

Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



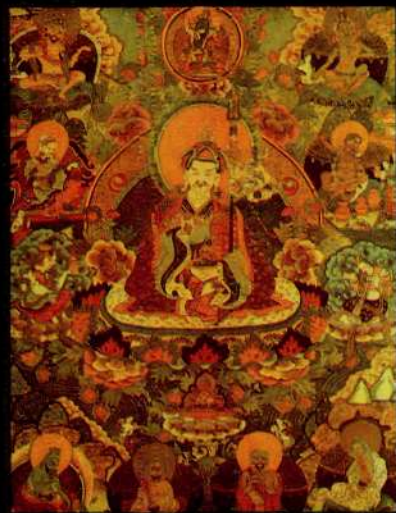
9 / 1990

september

IX aastakäik

Esikaanel: E. Maripuu «Pöörded» Noorsooteatris (lav E. Maripuu). Tom — Andrus Vaarik, Louise — Heli Kivilaht (külalisena).
T. Huigi foto

Tagakaanel Padmasambhava — Tiibeti tantriismi alusepanija. Ladakhi päritoluga thangka maal.



TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVC HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRI MÄGI
ÜLO VILIMAA

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1990

SISUKORD

TEATER		
	NEILE, KES AREENIL	3
Lillian Vellerand	MIS TOIMUB VIJLANDIAS	21
Ülo Vihma	MA KÄISIN KA (<i>ASSITEJ'i maailmakongress Stockholmis</i>)	55
Pille-Riin Purje	KOLM VAHVAT ROLLI MÕRVAST RÄÄKIMATA (<i>A. Christie «Mõrv jõuluvõel» Noorsooteatris,</i>	58
	«EI TAHAK MA OLLA VIST IVIKA SILLAR» (<i>Lavakunstikateedrist</i>)	64
Margot Visnap	MEIE FESTIVALIDEST ÜHE SKANDAALSE FESTI- VALI TAUSTAL (<i>«Baltoscandal 90» Pärnus</i>)	83
	TEATRIGLOOBUS	87; 91
MUUSIKA		
	VELJO TÕRMIS EI VASTA	4
	HOOAJA 1990/91 SELGROOG. «EESTI KÕNTSERDI» SÜMFOONILISE MUUSIKA ABONEMENDID	12
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: TIIBETI KULTUSEMUUSIKA	13
	INTERVJUU ERKKI-SVEN TÜÜRIGA	53
	«ESTO-MUUSIKA». MIS TA ON?	63
Tiina Lõhmuste	VEEL KORD PEETER SÜDAST, AUGUST PULSTIST JA PSMJÜ-st P. SÜDA 70. SURMA-AASTAPÄEVAL	73
	INTERPREEDIKROONIKAT. OREL JA HUGO LEPNURM	88
KINO		
Raimo Kangro	EESTI FILMIMUUSIKA	33
	«MIS SEE SIIS NÜÜD KÕIK OLI?» (<i>Intervjuu Marlon Brando'ga</i>)	41
Tiid Kändler	PAKUB MAITSTA VIKERKAART (<i>Mati Küti</i> <i>joonisfilmist «Labürint»</i>)	61
Jukka Sihvonen	VADEMECUM. «ELOKUVATEORIAN HISTORIA»	71
Kalle Kiur	KUIDAS CANNES'IS EDU SAAVUTADA? (<i>Pavel Lurgini mängufilmist «Taxi Blues»</i>)	80
Walter Warnach	J. MARTAINI KUNSTIFILOSOOFIAST	35
	KÜSIJA SUU PEALE EI LÕÖDUD (<i>TMK luigejaankeet</i>)	81
	PERSONA GRATA. HERBERT MURD	93
Kustav Agri Püüman	KUI HING IHKAB TEATRISSE	96



NEILE, KES AREENIL

tundmatu autor

Tähtsust ei oma kriitikud
ega ka need, kes koputavad tugevate komistuskohdadele
või sinna, kus tööde teostajad võinuks talitada paremini.

Tunnustus kuulub neile, kes tõeliseit areenil,
kelle näod on kaetud tolmu ja higi ja verega,
kes püüavad vapralt,
kes ikka ja jälle vääratavad ja ei jõua sihile,
kes tunnevad õilsat entusiasmi.

Kes parimal juhul kogevad ülevat
võidurõõmu
ja kes läbi kukkudes
vähemalt ul:alt ja suuremeelselt ebaõnnestuvad,
nii et nende koht ei saa ialgi olema külmade ja kartlike
hingede hulgas,
kes ei tunne ei võitu ega ka kaotust.

Moto:

«MES DEN HEP TAVAS Y-GOLLAS Y DYR,» mis tähendab vanas cornwalli keeles, mida ikka veel räägitakse üksikutes Edela-Inglismaa külades peale 1500 aastast anglo-sakside okupatsiooni:

«KEELETUTE KÄEST VÕETAKSENENDE MAA ÄRA!»

Edu ja jõudu soovib BILL McDONNELL, iiri päritoluga näitleja Sheffieidist, hea ja armsa inimeae.

Tõlkinud VILLÜ KANGUR

VELJO TORMIS EI VASTA

Teeme nii, et ma ei vasta [ütleb Veljo Tormis end tema Kaberneeme luitepealsesse töötuppa kavaldanud usutlejale veel korra üle], ma ei taha sellesse teie rubriiki minna. Ma olen omal ajal kõik ära rääkinud, mis ma olen tahtnud öelda, mul ei ole vajadust enam juurde seletada.

Üldse, see juubeldamine... See, mis tuleb pärast viiekümnendat, on igal juhul allakäik. Enda puhul — viimane viis aastat läheb kohe mürinal allapoole.

Mul on siin laua peal parajasti plaadi saatesõna «Unustatud rahvad». Äsja sain valmis, naise* abiga, temal on verbaalse mõtlemise kogemus olemas. Mis mul on praegu südame sees, selle püüan kõik paberi peal ära öelda. Teeme, et vastamise asemel annan ühe koopia.

* * *

* Veljo Tormise abikaasa, teatriteadlane Lea Tormis.

T. Tormise foto



UNUSTATUD RAHVAD

Kuna olen eesti helilooja, siis pole midagi ebaharilikku selles, et minu looming põhineb suures osas eesti folkloori motiividel. Rahvuspärandi poole pöördumise mõte oli leida üles oma «muusikaline emakeel», minu rahvuse muusikaline identiteet, mida on otsinud ja omas ajas leidnud juba eelnevadki heliloojate põlvkonnad (Saar, Kreek, Tubin). Uurides lähemalt arhiive ja rahvalaulude väljaandeid, kuulates salvestusi, jõudsin arusaamisele, et eesti vana rahvalaul on ühe ürgse kultuuri terviklik osa, kus kõik komponendid on omavahel struktuuralselt seotud: viis, sõnad, esitustava jne. Ühtlasi sai mulle selgeks, et see on väga vana, kristluseelne, olemuslikult šamanistlik kultuur, väga looduslähedane ökoloogilises mõttes. Tabava võrdluse eesti keele asendi iseloomustamiseks on leidnud kirjanik Ain Kaalep, kes väidab: «Meie oleme Euroopa indiaanlased — eestlased, soomlased ja ungarlased.» Samast kultuurikihistusest ei ole Euroopas vist teist näidet, kus nii keel kui iidne rahvamuusika oleks eluvõimelisena säilinud tänapäevani.

Ühel Tartu üliõpilaste ekspeditsioonil 1969 kaasas olles «avastasin» enda jaoks meie väiksema sugulasrahva — liivlased. Järgmisel korral, 1970 — vadjalased ja isurid. Kuuldes veel elavana (kuigi hääbuvana) neid kadunuks peetud keeli, tekkis mul otsekohe huvi ka kõnelejate iidse rahvalaulu vastu. Siit alates muutus läänemeresoome rahvaste folkloori tundmaõppimine juba teadlikuks tegevuseks, mille üheks tulemuseks on siin esitatav tsükkel «Unustatud rahvad».

Algusest peale taotlesin võimalikku ehtsust ja adekvaatsust. Selleks pöördusin algallikate, arhiivide, aga ka vastava ala eriteadlaste poole. Vadjalaste ja isurite juures sain veel kuulda vanade laulude ehtsat elavat esitust. Sellest sain suure emotsionaalse laengu.

Tsükkel «Unustatud rahvad» kujunes 20 aasta jooksul. Vaheajad selle kirjutamisel olid tingitud materjali kogumisest, algallikate otsimisest ja iga kultuuri eripärase süvenemisest. Iga sari tõstis tegija ees oma erilaadsed probleemid. Tuli leida mingi kindel teemaring, millest moodustuks tervik.

Liivlaste puhul oli raskus selles, et tänapäeval lauldakse nende hulgas vaid uuemaid, enamasti laenulisi rahvalaule — algupäraste, tuhandeaastaste jälile sain alles muuseumis.

Vadjalaste puhul andis laulik ise kätte teema — pulmalaulud. Nende ürgne motiiv sarnaneb eesti runolauludega, näidates selgesti ära eesti ja vadja traditsiooni ühised juured. Runolaulu vormiline omapära seisneb spetsiifilises ahellaulmises, mis on iseloomulik läänemeresoome vanale ühiskultuurile. See on eeslaulja ja koori või kahe lauljaterühma vaheldumisi, aga seotult laulmine — tekib katkematu lauluahel ja šamanistlikult sugestiiv-monotoonne motiivikordus.

Isurite juures paelusid mind eepilised lugulaulud, mis on üllatavalt sarnased «Kalevala» lugudega. See viitab ka isurite lähisugulusele karjalastega, kellelt soome rahvuseepose «Kalevala» koostaja Elias Lönnrot on möödunud sajandi algul üles kirjutanud eepose põhimaterjali.

Ingerimaaiks nimetatud vadjalaste ja isurite põlisalale on tulnud hilisem soomlaste väljaränne. Seal, perifeerias, on säilinud omapäraseid tantsulaule, mida Soomemaal enam ei teata, kuulmisel aga tuntakse otsekohe «omana» ära. Nendest on moodustatud sari «Ingerimaa õhtud».

Kahe viimase sarja koostamise raskuste ja probleemide põhjused on

Veljo Tormise saatesõna peatselt kuue kompaktplaadina ilmuvale samanimelisele kooritsüklile sarjale. Esitaja: Eesti Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel. Lindistatud Soomes, Espoo kirikus k.a. algul. Väljaandja: Inglise firma ECM, Paul Hillieri koostatud sarjas «Häälte teater».

risti vastupidised. Esimesel juhul on selleks materjali nappus ja teisel — üliküllus. *V e p s a* tsüklis püüdsin puudusest teha põhimõtte: see on koostatud enamasti lühikestest laulukatkenditest, mis peegeldab algmaterjali seisundit hetkel, mil folkloristid päralt jõudsid.

K a r j a l a hõim on läänemeresoome väikerahvastest suurim. Karjala on tohtu rikas kultuuri- ja lauluala, kust ka soome tänapäevakultuur on palju ammutanud. Valikut tehes oli mul tunne, et selle laulumere lained löövad mul üle pea kokku. Piiramatute võimaluste korral on ikka raske leida konkreetset vormi. Lõpuks moodustus 5-osaline rida, milles kaudselt peegeldub Karjala rahva traagiline saatus. Mõned uurijad on leidnud «Karjala saatuses» mõtteparalleele traditsioonilise reekviemiga, nagu «Nuttev neuu» — *Lacrimosa*, «Orjana Virus» — *Dies irae*, «Hällilaul» — *Dona nobis pacem*. Mul puudub vajadus vastu vaielda.

Traagiline on olnud kõigi läänemeresoomlaste saatus — nad jäid kahe suurriigi kahes suures sõjas mõlemale «vabastajale» jalgu. Sadu tuhandeid inimesi aeti välja oma igipõlistest kodukohtadest ja paisati laia maailma, enamasti Venemaa ja Siberi legendikele. Paigalejäänud rahvakillud hääbuvad vaikselt. Nüüdseks on manala teedele läinud ka kõik minu liivi, vadja ja isuri laulikud, kelle hää mul veel kõrvus püsib... Olen saanud igal aastal liivikeelse jõulukaardi. Kui kaua veel?... Sellepärast lõpevad kõik sarjad otsekui hüvastijätuga ning lahkumisega aega ja ruumi...

Oieti ei tahaks ma ühelegi rahvakillule, ka kõige väiksemale, reekviemi laulda. «Unustatud rahvaste» mõte on pigem unustusest äratada, säilitada ja edasi anda läänemeresoomlaste ürgset pärandust. Sest nende eluhoiakud ja -väärtused võiksid sisemist pidepunkti pakkuda ka tänapäeva rabeleväle ja tihti ebakindlale inimesele. Olen veendunud, et nende hõimude loominguta oleks ka tuleviku maailma kultuuritervik palju vaesem.

VELJO TORMIS

Et teilt siiski mõnda kommentaari välja meelitada, pean ilmselt millegi õige üllatavaga välja tulema. Tegelikult käib mul ammu peas ringi üks sedasorti võrdlus. Nimelt. Nii nagu Linnar Priimägi kirjutistes vaadatakse kogu maailmale üle Goethe öla, kipun ma, vähehaaval wagneroloogiaga tegelnu, kõiges nägema Wagneri varju. Ikkagi hämmastun, kui järjekordselt märkan, kui põnevad analoogiad minu arvates tekivad Richard Wagneri ja Veljo Tormise loomingu, loomingutee, loomingu taustade vahel:

* loomingu aktiivne, kogu rahvuse poolt tunnustatud integreeritus ärkamisliikumise, isegi sellesuunalisse päevapoliitikasse;

* meetodiks ülekandend traditsioonilise rahvuskultuuri kõige arhailisematest, müütilistest kihtidest, viimistletud nüüdiskunstivormidesse, kusjuures

* püütakse säilitada pärimuse religioosset, olemisõpetuse suunitlust, asetades keskseks kangastuse inimese ja kosmose harmooniast muistsel (omarahvuslikul!) kuldajastul.

* Ühendab ka vormikeele polaarsus: monumentaalsed tervikukaared kõrvuti lakoorniliste peenpsühholoogiliste kildudega.

* «Unustatud rahvad» näikse sel pinnal mitmeti suguluses olevat Wagneri suurtsükliga, mis on pühendatud ühele teisele hämarusse vajunud hõimule — Nibelungidele. Kui sarnaste taotlustega, samasuguses aastakümneid hõlmavas jões teoks tehtud idee.

Nende kahe asja mõõdud pole muidugi võrreldavad. Kuigi, minu enda jaoks vahest küll. Sellest on 20 aastat, kui hakkasin sellesse materjali süvenema. Terviku plaan tekkis varsti, ja esimestel aastatel läks ludinamalt, edasi aga järjest raskemalt. Viimase tsükli, «Karjala saatus» jaoks oli materjali niivõrd palju, et uppusin sinna ära, kogu aeg oli tunne, et kas jõuangi.

Nüüd on ta valmis, ja selle ringiga olen täitnud ülesande, mille olen kunagi endale võtnud. Nagu arvatavasti oli ka Wagneril. Tunnen järsku, et jään vanaks. Raske on loota, et suudaksin teha midagi veel suuremat. Aga kui asi sellega piirduks, võib-olla ei olekski väga halvasti.

Wagneri projekti tuumaks oli veel pöörasem maailmaparandusmissioon kui teil: äratada neli õhtut järgemisi kestva muusikateatriga kuulajates algsed, nüüdistivilisatsioonist vaimsest saastast nüristunud, kõrgemad hingelised ja sotsiaalsed võimed. Teostamisel selgus, et selleks peab ei keegi muu kui ta ise leidma ja välja õpetama mitte üksnes esitajad, vaid ka publiku.

Umbes sama asjata olen ka küll kogu aeg tegelnud, eriti «Eesti kalendrilauludest»* peale. Isegi koorijuhtide poolt on väga tihti tulnud ületada inertsit või tõrget. Kui neil miski järgi proovitud, käe sees, edu saavutanud — olgu järgmised asjad ka samasugused. Näiteks «Vadja pulmalaulud» ei leidnud alguses üldse esitajat. Nüüd saavad kõik suurepäraselt neist aru ja nurisevad siis, kui mõni uuem asi ei ole samasugune. Kolleegid heliloojad jälle on pidevalt imestanud, et mis ma üldse nii palju selle rahvalauluga jändan. Ma olen ikka vastu öelnud, et vaadake Schubertit, pidi kaheksa köidet valmis kirjutama, et üht köidet lauldaks. Lubage mul ka ülejääke kirjutada, alati ei tea ette, mis välja tuleb.

Kujutlen, et eeslauljana runoviisi vedades — olete ju seda sadu kordi teinud — on kõige selgemini näha, kas ja mis rahvaga toimub. Võib-olla mõnikord isegi midagi üleloomulikku, on ju viiside seas ka muistseid loitse?

Üleloomuliku kohta ei tea, aga mida ma tajun ja millele lootan, on kaasahaaramise mehhanism. Ma tundsin juba isakodus, kirikus oreli koraali mängides, nii kaheteistkümneselt, kuidas saab rahvast kaasa tõmmata. Võimas tunne, et sina juhid seda. Tookord oli päevakajaline probleem, et kirikus laulu väga pikalt venitati, konsistoorium organiseeris kirikulaulu elavdamist, uue liturgilise materjali sissetoomist.

Sama tunnetus on ka eeslaulmisel, aga hoopis konkreetsem. Ma näen sageli, kuidas folkansambli õnnetu eeslaulu püüab rahvast laulma panna, aga ei saa hakkama. Väheste intensiivsusega teeb ja arvab, et tullakse järele. Ei tulda. Sa pead minema ja silma vaatama, oõtsutama, rütmi andma. Kui mõni rühm ajab nurgas omaette juttu, siis lähen neile juurde ja nad on sunnitud hakkama suud liigutama. Pärissuutim publikut polegi kuskil olnud. «Mummi» kontsertidel olen kogenud, et ka mudilased laulavad. Ei laula isekad kasvatajad!

Ehitate oma teosesse sageli sisse sellesama silmavaatamise, oõtsutamise — kordustega kaasa haaramise struktuuri. Muidugi, monotoonsete kordustega hüpnootiseerimise, transsi viimise tehnikad on tuntud igivanast folkloorist tänase rockini. Siiski oleks huvitav just teilt, kogenud ja ennast jälgivalt praktikult kuulda, kuidas ära tunnete, et just selles napis noodis või motiivis on jõud, mis vajaliku krüvimise välja kannab? Ei saa see ju olla ükskõik missugune?

Ma ei tea. Ehk saab. Loeb korduste rütm või vorm, kusjures mida keerulisem meloodiline joonis, seda vähem kordus mõjub. Kui mul on vaja niisugust motiivi leida, näen tavaliselt suurt vaeva. Pean kaua tunnetama, järele proovima, ma ei oska öelda millega, näpuotsaga vastu klaverit ka, kuigi klaver on siin täitsa kõrvaline asi. Pikalt proovides või kontrollides hakkab paremini tajuma ka aja kulgu — kui palju võin mingile noodile või motiivile kordusi anda või millises gradatsioonis.

Võtted, mida peab ka üks samaan oskama. Kas tuleksite selle ametiga toime?

Vigala Sass ütleb, et neid võimeid on igal kolmandal eestlasel. Ta arvas, et ka minul on. Sassil endal on samuti. Sass on minult korduvalt tahtnud lähemaid teadmisi loitsude mõju jms kohta, aga ma ei oska midagi õpetada, sest tunnen vaid välist vormi: kuidas inimorganism, psüühika viidi trummirütmide ja regilaulu monotoonsuse mõjul transsi, kuidas selleks veel punast kärbseseent kasutati.

INTERVJUS MAINITUD VELJO TORMISE TEOSTE KRONOLOOGIA:

«Neli kildu», vokaaltsükkel (J. Liiv) — 1955

Avamäng nr 2 — 1959

«Hamleti laulud» I—II meeskoorile (P.-E. Rummo) — 1965

«Kümme haikut», vokaaltsükkel (J. Kaplinski) — 1966

«Eesti kalendrilaulud», nais- ja meeskoorile (rahvaluule) — 1967

«Maarjamaa ballaad» meeskoorile (J. Kaplinski) — 1969

Kuus eesti jutustavat rahvalaulu naishäältele — 1969

Neli eesti jutustavat rahvalaulu meeshäältele — 1970

«Liivlaste pärandus» segakoorile (rahvaluule) — 1970

«Vadja pulmalaulud» segakoorile (rahvaluule) — 1971

«Raua needmine», stseen tenorile, baritonile, segakoorile ja noiatrummidele («Kalevala» aineil) — 1972

«Isuri eepos» segakoorile (rahvaluule) — 1975

«Karjala saatus» segakoorile (rahvaluule) — 1990

Kui palju ehtsaid runolaulikuid olete kuulnud?

Mitte palju. Umbes paarikümnet. Mitut Liivimaal. Üht vadja kuulsat laulikut lindistasin ta kodus oma esimese vana makiga, sealt sain materjali «Vadja pulmalauludesse» ja «Isuri eeposesse». Ma olen eelistanud ikka originaalsalvestusi. Aga mõne asja olen andnud puhtal kujul, kõigi variatsioonidega, näiteks «Suu laulab, süda muretseb» — 19 variatsiooni. Professionaalses muusikas ei ole see siiski hästi teostatav, sest professionaal loeb noodist maha, aga laulik tunnetab struktuuri seestpoolt, ta igal juhul veidi varieerib, on täiesti vaba. Profi jaoks on see kättesaamatu. Noot on lihtsalt teistsuguse muusika üleskirjutamise vahend, ei peegelda kõiki rahvalaulu nüansse.

1972 aasta artiklis «Rahvamuusika ja meie», mis on vahest kõige põhjalikum ja kirglikum manifest ja programm runolaulu tagasitoomiseks meie keskele, olete üles kutsunud runolaulu sedavõrd kooliõpetusse sulatama, et see saaks taas noore põlvkonna muusikaliseks emakeeleks, et ilmuksid uued rahvalaulikud. Praeguseks ei ole aga enam kahtlust, et massiteadvuses on *liedertafel*'i stiilis rahvaliku laulu asemele uue vaimse okupandina kinnistumas angloameerika levimusa. Kõiki haarava runo idee jääb vist küll utopiaks.

Jääbki. Ainus väljapääs, mis väljapääs — edasimineki! on professionaalses muusikas.

Seeal artiklis on palju utopiat, seda teadsin juba tollal. Aga tuli välja öelda suhtumine asjasse. Pean muide tunnistama, et see artikkel, eriti tema filosoofilisem osa, on Lea poolt redigeeritud, tema sundis mind kirjutama ja rääkima.

Tean, et mõnede proffide seas kehtib vaatenurk, et hoopis «Hamleti laulud» ja «Maarjamaa ballaad» on teie loomingutee kulminatsioon. Nende teosteni võib teie loomingus küllalt selgelt jälgida sama tendentsi nagu tollal kõigi edumeelsete eesti komponistide puhul: moodsa Euroopa muusika väljendusvahendite assimileerimine rahvuslikku traditsiooni. Teie nimetatud teosed on selles laines vaieldamatult ühed põnevamad, mistõttu võib mõista asjatundjate kahetsust, et Tormise nii palju lubav suund äkki katkes ja asemele astus runomees. Olite ju mõnda aega eesti muusika eesmiseid radikaale — «Kümme haikut» on meie heliloomingu esimene dodekafooniline teos.

Ei ole, esimene oli Arvo Pärdi «Nekroloog» 1959. aastal. Noored mehed Rääts ja Pärt olid modernis minust kohe ees. Kui mina tegin muusikakoolis kompositsiooniringi, olid meile uudiseks hoopis lihtlabased asjad, isegi Brahms ja Sibelius. Olen üldse aeglase mõtlemisega, mitte esimene väljaütleja. Olin muidugi samuti uudishimulik, otsisin ajakohast helikeelt, sain impulse Kodálylt, Stravinskilt, Orffilt, Lutosławskilt, Messiaenilt. Britten on mind tihti puhtmuusikaliselt võlunud. Siiski, kui olen neid ahvinnud, siis pigem alateadlikult, sihipäraselt ei ole ma ühtegi heliloojat jäljendanud.

Ega ma vist olegi loonud n-õ puhast muusikat, muusikat muusika pärast. Isegi palju mängitud Teise avamängu mõte on kuskil mujal kui muusikas. Olen seda varemgi deklareerinud, et ma ei ole elu sees kunagi musitseerinud. Minul on alati mingi teine põhjus, mingi fiksidee, tahtmine midagi välja öelda, rõhutada mõnd ideed, kas või poliitilist. Mitte muusikalist.

See muutus, pööre runolaulu poole võib tunduda äkiline, aga tegelikult oli see liin kogu aeg olemas, küpses kõrvalteedel. 1964. aasta sügisest olin sageli Tartus, tegin «Meestelaule» ja lävisin folkloristidega: Olli Kõivaga, Ingrid Rüttiliga, Udo Kolgiga. Kuulasin nende vaidlusi ja leidsin oma iva sealt vahepealt. Siis tuli «Raua needmise» idee, otsisin libretisti, kuni leidsin Jaan Kaplinski. Siis tuli Jaan Toominga «Laseb käele suud anda». Tekkisid «Leigarid» ja «Leegajus», hakati mitmel pool regilaulu laulma. Herbert Tampere raamatud olid mul läbi soritud, teadsin neid peaaegu peast, hakkasin tajuma runolaulu struktuuri, vaidlema Rüttili ja Tamperega. Nemad olid teadlased ja nõus vaid täpsete tõestustega, mina tunnetasin ihukarvadega ja tahtsin kohemaid üldistada, printsiipe teha. Esimeseks manifestiks sai «Jutustavad rahvalaulud nais- ja mees-häälele». «Liivlaste pärandust» hakkasin seejärel kirjutama juba uue printsiibi järgi — et esitan ainult rahvalaulu, andes sellele raami, kande-

Ikkagi kahju, mõelda vaid, kuhu oleks «Maarjamaa ballaadi» joont jätkates võinud välja jõuda. . .

Mäletan, kui sain valmis Teise avamängu, oli Ofelia Tuisk nii vaimustatud, et ei tea, mis nüüd veel tuleb. Aga minule midagi lõppes sellega. Samuti «Maarjamaa ballaadiga», isegi «Raua needmisega». Mul on tihti olnud tunne, et seda või teist asja ei saa enam korrata. Sealtpeale olen kogu aeg teinud rahvalaulu. Ainult et see läheb kogu aeg ikka lahjemaks.

Olen tihti juurelnud Tormise loomingu ümber, et see on täiesti omaette fenomen. . .

Tormise fenomen. Ma olen ka ise selle peale mõelnud, õigemini, alati teadnud. Fenomen seisneb selles, et Tormisel puuduvad igasugused eeldused olla helilooja: puudub absoluutne kuulmine, peaaegu puudub eelmine kuulmine, on halb mälu. Heliloomingu teele minek on jonniga pärast minek, mitte vastu tahtmist, aga väga suurte pingutustega. Esimene asi, millega ma sisse kukkusin, oli improviseerimine, kui 13-aastasena konservatooriumi oreliklassi pürgisin. Konservatoorium ei olnud siis veel ainult akadeemia nagu praegu, vaid algas muusikakoolist, õppeaeg vist seitse aastat. Komisjonis olid Artur Kapp, Juhan Aavik kui direktor, August Topman — terve seltskond. Isa ootas koridoris. Kui olin Händeli *Largo* ladusalt ära mänginud — ma olin enne sõda Vigalas orelit mänginud küll ja küll, lugesin nooti ja puha —, palus Kapp mind improviseerida. Lõin verest ära, ma ei olnud sellele tähelepanu pööranud, ma ei oska siiamani improviseerida. Kapil oli see ilus mõte, tema astus omal ajal kah 13-aastasena Peterburi konservatooriumi, improviseeris, ja professor Homilius sai öelda tema isale, et te ei tea, kui andekas poeg teil on. Nii et see žest ei läinud tal õnneks. Aga ta ikka mäletas mind. Mõni aeg hiljem, ikka veel Saksa okupatsiooni ajal «Estonia» teatri vestibüülis — seal ei olnud pörandas veel pragusid, mis praegu on, pärast pommitamist — tuli juurde, andis kätt, ütles et Jumal õnnistagu. Oli heas tujus võib-olla.

Niisugune oli minu lähtekoht, mul ei olnud muud, kui olin 17-aastane ja oreliklass pandi 1948 kinni. Tänu vene valitsusele, kes pani oreliklassi kinni, sai minust helilooja.

Vahepeal proovisin dirigeerimist, seal ütles Jüri Variste, et kui tahate endast jälgi jätta eesti muusika ajalukku, siis minge mõnele teisele alale. On ütlemine, et puudub kontakt oma instrumendiga. Mul puudus kontakt kooriga, vehi kättega palju tahad. Ikkagi pidin heliloojaks hakkama. Nii paaril mul kogemusi oli, et Reaalkoolis, kus sel ajal õppisin, tegime poistega topeltkvartetti, mina saatsin klaveril, ise seadsin — Dunajevski, Blanteri, Arro, Körveri laule, selleaegset repertuaari. Tol ajal olin Edgar Arro juures oreliõpilane, tema kutsus mind ka Heliloojate Liidu noortesektsiooni. Näitasin talle neid seadeid, ta andis nõu, juhatas rahvalaulu poole, et see aitab leida oma helikeelt. Pragmaatiline lähenemine. Kui ise ei oska viisi teha, võta rahvaviisi! See päästis mind, olen Arrole selle eest siiamani tänulik.

Olin korralik poiss, saanud kodus kristliku kasvatusena. Arro oli heliloojana mulle tugev autoriteet. Kui kõstri poeg teadsin ta pahategusid: eesti ajal oli avaldatud hulk Arro koraale jm vaimulikku muusikat. (Ta jõudis oma oreliteostes hiljem selle juurde ringiga tagasi.) Arro kutsus mind paaril korral oma koju Hiivule, kinkis oma noote pühendusega ja rääkis, et helilooja elu ei ole mingi meelakkumine. Näitas oma teoseid ja ütles, et tema teab täpselt, milline saab hea vastuvõtu, milline kriitilise. Seletas, millel oli Moskvas edu olnud, kuidas läbi kuulati, protokolliti, võeti vastu või lükati tagasi. Tema kui Heliloojate Liidu tegelinski teadis, et Moskvas lõövad hästi läbi rahvusliku joonega lood, ja seepärast suunas mindki sinnapoole. Nii et tänu Stalini otsusele Muradeli ooperi kohta* sai minust rahvuslik helilooja. Kurioosne, aga nii see on. Ma saan muidugi aru, mis toimus, mida tähendas see Sostakovitšile, Prokofjevile.

Kas teid või teie peret isa kõstriametist pärast ei kimbutatud?

Kuivikukotid olid 40. aastal valmis, ka 44. aastal. Minu ema oli Siberis sündinud, seal ta õppis need vene tarkused ära. Kirikumehed olid pärast

*UK(b)P KK otsus Muradeli ooperi «Suur sõprus» kohta, 1948.

sõda huvitavas seisus. NKVD lootis neist endale häid informaatoreid, nad olid rahvaga kontaktis. Isa kutsuti välja Haapsalu Halli Majja ja püüti värvata.

Minul oli võib-olla väike kriitiline moment, kui 50. aastal astusin kompositsiooni. Bruno Lukk, direktor, oli komisjoni esimees. Ta oli püüdlik, küsis kollokviumil, et kas te ikka ei näe inglleid lendamas orelil kohal. Samas, aasta varem, kui olin koorijuhtimise eksamid muusikakooli ära teinud, selgus, et ma ei saa stipendiumi, kuna olin organistina kord juba lõpetanud. Kodus oli sel ajal nälg varuks. Läksin nutuga Luki juurde, et ma ei saa siia jääda. Lukk ütles pikema jututa, et ma ei hakka stippi saama kassast, aga mulle jäetakse iga kuu teadete-tahvlile ümbrikusse. Ta maksis terve aasta mulle omast taskust, ja kuuldavasti mõnele veel — vist 200 rubla vanas rahas, mis ei olnud tollal väike summa.

Lukk oli ka minu taganttõukajaks Moskvasse. Naine samuti, kuna astus Moskva teatriinstituuti. Moskva kliimas paranesin oma tuberkuloosist ja Moskva päästis sellest, mis siin alates 1950. aastast möllas. Muidugi pidi ka Moskvas võrdlemisi ettevaatlik olema, aga seal oldi siis juba üle niisugusest üksteisele jala tahapanemisest nagu siin. Praegu on Eestis muide taas samasugune situatsioon, mul hakkab sellest kõrini saama.

Aga on ju üldteada, kuidas Moskva konservatooriumis olid neil aastatel mitte ainult uus lääne muusika, mitte ainult Sostakoviitš ja Prokofjev, vaid isegi Debussy ja Ravel keelu all?

Olid keelu all, aga me saime kõigele juurde. Andrei Volkonski küsis kohe esimesel hetkel, et kumba ma eelistan, Sostakoviitši või Prokofjevit. Mina olin parajasti kuulnud «Laulu metsadest», ütlesin ettevaatlikult: Sostakoviitši. Mäletan, kuidas kuulasime koos Sidelnikoviga helikabinetis poolsalaja Prokofjevi «Aleksander Nevskit». Mäletan Štšedrini õhinat Stravinski «Petruška» juures. Üks mees, kes Heliloojate Liidus palju kurja tegi, näitas samaaegu meile tunnis väga huvitavalt Sostakoviitši «Nina». Sebalin soovitas otsekohe Debussyd. Ja kiitis rahvuslikku liini, mille olin Arrolt saanud, tõi mind teistele eeskujuks — Denissoville, Nikolajevile.

Niisugune oli see aeg ja niisugused olid need inimesed. Meie jutt käib ju sellest, kuidas ma olen täiesti sobimatu sellele tööle, kuhu olen sattunud. Ainus, mida mul võib-olla mingil määral on, on arhitektivõimed, tervikukujutus. Ja mingi jonn, aga ei saa aru, kelle või mille vastu. Rääkisin, kuidas ma rändasin ühest klassist teise, ühelt alalt teisele, Tallinnast Moskvasse. Paradoks, et asjad, mis teistele kahju tegid, tulid mulle kasuks.

Teil on silmahakkavalt palju aega/ajavorme kujutavaid teoseid. Enamasti sisaldavad nad ringi, naasmist algpunkti — läbi kalendri, läbi aastaegade. Tagasipöördumised elu või aja voolus, ühtlasi võimaluse otsimine sellest kõrgemale tõusta, sest muidu neid ringe ei näe.

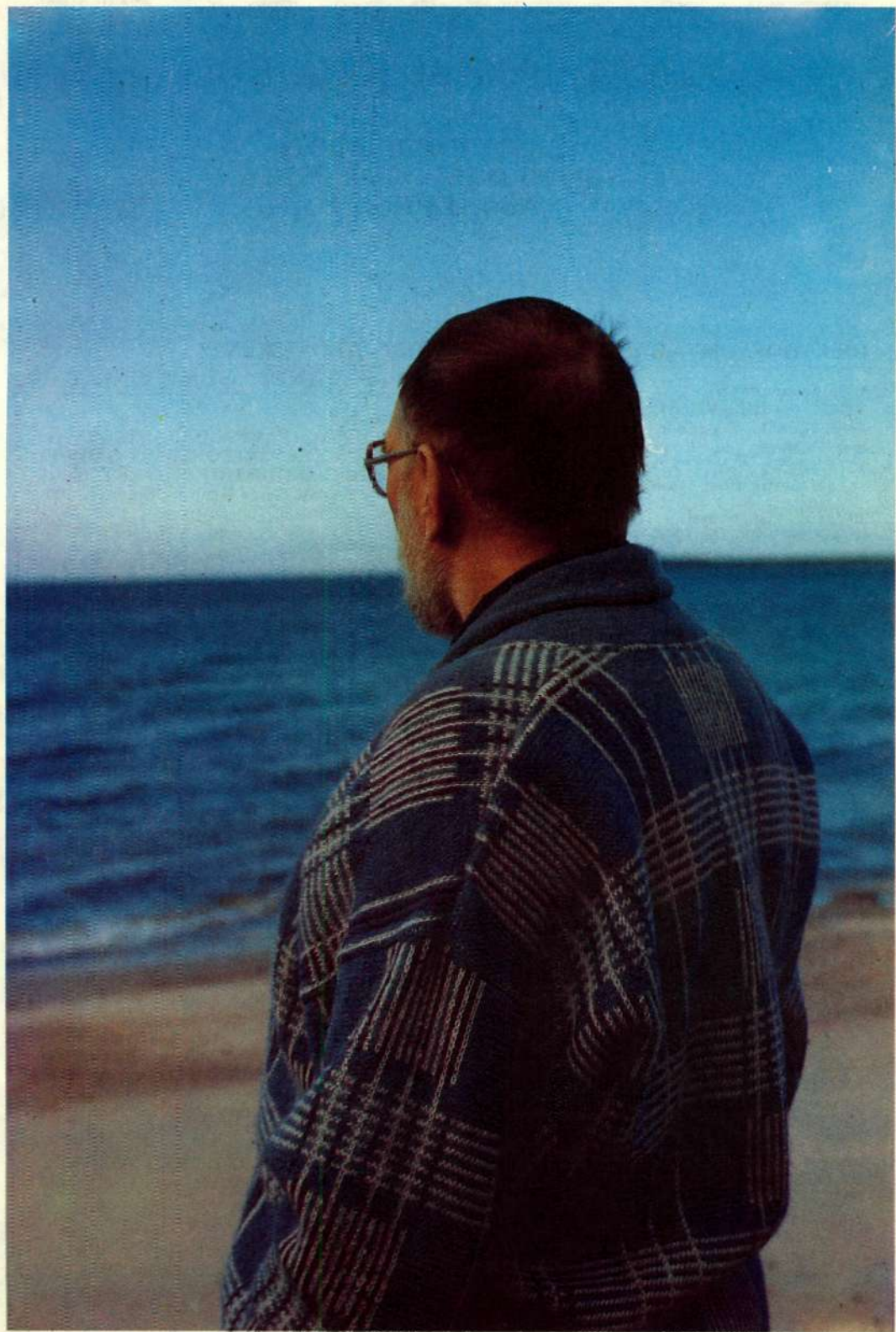
Raske kommenteerida. Küllap selline on mu sisemine vajadus. Üliõpilase-na kirjutasin «Neli kildu» aastaegadest, need sidusin küll ise sarjaks, Liivil on need eraldi luuletused. Kaplinski haikud panin ka ise ritta. «Sügismaastikud», «Talvemustrid», «Kevadkillud», «Suvemaastikud», «Eesti kalendri-laulude» sari — tõepoolest päris palju. Võib-olla olen intuiitiivselt tunneta-nud, kuidas ring on täiuslik. Aga kui ring täis on, siis on lõpp.

Kunagi mõtlesin ise kellegi küsimise peale, milline on mul läbiv motiiv või teema. Leidsin, et meri. Mitte ainult laine, vaid meri. «Liivlaste päranduses» on ainult sile meri.

Nagu praegu puhas silmapiir siit töötoa aknast. Liivlased ja teised on selle taga. Tulevad nad tagasi?

Vahendanud MADIS KOLK

T. Tormise foto



HOOAJA 1990/91 SELGROOG

«EESTI KONTSERDI» SÜMFOONILISE MUUSIKA ABONEMENDID

ORATOORIUMIABONEMENT:

1. ja 2. novembril

VERDI «REEKVIEM». Esitab ERSO ja Eesti Raadio Segakoor, dirigent Arvo Volmer. «Messa da Requiem» on kirjutatud 1874 ja on üks XIX sajandi reljееfsemaid vokaalsümfoonilisi teoseid.

20. ja 21. detsembril

O. MESSIAENI (s 1908) «LA TRANSFIGURATION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CRIST» («Issandamuutmine»). Esitab Leedu Riiklik Sümfooniaorkester ja Kaunase Segakoor. Teos on kirjutatud 1963—1969.

«La Transfiguration» on mitmes mõttes Messiaeni teoloogiline ja muusikaline summa. Teos andis Messiaenile võimaluse käsitleda teemasid, mis on talle alati kõige tähtsamad olnud... Muusikalises mõttes põhineb teos kogu Messiaeni ideede ja komponeerimistehnika varasalvel: India rütmidest gamelanini, kreeka värsimõõtudest modaalharmooniani, gregooriuse koraalist linnulauluni» (Paul Griffiths).

31. jaanuaril ja 1. veebruaril

A. HONEGGERI (1892—1955) «JEANNE D'ARC AU BÜCHER» («Jeanne d'Arc tuleriidal»). Esitab ERSO ja Eesti Raadio Segakoor, dirigent Toomas Kapten.

«Jeanne d'Arc» on üks Arthur Honeggeri (Sveitsi päritoluga Prantsusmaal elanud helilooja) tuntumaid ja monumentaalsemaid teoseid, kirjutatud 1935 (esiettekanne 1938), teksti autor Paul Claudel. II maailmasõja ajal sai Prantsusmaal rahvusliku vabastusliikumise sümboliks.

28. ja 29. märtsil

BACHI «JOHANNENE PASSIOON». Esitab Marpurgi Bach-Chor ja Leedu kammerorkester. Dirigent Wolfram Wehnert. Kirjutatud 1722—1823 (teine Bach'i passioon, «Matteuse passioon», 1728).

16. ja 17. mail

MENDELSSOHN «ELIAS». Esitab ERSO ja Eesti Raadio Segakoor, dirigent Peeter Lilje. «Elias» on kirjutatud 1846, seda värvikate orkestriefektidega teost võib pidada üheks ooperlikumaks oratooriumiks muusikaajaloos. Just «Elias» on pannud aluse Mendelssohni mainele protestantliku vaimuliku muusika väljapaistva esindajana.

ERSO ABONEMENT

«20 SAJANDI SÜMFOONIAID»:

19. oktoobril

C. DEBUSSY «FAUNI PARASTLÕUNA», M. RAVELI KLAVERIKONTSERT G-DUUR, B. BARTÓKI ORKESTRIKONTSERT. Solist on Norra pianist Einar Heining Smebye, dirigent A. Volmer.

15. novembril

R. STRAUSSI «ALSO SPRACH ZARATHUSTRA» («Nii kõneles Zarathustra»), D. SOSTAKOVITSI «STEPAN RAZINI HUKKAMINE»; dirigent Eri Klas, solist Mati Palm, kaastegev ER Segakoor.

«Also sprach Zarathustra» (1895—1896) on üks Richard Straussi (1864—1949) sümfoonilisi poeme (teine tuntum «Ein Heldenleben», 1897—1898), inspireeritud Fr. Nietzsche samanimelisest raamatust. «Stepan Razini hukkamine» bassile, segakoorile ja orkestrile on kirjutatud 1964.

14. detsembril

SIBELIUSE «AJALOOLISED STSEENID», VIIULIKONTSERT, 7. SÜMFOONIA. Dirigent P. Lilje.

8. veebruaril

A. WEBERNI «6 PALA op. 6», A. BERGI «7 VARAST LAULU» (solist Raili Viljakainen), A. SCHÜNBERGI «PELLEAS JA MELISANDE», dirigent P. Lilje.

Kontsert uusviini koolkonna heliloojate varasematest teostest. Anton von Weberni (1893—1945) «6 Stücke» on kirjutatud aastal 1909—1910, Alban Bergi (1885—1935) «7 frühe Lieder» 1905—1908, A. Schönbergi (1874—1951) sümfooniline poem «Pelleas und Melisande» 1902—1903 (atonaalse-eelne).

19. aprillil

MOZARTI FLUUDIKONTSERT, DVOŘAKI 7. SÜMFOONIA. Dirigent Paavo Järvi, solist (flööt) Maarika Järvi.

9. ja 10. mail

I. STRAVINSKI «DUMBARTON OAKS» («Dumbartoni tammed»), «PSALMIDE SÜMFOONIA» (kaastegev RAM-i poistekoor), D. SOSTAKOVITSI 10. SÜMFOONIA. Dirigent Peeter Lilje.

ORIENTAALTUND: TIIBETI KULTUSEMUUSIKA

Tiibeti kultusemuusikat on püütud aastakümnete jooksul välja juurida — hiinlaste poolt Tiibetis ja punase terrori poolt Mongoolias, Burjaatias, Tuvas. On tapetud, põletatud, hävitatud. Kuid hävitada ei suudetud kõige tähtsamat — vaimse traditsiooni järjepidevust.

Kõigepealt ma tahaksin teha mõne täpsustuse pealkirja kohta. Tiibeti kultusemuusika ei tähenda antud kontekstis ainult Hiina RV koosseisu kuuluva Tiibeti autonoomse piirkonna kloostrites esitatavat muusikat. Laiemas tähenduses mahub selle mõiste alla igasugune lamaistlik muusika. Ja punahiinlaste innuka tegutsemise tõttu Tiibetis ning tänu «efektiivsele kasvatustööle» elab nn tiibeti muusika edasi põhiliselt väljaspool selle maa piire — Sikkimis, Ladakhis ja mõnedes teistes India piirkondades, samuti Nepaalis ning Bhutanis, vähemal määral Mongoolias, Burjaatias, Tiibetiga piirnevates Hiina provintsidest ja isegi Läänes. Ent mitte ainult seal, tiibetikeelsete tekstide ja *mantra*'te retsiteerimist võime kuulda ka Eestis, ja seda mitte üksnes heliplaadilt või helilindilt.

Nii nagu kristliku kiriku liturgias ei eksisteeri muusika kui eesmärk omaette, nii ka budistlikes templites pole musitseerimise eesmärgiks pelgalt esteetilise nautingu pakkumine. Muusika pole lõppeesmärk, ta on vaid vahend millegi palju tähtsama ja kõrgema saavutamiseks. Tähtsama ja kõrgema...? Enne kui hakata rääkima rituaalsest muusikast, tuleks võib-olla teha üldistavamalt laadi sissejuhatus tiibeti religiooni, tutvustada budistide pürgimusi. Ent sellest kavatsusest ma siiski loobusin kohe. Sest kui me püüaksime puudutada neid küsimusi kas või minimaalsel vajalikul tasemel, väljuksime igal juhul muusikaalase artikli raamidest. Aga ühelkähel leheküljel anda ülevaade tiibeti budismist, *mahāyāna* ning *vajrayāna* erinevatest õpetustest ja praktikatest — see oleks juba lubamatu lihtsustamine ning ilmselge triviaalsus. Mul jääb üle vaid loota, et enamik lugejaid juba omavad mõningat ettekujutust Buddha Õpetuse religioossetest ja filosoofilistest aspektidest ning seetõttu on võimelised ka tiibeti kultusemuusika koos oma eesmärkidega paigutama mingisse üldisemasse süsteemi.

Kus lõpeb ilmalik ja kus algab sakraalne muusika? Tiibetis on piir nende asjade vahel üsna ähmane. Munkade retsiteeritavate *mantra*'te liigitamisel ei teki meil erilisi rakusi, kõik on selge ka karjuse mängitavate lõbusate vilepillilugudega. Kuid väga palju on ka nii-öelda «vahepealset» muusikat. Tiibet on sedavõrd läbi imbunud budismist, et religioossed teemad esinevad sageli folkloorse päritoluga lauludes või kajastuvad pillilugude pealkirjades. Näiteks üks Lhasast pärit rahvalaul räägib sellest, kuidas rahvas soovib pikka iga dalai-laamale, teine, Amdost (Ida-Tiibet) pärit rahvalaul ülistab ühe sealse kloostri ülemlaamat, kolmandas palutakse endale selget meelt suutmaks mõista õpetajate pakutud tarkusi jne. Ilmaliku ja sakraalse vahele mahub ka suur osa Mi-la-ras-pa (1040—1123) laululoomingust ja isegi mõned VI dalai-laama bLo-bzang Rin-chen Tshangs-dbyangs rGya-mtsho¹ (1683—1706) värsid ja laulud. Kuigi see osa tiibeti muusikast on vägagi huvipakkuv, jääb ta siiski käesoleva kirjutise huviorbiidist välja. Järgnevatel lehekülgedel püüaksime oma pea-

tähelepanu koondada vaid sellele muusikale, mis üldjuhul kõlab kloostrite ja templite seinte vahel.

Millistel puhkudel siis kloostrites üldse musitseeritakse? Ega selleks polegi tarvis mingit iseäralikkust põhjust, muusika on igapäevaste templiteenistuste üks tähtsamaid koostisosi. Alates hommikust kuni lõunasöögini leiab enamikus kloostrites aset nn *pūjā*, mille kestel avaldatakse austust jumalustele või pühakutele, loetakse *mantra*'id, lauldakse, puhutakse pasunaid ning müristatakse trumme. Ja nii päevast päeva, aastast aastasse. Nõnda on see tavalisel kloostris-argipäeval, pidupäeval ning erilistel tähtpäeval võib päraslõunal või öhtul toimuda veel teinegi *pūjā*. Ning harvad pole isegi kahe- või kolmepäevased pühaderituaalid, mil muusika ja muu tegevus katkestatakse ainult une- ja söögiaegadeks.

Üheks selliseks mitmepäevaseks ürituseks on rituaalne tantsumüsteerium *cham*. Selle süžee võib olla seotud kas vana aasta ärasaatmisega või uue aasta vastuvõtmisega, kuid võib olla ka pühendatud mõnele jumalusele, auväärsele laamale või tuntud kangelasele. Tantsupidustuste alustamiseks peetakse kõige sobivamaks 29. kuupäeva. Eelistatud on loomulikult head ilmad, seepärast määravad *cham*'i läbiviimise täpse aja eelnevalt kindlaks oraklid ning ilmaennustajad. On välja kujunenud pidustuste suhteliselt range vormiline ülesehitus ja see pole aegade kestel oluliselt muutunud. Tantsuetendused kestavad tavaliselt kaks või kolm päeva päikese tõusust kuni loojanguni, keskpäeval tehakse vaid lõunasöögipaus. Tantsitakse enamasti kloostris peatempli esisel platsil. Templi fassaad kaunistatakse selleks puhuks kirikulippudega, *thang-ka*'dega ja muu traditsioonilise atribuutikaga. *dGe-lugs-pa* koolkonna kloostrites pannakse seks puhuks välja sekti rajaja — *Rin-po-che* Tsong-kha-pa (1357—1419) pilt, *rNying-ma-pa* ning *bKah-rgyud-pa* kloostrites asetatakse aukohale kas *guru* Padmasambhava (VIII saj) või selle konkreetse templiga seotud jumaluste pildid. Templiesist võivad ehtida ka antud müsteeriumiga seotud *buddha*'de, *bodhisattva*'de, kaitsejumaluste või pühakute kujutised. Mungad, kes mängivad peaosi, püüavad juba mitme päeva jooksul enne etendust mediteerides sisse elada vastava jumaluse rolli, ettevalmistusperioodiga kaasneb ka loobumine teatud toitudest ning vastav eluviis. Sõdalaste ja narride rolle mungad ei esita, selleks kutsutakse ilmalikud isikud väljastpoolt kloostrit. Kui igapäevastel templiteenistustel osaleb olenevalt kohalikest tavadest kas väiksem või suurem instrumentaalansambel, siis *cham*'i puhul on templiorkester alati väljas nii-öelda täies koosseisus. Paljudes kloostrites on keelatud viibida kõrvalistel isikutel *cham*'i proovides. *Sa-skya-pa* koolkonna kloostrites esitati *cham* koguni öösiti salaja, ükski asjasse mittepühendatu ei tohtinud näha seda etendust. Ja kui *rNying-ma-pa* kloostrites hakati etendama *cham*'i laiemale vaatajaskonnale, siis see kutsus *Sa-skya-pa* laamade hulgas esile suure rahulolematuse. Nüüd on ajad muutunud, tänapäeval ei püüta selliseid asju enam varjata, *cham*'ist ja teistest rituaalidest on tehtud religianisti heli- ja videosalvestusi.

¹ Käesolevas kirjatükis on peaaegu võimatu vältida teatud ebajärjekindlust tiibeti- ning sanskritikeelsete pärisnimede ja terminite kirjutamisel. Vähem tuntud sõnu ma pole püüdnudki hakata eestindama ega lähtuda nende kirjutamisel hääldusest, sest ühte ja sama sõna võidakse Tiibeti eri regioonides hääldada üsna erinevalt. Näiteks budistliku *bKah-rgyud-pa* koolkonna nimetust võiks kirja panna mitmel erineval viisil: kargjüüdpä, kargjüütpä, kardzjüüdpä, kardzjüütpä, kadzjüüdpä jne. Millist nendest valida? Samal ajal olen ma püüdnud neid sõnu, mis on Eestis üldtuntud, kirjutada eestipäraselt. Kui tahaksin järjekindlalt püsida ühes süsteemis ning seetõttu kirjutaksin Tiibeti asemel Bod-yul, jääks ilmselt paljudele lugejatele arusaamatuks, mis maaga on üldse tegemist.



Muusika saatel toimuvad ka kõikvõimalikud protsessioonid. Pidulikes rongkäikudes on kõrgema vaimulikkonna järel alati koht muusikutel, kes mängivad oboe ja trompeti tüüpi puhkpille, trumme ning taldrikuid. Mitmed rännumehed, etnograafid ja budoloogid on kirjeldanud jumalanna lHa-mo auks peetavaid pidustusi, mille keskseks sündmuseks on samuti suursugune rongkäik. lHma-mo austamine toimub igal aastal kümnenda kuu 14. või 15. päeval². Selleks ajaks valmistatakse hiiglasuur seest õõnes lHa-mo figuur. Selle sisemuses on munk, kes kannab kogu seda konstruktsiooni. Et valmistuda selleks tseremooniaks, kontsentreerib väljavalitud laama umbes kahe kuu kestel oma mõtted lHa-mo'le. Protseesioonil liiguvad eesotsas trummi mängides umbes paarkümmend poissi, üks poiss mängib taldrikuid. Kõik nad kannavad peas musti mütse. Seejärel «tuleb» hiiglaslik lHa-mo, hoides käes sümboolset sirpi, kotti haigustega ning «võlatabelit». Jumalannat saadavad mustad linnud, mustad koerad ja mustad lambad. Muusika on seejuures üsnagi hirmuäratav ja meenutab suures osas tiibetlaste militaarmuusikat. Muide, säärane sõjakus ei ole iseloomulik mitte üksnes lHa-mo pidustustele, kogu rituaalne instrumentaalmuusika on küllaltki hirmuäratav. Sellest annab tunnistust juba ainuüksi pillide valik, puuduvad ju lamaistide kultusemuusikas lüüriksed instrumendid — flöödid, harfi ja lauto tüüpi pillid ja kõik poognaga mängitavad keelpillid. Kuidas on see võimalik, et nii inimsöbralik religioon nagu budism on kultiveerinud säherdust muusikat? Asi saab selgemaks siis, kui heidame korra pilgu tantristliku panteoni jumaluste nägudele. Suur osa neist, sealhulgas ka eelmainitud lHa-mo, on lausa õudusttekitavad, isegi eemalepeletavad. Kuid nende kurjus pole suunatud inimeste vastu, pigem on see suunatud Buddha õpetuse ning ausate inimeste kaitseks. Teravate küünte, võimsate hammaste ja leegitsevate juustega õudust tekitavad olevused peavad hirmutama eemale kurje vaime ning budismi vaenlasi. Võib oletada, et osaliselt täidab seda funktsiooni ka sõjakas puhk- ja löökpillide muusika.

Olen juba mitmel korral nimetanud pasunaid, trumme ja muid muusika-instrumente. Ent vaatame pisut lähemalt, missuguseid pille üldse kasutatakse lamaistlikus kultusepraktikas.

Alustame kõige suuremast pasunast, *dung-chen*'ist. Instrumendi gigantsetele mõõtmetele viitab ka tema mongolikeelne nimetus — *uher-buree*, mis tõlkes tähendab «härg-pasun». Kui enamasti on pilli pikkus 2 ning 3,5 meetri piires, siis harva võib see küündida 5 meetrini. Kõlatoru on valmistatud vasest või messingist ning kallihinnalisematel pillidel on sageli kaunistatud kunstipäraste graveeringutega. Mängimisel toetub toru spetsiaalsele puust või bambusest statiivile. *Dung-chen*'i mõõtmetega täielikus vastavuses on tema sügav ning ülimald bassiheli, mis eriti võimendub siis, kui mängitakse mägedes ning pööratakse kõlalehter kaljuste või jääste mäemassiivide suunas. Nõndaviisi tekkiva kajaefektiga näikse olevat juskui teadlikult arvestatud, kuna eriti laialt levinud on see pill Himaalajas ning mujal kõrgmägede piirkondades. Et *dung-chen*'i ülimaldad helid avaldavad inimesele mõju nii füsioloogilisel kui ka vaimsel tasandil, selles pole mingit kahtlust. Kuid on alust oletada, et see mõju ulatub kosmiliste mastaapideni, piltlikult on öeldud: *dung-chen*'i infrasedused on võimelised ühendama maa ja taeva, pimeduse ja valguse. Seda soundi on võimatu sõnadega edasi anda, seda peab ise kuulma. Sellist võimalust kahjuks paljudel ei ole, sest laiatarbe heliaparatuuri ning piiratud dünaamika- ja sagedusdiapasooniga analoogsalvestusega pole võimalik seda

² Tiibetis käib ajaarvamine kuukalendri järgi. Aastas on tavaliselt 12, harva 13 kuud, igas kuus 30 päeva. Tiibetlaste kümnese kuu, mil toimuvad lHa-mo pidustused, langeb ligikaudu kokku meie novembri-detsembriga.

Asjast huvitatud võivad Tiibeti pillide kohta lisateavet saada veel raadiosaatest «Orientaaltund», mis on eetris Eesti Raadio esimeses programmis pühapäeval, 23. septembril kella 21.15—22.15.

tõepäraselt edastada. Meloodiat *dung-chen*'il ei mängita, põhiliselt puhutakse burdoonina põhitooni, vahel harva oobertoone kvinti või oktaavit. Ja et pidev burdoon-heli ei katkeks, selleks kasutatakse instrumente alati paarikaupa. Seejuures ei tohi mõlemad mängijad teha hingamispausi üheaegselt, nõnda saadakse pidev katkematu toon, mis on eriti oluline siis, kui mängitakse väljaspool templirituaali ning mitte orkestri koosseisus. Millistel juhtudel siis mängitakse? Ma toon võib-olla väga kohatu võrdluse, aga üldiselt võiks öelda, et need instrumendid on kloostris kasutusel umbes samas funktsioonis kui fanfaarid pioneerilaagris. Puhutakse tähtsate külaliste või tähtsate laamade saabumise ja lahkumise puhul, päikese tõusul ja loojangul, enne *pūjā* algust ja veel mõnedel muudel puhkudel, mille tähtsust peetakse vajalikuks rõhutada.

rKang-dung'i (mongoli k *gandan-buree*) võiks ehk tinglikult trompetiks nimetada, kuid seda mitte välimuse, vaid ainult hääle tekitamise põhimõtte tõttu. Algselt valmistati neid instrumente surnud tütarlaste reieluudest. Kuna *rKang-dung*'i heli omab sümboolset tähendust, siis on ülimalt oluline tema puhtus, täpsemalt öeldes — puhtus eetilises mõttes. Ja absoluutselt puhas saab olla heli vaid siis, kui tüdruk, kelle reieluust pill on valmistatud, suri süütuna. Ei tea, kas «vastavate» tütarlaste vähesuse tõttu või mõnel muul põhjusel, aga tänapäeval valmistatakse neid trompeteid mõnikord ka metallist. *rKang-dung*'id on kasutusel templiorkestrite koosseisus, enamasti paarikaupa.

Dung-dkar (mongoli k *tsagan-buree*, sanskriti k *śaṅkha*) on mereteo kojast valmistatud India päritoluga rituaalne puhkpill. Seda instrumenti tuntakse Indias juba *Ṛgveda* ajastul (umbes 1500. a paiku e Kr) ja ta on kuni tänapäevani olnud pidevalt kasutusel sakraalses, folkloorises ja militaarses muusikas. *Śaṅkha*'t on peetud läbinisti pühaks esemeks, india mütoloogias tuntakse teda põhiliselt kui Viṣṇu atribuuti või «relva», aga merikarpi on puhunud ka mitmed teised jumalad ja jumalate inkarnatsioonid. *Dung-dkar*'i heli sümboliseerib puhtust ja andumust. Nagu näha, on niinimetatud «valge sarve» pühadus universaalne, teda kasutatakse kultuseinstrumendina *veda*-religioonis ja hinduismis, *hinayāna*-budismis ja lamaismis, aga samuti džainismis. Ja egas asjata pole leidnud see pill nii laialdast rakendamist, tema tämber on iseäranis müstiline, toon on õnnsalt sügav ja kummaliselt vibreeriv. Esineb kahesugust mänguviisi, puhutakse kas otse merikarbi otsa puuritud auku või kinnitatakse sinna veel spetsiaalne messingist huulik. Loomulikult ei saa igast teokarbist korralikku pilli, sobivat teokoda tuleb hoolikalt valida. Kuid ka juba väljavali tute hulgas leidub väga erineva väärtusega instrumente, ühed sügava tämbriga teised mitte. Kvaliteedi erinevust peegeldab hästi hindade tohtu erinevus, mis näiteks möödunud aastal India turgudel kõikus umbes kümnest ruupiast kuni kaheksasaja ruupiani.

rGya-ling (mongoli k *biṣhuur*) on üsna lähedases suguluses meile tuntud oboega. Instrumendi põhiosa moodustab kooniline puutoru, mille ühte otsa on kinnitatud metallist lehter ja teise otsa metalltoruke koos kahekordse trosthuulikuga. Pilli esiküljel on kuus või seitse auku, tagaküljel üks. Juba ainuüksi aukude arvust võib järeldada, et sellel muusikainstrumendil on võimalik mängida päris keerulisi meloodiaid. Aga see pole lihtne, *rGya-ling*'i puhumine nõuab füüsilist vastupidavust ja suurt vilumust, seetõttu ei usaldata selle pilli mängimist algajale. Näiteks Nepaalis asuvas Thami kloostris peavad noored laamad oboemänguni jõudmiseks läbima mitu mungahierarhia madalamat astet: esmalt peab töötama teeserveerijana või kokana, seejärel tuleb aasta või kaks lüüa suurt trummi, siis paar-kolm aastat puhuda pikka pasunat ning alles seejärel ollakse *rGya-ling*'i vääriline. Kui ilmalikus muusikas kasutatakse *rGya-ling*'it ka soolainstrumendina, siis kultusemuusikas mängivad need pillid ainult paarikaupa, sageli ansambelis koos kahe *dung-chen*'iga või koos kogu templi-

orkestriga. Oma läbitungiva nasaalse tämbri tõttu kostab ta välja ka valjukõlaliste löökpillide hulgest.

Löökpillid on lamaistlikus kultusemuusikas esindatud veelgi rikkalikumalt kui puhkpillid. India päritoluga *dril-bu* (sanskriti k *ghaṇṭā*, mongoli k *honh*) kohta on isegi raske öelda, kas ta on rohkem muusikainstrument või kultuseese. Igal juhul on ta koos *rDo-rje*'ga *pūjā* ja muude budistlike riituste juures väga oluline. *Dril-bu* on pronksist, vasest või hõbedast kelluke, mis on valatud käepidemega ühes tükis ning on kokku umbes 25 sm pikkune. Mängimisel hoitakse kellukest alati vasakus käes. Raputamisel tekitab ta kõrget ja läbilõikavat heli, mis sümboliseerib kõrgeimat tarkust, transsendentaalset tarkust.

Liivakellakujulist väikest käsitrummi tuntakse paljudes paikades *damaru* nime all. Legendi järgi on *damaru* ehitatud kahest inimese koljuluust ning surnud, kelle kolpadest on trumm valmistatud, justkui räägivad meiega trummi helide keeles. Hindude kujutelmade kohaselt on kogu maailm loodud *damaru* abil Šiva poolt. Seetõttu oli seda trummi erandina lubatud mängida šivaistlikes templites religioossete rituaalide puhul, kuigi tavaliselt oli trummide kasutamine hindu templites keelatud. Rahvapillina on *damaru* levinud Tiibetis, Nepaalis ja India põhjaosas. Kuid lamaistlikus kultusepraktikas kasutavad insurmendid on mõõtnetelt väiksemad ning erinevad veidi ka konstruktsiooni poolest oma rahvapärastest «esivanematest». Nende külge on nõõride abil kinnitatud kaks väikest nahkpallikest. Trummi vibutamisel hakkavad need pallid pendeldama ning, puutudes vastu nahast membraane, tekitavad tremolo-taolise tiheda pörina. Oluline on seejuures, et ühe pallikese sisse on ömmeldud karvad, mis on lõigatud mehe suguelundite piirkonnast, teise pallikese sisemuses on naiselt raseeritud karvad. See sümboliseerib kahe alge, kahe printsiibi — meheliku ja naiseliku — ühtsust.

rGnā (mongoli k *bombor*) on suur kahe nahaga rituaalne trumm. Templiteenistuste ajal ripub see tavaliselt nõõride abil laes, vabas õhus toimuvate tantsude saateks kasutatakse aga ümara varre otsas kantavaid trumme. *rGnā* paksus pole kuigi suur, vaid mõnikümmend sentimeetrit, kuid tänu membraanide suurele läbimõõdule annab ta madala kumiseva heli. Nii korpus kui mõlemad nahad on üldjuhul kaetud rikkalike maalingutega, kus on kujutatud stiliseeritud pilvi, lootoslilli või muid budistlikke sümboleid. Trummi lüüakse küsimärgi-kujulise kõvera pulgaga.

Muusikainstrumentidest on jäänud nüüd veel nimetada tiibeti gong *mKar-rnga*, vasktaldrikud *sil-nyen* (mongoli k *selnen*), suure kumerusega taldrikud *rol-mo* (mongoli k *tsan*) ja kindlale helikõrgusele häälestatud *ting-ting*-plaadid. Taldrikuid kasutatakse sakraalses muusika kahel viisil: antakse orkestri koosseisus üksikuid tugevaid aktsente või tekitatakse vaikne monotoonne ühtlastest löökidest foon tekstide retsiteerimise saateks. Erinevalt meil Euroopas levinud tavast lüüakse neid kokku horisontaalasendis.

Kõige üldisemas plaanis võiks jaotada kogu rituaalse muusika kaheks — vokaalseks ja instrumentaalseks. Kuid säärane jaotamine on muidugi tinglik, kuna tegelikus muusikapraktikas esinevad tekstide retsiteerimine ja pillimäng sageli koos või on üksteisega vähemalt seotud. Budismi seisukohast vaadatuna on primaarne loomulikult laul, sest erinevalt pillidest on vokaali abil võimalik väljenduda kahel moel. Esiteks, hääleaparaat võib «mängida» kui ülimalt tundlik ja nüansirohke muusikainstrument, teiseks lisandub veel verbaalne külg, mis pole sugugi vähem tähtis.

Tiibeti kloostrites tuntakse vähemalt nelja vokaalstiili, erinevused nende vahel seisnevad põhiliselt hääle tekitamise tehnoloogias. Tekste võidakse retsiteerida n-õ tavalise häälega, mis põhimõtteliselt ei erine sellest, millega räägime ja laulame meie oma igapäevases elus. Sageda-

mini esineb aga ülimaldas registris laulmist, mõnikord on koguni raske uskuda, et inimene on võimeline sedavõrd madalat häält tekitama. Heliplaadilt kuulates võib tekkida isegi kahtlus, kas plaat ei pöörle ettenähtust aeglasemalt. . . Vokaaltehnika seisukohast kõige huvipakkuvam on kahtlemata oobertonaalne kurgulaul, milles on kohati täiesti selgesti võimalik eristada mitte vähem kui kahte häält: põhitooni ja vähemalt ühte ülemheli, mis on üsna arusaamatul kombel kuidagi eriliselt forseeritud ja esile toodud. Kuigi Tiibeti munkade laulmismaneer on vägagi omapärane, ei saa siiski öelda, et sellist hääle tekitamise viisi ei esine muus muusikas. Põhimõtteliselt on sellega sarnane tuvalaste *kargōra*-laul ning mõned jakuutide ja teiste selle piirkonna rahvaste vokaalstiilid. Säärane pingutatud ja surutud kurgulaul ei võimalda muidugi esitada väga komplitseeritud meloodiaid. Retsitatiiviviisid liiguvad üldjuhul kolmel kuni viiel noodil, harva kuuel või seitsmel noodil. Asjast parema ettekujutuse loomiseks püüan järgnevalt kirja panna mõned heliread, mis on retsitatiivide aluseks.



Nii nagu katoliku kiriku kultusekeeleks kujunes üldiselt ladina keel, nõnda toimuvad templiteenistused kõigis lamaismimaades peamiselt tiibeti keeles. Mõningaid traditsioonilisi tekste retsiteeritakse sanskritikeelsetena. Kuid esineb ka selliseid tekste, millest tohivad aru saada ainult asjasse pühendatud valitud laamad. Neid retsiteeritakse erilises salakeeles. Ja nii on välja kujunenud olukord, et suur osa mitte-tiibetlastest munkasid, kui nad pole just eriti kõrgesti haritud, mõistvad nende endi esitatud tekstide sisu üsna halvasti.

Missuguseid tekste üldse kasutatakse templiteenistustel? Eelkõige *mant-ra*'id, austusavaldusi ja palveid mitmesugustele *buddha*'dele, *bodhisattva*'dele ning auväärsetele laamadele, aga samuti fragmente budistlikust kaanonist. Ja neid tekste on tohtu hulk, ühe inimese jooksul ei suuda neid keegi läbi lugeda. Kanoonilise literatuuri olulisema osa moodustavad kaks hiigelteost, õigemini kaks teoste kogumit. Neist esimene — *bKah-hgyur* — see on Buddha Śākyamuni õpetuste ümberjutustus. Kirja panid selle algselt India budistid sanskriti keeles ning alles hiljem, umbes VIII ja IX sajandil tõlgiti tiibeti keelde. Ja püüdkem nüüd ette kujutada seda tekstide virna. Ainuüksi mungaelu reeglite selgitused (tiibeti k *hDul-ba*, sanskriti k *Vinaya*) hõlmavad kaanonist 16 köidet, järgmises 24 köites mõtestatakse lahti «teispoolsusse viivat tarkust» (tiibeti k *Ses-rab-kyi pha-rol-tu phyin-pa*, sanskriti k *Prajñāpāramitā*), 32 raamatutäit on Õpetussõnu (tiibeti k *mDo*, sanskriti k *Sūtra*), 24 raamatutäit *Tantra*'id (tiibeti k *rGyud*) jne. Kui nimetatud teoste kirjapanijad pole meile teada, siis teise kogumiku, st *bsTan-hgyur*'i üksikute osade autorid on täiesti konkreetsed ajaloolised isikud. See kogumik on veelgi ulatuslikum eelmisest, koosneb 225 köitest. Suure osa neist moodustavad kommentaarid Õpetussõnadele ning *Tantra*'tele, aga palju on ka iseseisvaid ajaloolis-filosoofilisi teoseid.

Nüüd me oleme jõudnud kohani, mis on minu jaoks kõige raskem, sest aeg on rääkida *mantra*'te retsiteerimisest ja sellest, mis on üldse *mantra*'d. Ükski kirjalik selgitus, mida ma olen juhtunud lugema nende võlusõnade

* Sulgudes olevad noodid esinevad retsitatiivi jooksul vaid mõnel üksikul korral. Noolekesega on tähistatud toonikanoot.

kohta, pole lõpuni tabanud asja tuuma. Vaevalt minagi seda teha suudan, aga päris mööda sellest teemast siiski minna ei tohiks. *Vajarayāna*-budismi kontekstis on *mantra*'id üldjuhul defineeritud kui lausumisi, võlvormeleid või verbaalseid sümboleid, mille kestev kordamine kui ei vii just lausa valgustumiseni, siis vähemalt juhhib kõrgematesse meeleseisunditesse. *Mantra*'te retsiteerimise juures on oluline, et seda ei tehtaks «lihtsalt niisama», see ei vii kuhugi; tuleb saavutada meditatsiooni seisund, mil lausutud vormelid aitavad justkui end välja lülitada tavapärasest ümbritsevast maailmast. Tuleb saavutada seisund, mil tajutakse kõiki kuuldavaid helisid *mantra*'tena ja kõiki nähtavaid esemeid jumaluse emanatsioonina. Järgmisel, kõrgemal tasemel muutub *mantra* vastava jumaluse verbaalseks ilminguvormiks ehk teisiti öeldes, sõnaline sümbol muutub peaaegu identseks jumaluse endaga. Lamaismi praktikas retsiteeritakse neid võlvormeleid tundide kaupa iga päev. Tiibeti *Kar-ma-pa* koolkonna laamadelt nõutakse niinimetatud Vajrasattva *mantra* kordamist 111 111 korda. See nõue käib ainuüksi 100-silbise *mantra* kohta, 6-silbilist Vajrasattva *mantra*'t korratatakse koguni 600 000 korda. Peale äsja nimetatu eksiteerib veel palju-palju *mantra*'id, loetlen neist vaid mõned tähtsamad:

OM Mani Padme HUM (Avalokiteśvara)⁵

OM A Ra Pa Ca Na Dhih (Mañjuhosa ehk Mañjuśrī)

OM Muni Muni Mahāmuni Śākyamuni Svāhā (Śākyamuni)

OM AH HUM Vajra Guru Padma Siddhi HUM (Padmasambhava)

Kõike seda, millest oli juttu eelnevatel lehekülgedel, on mitmekümne aasta jooksul püütud lõplikult välja juurida — hiinlaste poolt Tiibetis ning punase terrori poolt Mongoolias, Burjaatias, Tuvas... Palju laamasid on represseeritud ja tapetud, rohkesti kloostreid suletud, templeid põletatud, raamatuid, pühapilte ja muusikainstrumente vandalistlikult hävitatud. Eespool kirjeldatud *cham*-müsteeriumi ei osutunud võimalikuks mõnedes maades aastakümnete jooksul kordagi läbi viia. Kuid hävitada ei suudetud siiski kõige tähtsat — vaimse traditsiooni järjepidevust —, sest jõu ja vägivallaga on võimalik purustada ainult materiaalselt. Lõhkuda saab pille, aga mitte muusikat. Põletada saab raamatuid, *mantra*'id mitte.

⁵ Sulgudes on antud konkreetse *mantra*'ga seostuv jumaluse või pühaku nimi.

MIS TOIMUB VIJLANDIAS



Kaugvaates paistab, et Eesti laval valitseb eskapism ja esteetiline nihilism; lähemal vaatlusel leiad mõndagi huvitavat: avastatakse autoreid; mängitakse stiilikooli; hoidudes argipäevast, otsitakse kõrgemaid ideid ja väärtusi. — Nii arvab kriitik «Ugala» teatri möödunud hooaega vaadeldes.

Kui mõni kauge ja võõras teatrist huvitatud inimene, näiteks ameerika kriitik või ajakirjanik satub Baltikumi, mida ta näeb?* Eelkõige muidugi rahva poliitilisi liikumisi. Need kuuluvad nüüd teatri juurde: nendest kirjutatakse nii Moskva kui maailma teatriajakirjades. Aga edasi? Leedus vaatab see kriitik või ajakirjanik Nekrošiusse lavastüsi, Lätis vestleb Peteris Petersonsiga teatrist ja dramaturgiast, meil näeb ta maju, Eero Saarise «Estoniat», juugendstiilis Draamateatrit ja Vijlandia tohutut modernset tellistest ja klaasist teatrikompleksi, kus on 700 kohaga suur saal, stuudio- ja taskuteater. Viimases satub ta lavastusele KGB neljast ülekuulamisest, kujunduses märkab fotot, millel koos istuvad Lenin ja Stalin. Suures saalis näeb külaline «Vanalinnastudio» võõrusetendust «Selge-Sompus-Tuuline», mis ei ole tema arvates midagi kaotanud Dario Fo itaalia-pärasest võrtsist. Kriitik arvab, et see taiplikult maastikku paigutatud, avarate ruumide ja terrassidega hoone sobiks igasse Ameerika suurlinna. Teda hämmastab, et selline maja on ehitatud nii kõrvalisse ja unisesse väikelinna. Aga küll eestlased teadsid, mida tegid, arvab ta: ansambel ja teater on mõlemad külastamist väärt ja tõmbavad publikut kokku üle terve Eesti. Repertuaaris on eesti ja vene autorite kõrval, nagu ta tähele paneb, O'Neill «Iha jalakate all» ja «Charley tädi». Külalise saabumise öhtul on «Ugalas» täismaja.

Eesti teatrist oli «Ugala»-mulje sellele külalisele niisiis peamine. Aga eestlasele endalegi jätab kohtumine «Ugalaga» mulje. Seal lastakse kõikjal, ka puhvetis ja garderoobis paista, et oled oodatud külaline.

Aga edasi? Milline on «Ugala» koht Eesti teatripildis? Milline traditsiooniline ja novaatorliku, ühiskonda mõjutava ja eneseväljendusliku tendentsi vahetõrje repertuaaris? Milline on repertuaari põhiline, tüüpiline aineala? Missugune ühiskonna- ja inimesekontseptsioon? Missuguseid kriteeriume saab «Ugala» repertuaari hindamisel kasutada? Kas maksavad sellised klassikalised mõõdupuud nagu sugestiivsus, võtete originaalsus, lavakujude psühholoogiline tõepärasus, läbituntuse sügavus ja üldmõistetavus ning esitamise osavus? Kas «Ugala» on nähtus?

Sellel aastakümnel mitmekesisustid, täiustused, peenendused teatrivormid veelgi, aga uusi, 60. ja 70. aastatel kogetud maailmaavastusi peaaegu juurde ei tulnud. Suur osa vaimuenergiast läks poliitikalale ja vajaliku rahvusliku eneseväärikuse turgutamisele. . .

«MU JUMAL, INIMESI ARMASTA-
DA OLEKS SAMUTI VOINUD ÜKS
VÄLJAPÄAS OLLA.»

«Becket ehk Jumala au»

«Ugala» elas 80-ndate alguses üle ühe oma tõusuaegadest ja võib-olla suuri. Millega paistab ta silma aastakümne lõpus ja ühtlasi oma 70. hooajal?

Peeti teatri juubelit, aga ka J. Smuuli — J. Toominga «Kihnu Jõnni» kümnendat aastapäeva. Selles faktis on midagi harukordset. Juhtusin aastaid tagasi «Ugala» «Kihnu Jõnni» nägema Moskva Kunstiteatri laval. Seal läbielatud uhkus nii väikese linna teatri nii kõrge vormikultuuri pärast soojendab tänaseni.

«Ugala» 70. aastapäeva afišil leiame neli K. Komissarovi lavastust: T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev», Feuchtwangeri-Undi «Vennad Lautensackid», J. Anouilh' «Becket ehk Jumala au» ja W. Shakespeare'i «Kuningas Lear». Juubelikavas tutvustatud repertuaar sisaldas 20 nimetust, nüüdseks on lisandunud 4. Autorid lisaks mainituile: Baturin, Vilde, Unt, Koržets, Normet-Arro-Mering-Lumet, J. Saar; Wilde, Priestley, O'Neill, Simon, Kirkegaard, Lindgren, Pinter, Witkiewicz, Nash, Aps-tein, Powers; Razumovskaja, Stavitski, Tšepovetski. Domineerib Lääne dramaturgia nagu praegu kogu eesti teatris. Moes on absurd nagu mujalgi.

Peanäitejuhi uuemad lavastused «Lear» ja «Becket» paistavad välja sil-

W. Shakespeare, «Kuningas Lear» (lav Kalju Komissarov). Edmund — Allan Noormets, Gloucester — Peeter Tammearu, Kenti krahv — Peeter Jürgens.



mailu ja toredusega. Jääb mulje, et lavastaja ja kunstnik (Jaak Vaus) on maha võimalusi täie lõbuga kasutanud. Vahest mitte nii kujundileidlikult kui «Lautensackides», aga efektstelt igatahes. «Leari» tohtu ajaratas ja läikivad metallpinnad, «Becketi» maalilised Boschitsitaadid on tekitanud ka kriitilisi küsimusi. Seep see on, kui vaesel ajal pillama kukutakse. Seda toredust peab ju kohapeal vaatamas käima. Viljandi ise andvat keskeltläbi viis saalitait. Nii et bensiinikriisi tunneb «Ugala» silmapilk.

Neis Komissarovi galalavastustes on tuttavat jõudu, lööki, hoolimatust ramedust ja tooreid värve. (Veri voolab ja on väga punane.) Endiselt ei paku Komissarovile huvi tragöödiakangelase sisekonflikt. (Isegi «Hamletis» sai ta ju sellela läbi, lastes Taani printsis mängida korruga kahel näitlejal.) Ta mõtleb välja ükskõik mida, aga jääb truuks oma sisesemist valmis, terviklikule protagonistile. Keerulisemaks kujunevad tal pahelkandjad. See, mis «Ugala» juubeliaasta repertuaaris esimesena silma hakkab, ongi pahelisus. Pahelisus kui maailma ja inimese püsiv seisund. Komissarov pole inimese moraalsuse suhtes kunagi erilisi illusioone haudunud. Tema ainsaks kinnisideeks või usuks on olnud ja on, kui teda ennast uskuda, usk maailma muutmise võimalusse. (Viimaste lavastuste põhjal võiks küll pigem vastupidist järeldada.) Aga ta ongi pigem mõjutaja kui eneseteostuslike ambitsioonidega kunstnik. Ta näib endiselt arvavat, et inetuse vaatamine teeb ilusaks. Ja uurib seda siis kogu südamest.

Muuseas, ka Andres Lepik ei vaidle peanäitejuhiga. Kuningas Henry roll «Becketis» ja H. Pinteri «Kojutuleku» ning S. I. Witkiewicz'i «Hullumeelse ja nunna» lavastus nõretavad mustadest jõududest. Mis on meie teatripildis haruldane ja ergastav.

Valdava pahelisuse kõrval leidub Komissarovi lavastustes ikka keegi, kellega samastuda — see märgib voo- ruse juuresolu. «Leari» infernaalset seltskonda õilistab Andres Noormetsa Edgar. Peeter Tammearu Becketit ümbritseb algusest peale selle mehe suurust rõhutav ja vaatajat rahustav pühapaiste.

«Kuningas Lear» on eelkõige süžee- line anonüümne põnevuslugu.* Kuid — see lugu mürgist ja hullusest ja mõrtsukatööst, mille sooritab Komissarovi-

* «Becketit» nägin siis, kui nimitegelast kehastav näitleja P. Tammearu oli juba täie jõuga mängima hakanud, «Leari» siis, kui Rein Malmsten seda veel ei teinud. — L. V.



«Kuningas Lear». Gloucester — Peeter Tammearu, Lear — Rein Malmsten, Edgar — Andres Noormets.
E. Veliste fotod

Vausi ajamasin ja mille vahele jäävad ühtviisi kõik, head ja halvad, on oma süzeelistes käikudes ja karakteriveidrustes Shakespeare'i geeniuse seipitsetud. Komissarov nende inimeste sisse ei vaata. Jah, aga on seda tingimata tarvis? Sest ta ei lavastanud lugu kahtlusest ja meeleheitest, vaid vägivallast. Pimedast ja mõttetust vägivallast ajaloorattal.

Vastupidiselt «Learile» ei ole «Becket» anonüümne lugu. See, mis «Becketis» kõigepealt erutab, on kuningas Henry ning tema sõbra ja vaenlase Tho-

mas Becketi vahekord. Vähem või hoopis mitte Jumala ja Becketi suhted.

Ei mäleta, et oleksin Komissarovi lavastustes tähele pannud mõnd arengulist kuju.** Niisiis — ei sisekonflikti ega arengut. See on Komissarovi omapära, mitte tugevus või nõrkus. Usun, et põhimõtteliselt, tõlgenduslikult samamoodi, kui teeb seda Peeter Tammearu,

** Kui ta ise mängib, võib küll rollis juhtuda kõik, mis inimese elus võimalik, aga siis eriti keeruliselt või varjatult ja ka mitut moodi loetavalt. — L. V.



J. Anoviõh, «Becket ehk Jumala au» (lav Kalju Komissarov). Kuningas — Andres Lepik, Kuninganna — Laine Vaga.

E. Veliste foto

oleks mänginud Becketit ka Komissarov ise. Kas Tammearu Becket sobib ühte ritta Komissarovi Matieseniga (M. Undi «Peaproov»)? Ei arva, et oleks pühaduse-rüvetamine panna need kaks eri aegadest ja vaimsusest pärit meest kõrvuti surema. Nad mõlemad on kurgust saadik sumanud oma aja kõntsas ja kaovad, lähevad. Ei kannata välja? Matieseni puhul on see otseselt nii. Becketi puhul filosoofilisemalt, ülevamalt.

See, mis kõige huvitavam vaadata, on — nagu ütlesin — Henry ja Becketi vahekord, kontrast, vastasseis; armastus, vihkamine ja kättemaks, kui banaalselt väljenduda. Kui Becketit oleks mängitud järsult muutuva, jumalasse pöörduva rafineeritud vaimuna, oleks tulnud teine lugu. Komissarov on teinud panuse näitlejate omapärale, nende sarmi omapärale, ja see mõjub. Lepik mängib oma Henry väikeseks ja Becketi suureks, nii et see teine võib oma inimliku lihtsuse ja üllusega laval ja väikese kuninga hinges laiutada. Kuningas läheb oma looma lahti, sest ta arvab, et Becket samuti teeb. (Kuidas see käib, seda me ei näe, vaid ainult kuuleme.) Aga selles Becketis polegi looma. Ta on endas inimest uurides teda küll otsinud,

aga mitte leidnud. Ja kui talle siis osaks langeb Jumala au ehk kõrgeim missioon, ei jää sellel täiuse- ja autundega inimesel muud teed, kui kaitsta seda lõpuni. Ma ei võta päris otse, ei usu Komissarovi enda möödaminnes avaldatud mõtet, et «parim moodus ellu jääda on sooritada enesetapp». Lavastusega võrreldes kostab see liiga lihtsalt. Nagu on liiga lihtne minugi katse seda tõlgendada. Aga teater ongi pööblikunst: suur, lihtne, emotsionaalne kujund öeldakse olevat ülim, mida ta väljendada suudab.

«Becketi» II vaatus on hõre ja igav, esimene ja kolmas aga vormi-, mõtte- ja emotsioonitihe. Boschki näib pigem rahvaomane kui jöle. Kui siin miski on jöle, siis Lepiku kuninga väikeses karvas loomas kehastunud pahe. Aga Tammearu Becket näeb temas inimest, sellepärast veenab ka üks tema lõpu eel lausutud väiteid: «Mu jumal, inimesi armastada oleks samuti võinud üks väljapääs olla.» Nagu sageli Komissarovil, midagi ta lavastustes ikka logiseb. Ta ei pööra ise sellele tähelepanu, ja piinlik on teistelgi seda teha. Aga Elmo Nüganeni suurte kõrvadega kardinali tooksin küll teise vaatuse hõredusest ära kuhugi paremasse ümbrusesse, sest ta tekitab

ideaalkujutluse sellest taustast, mille grotesk peaks andma Henry ja Becketi tõsidraamale. Lepiku manierism ei sega siin, vaid annab kuninga «loomale» ühe värvi juurde.

KAS MEIE EBALOOMULIKUS MAAILMAS LEIDUBKI ENAM LOOMULIKKU INIMEST? AGA KAS EI PEAKS KA EBALOOMULIKKUST MÄNGIMA LOOMULIKULT?

Peaaegu ühel ajal esietendusid Tallinna ja Viljandi laval absurdi põhiklassiku Witkiewiczzi näidendid. Onneks nii erinevate lavastustena, et neid ei tarvitse võrdlema hakata. Küll aga tekiavad tahtmatud võrdlusmomendid Komissarovi «Becketi» ja Andres Lepiku «Hullumeelse ja nunn» vahel. Boschi-Komissarovi mõõduka ja Witkiewiczzi-Lepiku pöörase groteski vahel on kindlasti märgatav vahe. Kuigi kõige pöörasemast stseenist näidendi lõpul on Lepik isegi loobunud ja loeb selle lihtsalt ette. Aga miski siin meenutaks «Becketi», kui «Hullumeelset» mängitaks pisut täpsemalt. See on groteski vaheldumine realistliku, elusarnase, loomuliku suhtlemisega. «Becketis» on see vahe selge. «Hullumeelses» märkad, et liigutakse ühelt stiililt, ühelt suhtlemisviisilt teisele, aga ei taipa päris, kus ja kuidas. Eriti maksab see Andres Noormetsa poeedi ja Viljandi koolitüdrukü Kerli Hendriksoni nunna intiimstseenide puhul, mis võiksid olla palju rafineeritumad. «Hullumeelne ja nunn» oli praegu kõige huvitavam seal, kus mäng läks tõesti pööraseks, kus näitleja tõepoolest lendas. See oli stseenis, kus kaks laipa, mustad viigipüksid jalas ja valged triiksärgid seljas, tormavad koos nunnaga (?) ümber publiku. See oli otsekui Andres Tabuni ja Andres Noormetsa lendutõus hooaja kohale. Kui etenduse jooksul toimub ükski selline tõus, peab näitlejas olema suur annus loovat energiat. Ka etenduse algus oli paljutootav. Näitlejad istusid liikumatult, nägudega vaatajate poole, ja nende liikumatus oli laetud, nähtavasti soovist ennast väljendada ja publikuga kontakti astuda. Või ka soovist segamatult endasse vaadata ja ennast tunda. Ükskõik. Vaatajale võimaldas see laetus peaaegu füüsilise lähedustunde, mida olen varem juhtunud kogema vaid Grotowski teatris. Ja milles tegelikult peitub ju teatrikunsti ainulaadsus ja võlu. Peale selle irratsionaalse läheduselamuse jäi muidugi ka võimalus etenduse alguse ratsionaalseks tõlgendamiseks. Igatahes andis

see algus eelsoodumuse tunda ennastki etenduse jooksul hulluna või vangina, ka omaenese tunde vangina. Hullumaja, poet (Andres Noormets), nunnad (Kerli Hendrikson ja Anne Margiste), psühhanalüütikud, kes tegelevad analüüsiga analüüsi enda, mitte patsiendi pärast (Andres Tabun ja Toomas Taimla), peaarst ja lavastaja ja tüürann (?) (Andres Lepik), valvurid (Gunnar Sirkel ja Ene Nirgi) — kõik loetavad ajalised tingmärgid täitusid niiviisi ka teadmiseiga inimese ajatusti olemisest.

Witkiewiczzi teoreetiline nõudmine elimineerida laval elutõde ja realistlik psühholoogiline portree on viinud selleni, et iga repliiki on võidud öelda irooniaga, iga žesti moonutada groteskiks. Nii diskvalifitseeritakse iga öeldud sõna, madaldatakse vorm primitiivseks ja banaalseks, tehakse võimatuks jõuda Witkiewiczzi teose traagilise dimensioonini. Reaktsioonina sotsialistliku realismi igavatele klišeedele hinnati 50. aastate Poolas pigem Witkiewiczzi näidendite fantaasiat, pilget, paroodiat ja paradoksi kui nende raskesti mõistetavat intellektuaalset sisu. Mingid ammusid allkättid jäävadki tänapäeva inimesele kättesaamatuks, aga kindlasti on Witkiewiczzi näidendites üldinimliku kõrval ka seda, mis praegugi poliitiliselt aktuaalne (vt *Théâtre en Pologne* 1986, nr 6—8).

Need asjad näib Andres Lepik olevat läbi mõelnud. Ka paistab ta nõustuvat T. Kantoriga, kes on öelnud juba aastaid tagasi, et õnneks ei demonstreerinud Witkiewicz oma teoreetilist «Puhast Vormi» näidendites, muidu oleks neist välja tulnud midagi kohutavalt tüütut. Ümberlülitused Lepiku lavastustes groteskilt ja iroonialt loomulikule kõnega käitumispruugile võivad põhimõtteliselt anda häid rütmimuutusi is kanda ka sisulist koormust. Tragikoomiiste suurte plaanideni paisuv sotsiaalne pila (Witkiewicz ei olnud vaimustatud ei revolutsioonist, totalitarismist ega täisõnnud mehaanilisest eksistentsist) vaheldub palavikuliste intiimstseenidega mitte ainult huvist efektse vormi vastu. Üht Witkiewiczzi teoreetilistest postulaa-tidest, seda, mis räägib reaalsuse paljususest, on kindlasti silmas peetud ja kasutatud. Kuivõrd seda kõike ollakse suutelised valdama, on iseasi. Aga mida peenem, keerulisem ja loomulikum on reaalsus, seda raskem on ju teda tabada. Selle-gipoolest tundsin end aeg-ajalt haaratavat samasse stiihiasse, mida kogesin kunagi ammu ühel Witkiewiczzi klassikalisel lavastaja Tadeusz Kantori eten-dusel.



JOHN GIELGUD VÕIB PINTERIT MÄNGIDES KÜSIDA, MIKS PEAKS MÄNG MIDAGI TÄHENDAMA, KUI PUBLIKUL EI OLE HETKEGI IGAV... SEST TEMA ENDA MÄNG TÄHENDAB IGA HETK MIDAGI.

Kui Viljandis olin, et mitu päeva järjest «Ugala» etendusi vaadata, lubas Andres Lepik ka «Kojutuleku» proovi: jäi mulje, et sellest Pinteri-lavastusest võib tulla midagi ligitõmbavat. Tallinna etendus, mida vaatama pidin, jäi ära, ja sellega ka võimalus lavastust sellel hooajal veel näha. Otsustasime Margot Visnapiga, kes «Kojutulekut» valmis kujul Viljandis näinud, et kõneleme temast. Käes oli mul intervjuu Peter Halliga, kus juttu Pinterist ja Pinteri lavastamisest. (*New Theatre Voices of the Seventies*. L, 1981.) Lisaks proovimuljed.

L. V.: Kui oleks head reklaami tehtud, kas oleks võinud juhtuda, et mõlemad Tallinna etendused ära jäävad?

M. V.: Kindlasti mitte. Aga reklaam on asi, mida meil ei ole. Ka ei ole ma kunagi aru saanud seisukohast, millel paljud teatritegijad on: mina olen oma asja valmis teinud, nüüd ootan uhkelt, kui vaatama tullakse — peasi, et minul oleks laval hea ja mina saaksin head kunsti teha. Välistatakse see, kellele seda kunsti tehakse. See on sama asi, mida räägitakse mõne lavastaja/meeskonna tükkide puhul: kõik sõltub ilmast, meie enesetundest, see on ainult meie omavaheline asi, mida me laval teeme.

L. V.: Ja tulebki välja, et saalis ei saa mitte keegi mitte midagi aru. Eks Pinterigi puhul on häda selles, et asi peab olema korraga selge ja segane. Näed, Peter Hall ütleb: kui Pinterit lavastades välditakse mitmetähenduslikkust, läheb asi liiga lihtsaks.

M. V.: See on küll õige. Ilma mõistatuslikkuse ja allhoovusteta, mida saab tegelikult realiseerida alles laval, on «Kojutulek» tõepoolest lihtne ja banaalne lugu.

L. V.: Samas ütleb Hall, et Pinteri kui dramaturgi areng on toimunud nii, et näidendid on muutunud konkreetsemaks ja konfliktsemaks.

M. V.: Ja tõenäoliselt on seegi õige, mida ütleb Pinter ise, et ta ei saa kirjutada, kui on ainult abstraktne idee, tal peab käes olema konkreetne inimene.

S. Witkiewicz, «Huttumõelne ja nunn» (lav Andres Lepik). Ode Anna — Kertti Hendriks, Poeet — Andres Noormets.

E. Veliste foto



«Hullumeelne ja nunn». Ode Anna — Kerli Hendrikson, Poet — Andres Noormets.
T. Rammuli foto

L. V.: Pinteri mõistatuslikkuse või salapära või peidetuse äramängimise kohta ütleb Peter Hall, et näitleja ei saa mängida varjamist, looritamist, kuni ta ei tea, mida ta varjama peab. Et ilma selleta, et näitleja mõistaks, mis mängu ta mängib, mis tema tegelikud käitumismotiivid on, ei tähenda mitmetähenduslikkus mitte midagi. Kogu müsteerium on selles suhtlemises, mis toimub väljaspool sõnu ja on seotud tundega (feeling). Omakorda ek-sib näitleja, kes arvab, et vaataja ei saa temast aru, kui ta ei näita, mida ta parajasti tunneb. Kui ta tunneb ja seda tunnet maskeerib, saab publik temast aru.

M. V.: Just seda feeling'ut Lepiku lavastuses ei tekinud või tekkis ainult kohati. «Kojutuleku» algus on küll väga paljutootav, kui Malmsten (Max) ja Tabun (Lenny) on kahekesi laval ja hakkavad midagi paaniliselt otsima; need haks sõnatud karakterit olid väga põnevad. Ka teistel olid pealtnäha kindlad karakterid olemas ja nad tundusid algupoole samuti põnevad. Aga lavastuse edasine kulg viis mõttele, et tegelikult näitlejad oma tegelase siseelu ei tunne. Näib, et mingi elementaarne suhete analüüs on tegemata või on sellest liialt üle libisetud. Kohe on jõutud tasandile, kus käitatakse veidralt, vaikitakse või varjatakse midagi, kus hakatakse mängima ainult välist salapära. Anne Valge Ruth

jääb viimase hetkeni külmaks, ebahuvitavaks mõistatuseks. Ruth on lihtsalt vaikne, napsõnaline naine. Tundub, et Lepik on lavastades valest otsast peale hakanud: ta on kohe absurdi lavastama hakanud, seepärast mõjub kõik võltsilt, ebausutavalt, õõnsalt. L. V.: Tegelikult võiks «Kojutuleku» tegelaskujuna Ruth olla hooaja põnevaim naine. Ja proovis tundus mulle, et tüübina sobib näitleja rolli hästi?

M. V.: Asi, mis Ruthi huvitavaks ja saladuslikuks teeb, on see, et Pinter on ühendanud ta painega, mille all kannatab terve see kummaline perekond — surnud ema painega. Et emast ei räägita eriti palju, teeb see ka Ruthi salapäraseks ja müstiliseks. Prostitutsioon ei üllata tänapäeval kedagi, aga selle naise hinges peab toimuma midagi huvitavat, põnevad, mis paneb teda oma mehe vastu trotslik olema, ja mille pärast Pinter selle paine on oma näidendisse kirjutanud.

L. V.: Nagu paistab inglise kriitikast, on Ruthi tõlgendatud ja mängitud mitmeti. Ema-jumalanna või ohvrina, tuima, tuimestatud olevusena või õrna haavatava inimesena. Nii «Majahoidjat» kui ka «Kojutulekut» analüüsid on mõnel juhul märgitud, et väljastpoolt saabujatest, tulnukatest tehakse ohrid. Meil näib olevat vastupidi: Aarne Üksküla mängib «Majahoidjas» agressiivset sisse-



H. Pinter, «Kojutulek». Sam — Andres Oks, Joey — Gaute Kivistik, Max — Rein Malmsten, Lenny — Andres Tabun, Ruth — Anne Valge, Teddy — Andres Noormets.

E. Veliste foto

tungijat ja proovis jäi ka Anne Valgest mulje, et ta Ruth «teeb meestele lõpuks ära», mängib selle pahelise kamba üle. Et ta avastab endas jõu ja vahendid, millega hätte maksta.

M. V.: Kui roll oleks sellele üles ehitatud, oleks päris põnev. Siis oleks kogu see paine seletatav: tugev ema hoidis seda väikest nürust kampa koos ja pani oma pilli järgi tantsima. Alateadlikult nad ju igatsesid seda ema Ruthi näol tagasi. Igatsesid, et keegi tuleks ja võtaks nad pihku. Võib-olla sellepärast nad seda «kadunud poja» naist endi keskele igatsesidki. See mõte näis lavastuses vähemalt alateadlikult kõlavat.

L. V.: Kui Ruth tuli uue kleidiga, kui tajusid teda juba tema uues «pereema» või «perenaise» rollis, tekkis kogu loole sügavam või üldisem põhi. Prostitutsioon kui nähtus sulas ajalooliseks episoodiks, esile tõusis patriarhaat kui midagi igavesemat. Oleks ju huvitav, kui tema vaikimisest ja kõigest, mis ta laseb endaga teha, paistaks, et see on vaid üks valitsemise viis.

M. V.: Seda küll.

L. V.: Ja huvitav tundus Andres Noormetsa Teddy kõrge naer. See oli ainus detail, mis

kindlasti viitas sellele, et mees ei ole sisemiselt endaga rahul, ei ole endas kindel.

M. V.: Et ta varjab midagi oma minevikus või olevikus. See on alles, see on jäänud, aga ma ei saa aru, miks see ei hakanud etenduses tööle. Pärast mulle räägiti, et ühel etendusel võtnud Andres kogu tüki enda kanda ja kojutulekustseen olnud fantastiline. Ja etendus olevat läinud käima.

L. V.: Teddy ja Ruthi vahetorda on ka nüüsi tõlgendatud, et Ruth vihkab oma absoluutselt egoistist meest, kelle kõrval ta Ameerikas tähelepandamatuks kübemeheks on muutunud, ja leiab oma kaotatud vabaduse Teddy perekonnas, kus ta tähelepanuga üle külvatakse.

Aga räägi vanameestest. Proovis jäi tunne, et teised on oma kobamistes isegi huvitavamad kui Rein Malmsteni Max, kes paistis olevat liiga valmis, liiga tugeva kontuuriga. Nüüd olen kuulnud hoopis muud.

M. V.: Esimesel hetkel, kui näitleja lavale tuli, tundus küll, et Malmsten on valinud liiga paksud värvid ja püüab kõigest väest karakterit mängida. Aga see, mis esialgu kahtlusi äratas, muutus pärast Malmsteni ja Andres Oksa (Sam) juures äkki vooruseks —



nad mängisid lihast ja verest inimesi. Teiste puhul kadusid tegelikud suhted, pinged ära, jäi ainult võlts teatraalsus. Ja seda enam need kaks vanameest huvitavaks muutusid. Huvitav on Andres Oks stseenis, kus kogu meespere hakkab Ruthi jaoks raha kokku panema. Terve perekond paneb. See lühikeste päkstega taksojuht Sam istub seal ja teda on tore vaadata. Ma näen, kuidas ta läheb närvi, ta saab aru, et tal tuleb ka raha anda. Kõik, mis selles stseenis toimub, on selle mehe näos kirjas, kui ainult märkad teda vaadata. Vaikselt nagu koerake vaatab ta ühe peait teise peale — mida ta ütleb, kas läheb või ei lähe raha kokkupanemiseks, ja lõpuks tunneb, et ikka on see tema tagatasku, kust kõige suurem summa võetakse. Sami juuresolek toob stseeni tõelise elu. Kõige selle juures käib üle tema pea mingisugune vestlus, mis tundub absurdseks. Seda oli hoopis põnevam vaadata kui mõnda lavastaja paikapandud stseeni, kus ta äkki nagu peataks aja. Või jälle kohvijoomise stseen — kõik on ju omaette huvitavad, aga ei kontakteeru, pinget ei ole. Siis näed äkki, kuidas professionaal tajub laval, et nüüd hakkab asi lihtsalt koost ära lagunema, muutub tühjaks ja banaalseks: märkad, kuidas Malmsten tunneb selle ära, teeb ühe käeliigutuse ja

võtab, krauhh, kogu kamba koos stseeniga enda kanda. Mängu tulevad jälle suhted, sest Malmsteni Max hakkab rõhutatult suhtuma kõigisse tegelastesse. Seal pani Malmsten tüki uuesti käima. Malmsteni juures võlus veel see, et tema Max ei jäänud ainult nutuseks vanameheks, vaid temas oli ka mingi säde ja krutski, millest näed, mis on seda meest elus edasi kandnud.

L. V.: Aga Pinteri kuulub õudust tekitav isoleeritus?

M. V.: Lepik on selle ära tabanud ja püüdnud seda ka lavastama hakata. See on see, miks Tabuni Lenny on niisugune veidrik. Temas on igasuguseid väliseid žeste, veidrusi, mis annaksid nagu mõista, et ei tea, mis selle mehe sees küll toimub. Aga seda ei saa iialgi teada, kui ta ei hakka kontakteeruma teiste näitlejatega. Selle akommunikatiivsuse kaudu peab ta ju mõjuma oma partnerile.

L. V.: Et tehiks feeling?

M. V.: Jaa. Aga seda ei ole. Üksikutes stseenides küll on. Olen mõelnud, et kui oleks teisest otsast alustatud, oleks sama koosseisuga, välja arvatud koolipoiss Gaute Kivistik, kes praegu mõjub kõrvaltegelasena, võinud saada mitu korda parema tulemuse.

Lugesin Halli intervjuu hiljem veel kord läbi ja leidsin sealt koha, kus ta räägib, et vaatamata kogu analüüsile avastas ta «Kojutuleku» kahenädalase mängimise järele, et intensiivsuse tase näitlejate maski taga oli langenud ja järele jäänud vaid lavastuse karkass. Niisiis juhtus see ka Peter Halliga.

MIDA RÄÄGIB DÜRRENMATT TRAGIKOMÜÜDIAS KUI KÕIGE TÄNAPÄEVASEMAST ZANRIST?

Kas ei ole samastumine draamakangelasega saanud teise mõtte või sisu, kui seda kujutles Brecht? Ajal, mil arenenud inimene muutub järjest enesekriitilisemaks, tajub oma isiklikku ja kollektiivset süüd, oma nõrkusi ja ebatäiuslikkust, võib ta ennast kergesti samastada näiteks mitte ainult Molière'i maksimalist Alceste'iga, vaid isegi naiivse ja naeruväärse «kõrgemasse seltskonda» ja «teadustesse» pürgiva kodanlasest aadlimehega. Aga inimlikust edevusest suudab ta seda ehk ikkagi ainult siis, kui avastab nii ühes kui teises ka traagilisi jooni. Nagu näiteks Lembit Petersoni viimastes Molière'i-lavastustes. L. Petersoni enda mängitud Alceste, aga isegi naeruväärne härra Jourdain Tõnu Aava kehastuses on kogu muu seltskonna taustal, vaatamata kõigele, inimene.

Kogu muu seltskonna taustal on näi- 29



T. Apstein, «Fortunata kirjutab kirja» (lav Peeter Tammearu).

Fortunata — Leila Säälik, Mateo — Peeter Oja.
E. Veliste foto

teks «Learis» selline inimene Andres Noormetsa Edgar, aga võib-olla oma paradoksaalsusega isegi silmatorkavamalt Andres Lepiku Narr; ja «Becketis», isegi rohkem kui Peeter Tammearu Becket, Andres Lepiku Kuningas. Või ksid olla ka «Hullumeelse ja nunn» poeet või «Kojutuleku» Ruth, kui nad ennast vaatajale pisut lähemale, pisut arusaadavamaks mängiksid. Nii et koomilises absurdis tajuksime ka nende elu traagilist külge. Kujutlen, et nüüd võidakse seda tajuada Malmsteni Maxi või Oksa Sami puhul. «Kojutuleku» proovis näis, et üldse võiks seal julgemalt mängida ka koomilise peale. «Hullumeelses ja nunnas» aga tundus etenduse koomiline külg kohati pingutatud, formaalne. (Nägin küll II esietendust, mis on harilikult alati natuke liimist lahti.)

Komissarovi nali ongi tavaliselt kohmakas ja räme, ikka kuidagi kõver, nii et ei saa aru, kas nalja üldse oli või ei olnudki. Tšehhovi «Kajakast» tegi ta omal ajal tragifarsi, Gogol ei tulnud välja kuidagimoodi. Aga puhas tragöödia või tragöödia otsast lõpuni ei ole ka tema žanr. Seda ette kartes või aimates ma ei hakanudki «Learilt» ootama ülevust või tõsitragöödiat, vaid vaatasin kohe midagi muud. Lear, see vana narr, ja kogu too kuninglik kamp mängib elu narrimängus oma õuenarri üle. Leila Sääliku Coneril ja Anne Margiste Regan, kes on kaks tavainimese kombel kurja (ja erinevalt kurja) öde, mõjusid mõnel hetkel oma massiivsetes kostüümides (kunstnik Krista Tool) õige pisut koomi-

liste naismonumentidena, Külliki Saldre fanaatiline kuivik Cordelia täiendas kolmikut selles stiilis päris huvitavalt. Rein Malmsteni Leari sai võtta kui narri, vahest sellepärast tekkis korraaks mõte, et peategelane on hoopis Andres Lepiku tark ja kurb Narr. Kui see koomiline tunne, mis etenduses aegajalt sigines, leiaks pisut enam ja täpsemat rõhutamist, võiks «Leari» vaadata eriti suure naudinguga.

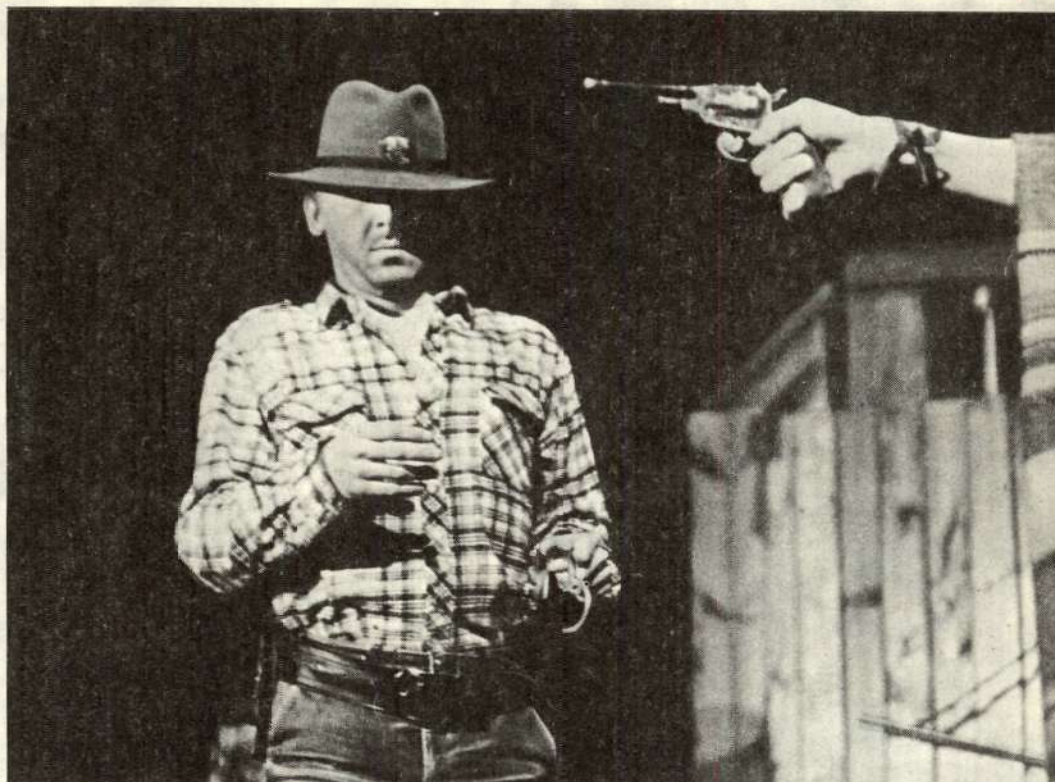
See muidugi ei tähenda, et Komissarov lavastades üldse tragöödiat ei tunneta. Nagu «Optimistliku tragöödia» valgete ohvitseride (S. Luik ja K. Orro) surm näitas, võib tal mõni tõsitraagiline episood õnnestuda suurepäraselt.

Kangekaelne soov näha «Ugala» praegustes lavastustes läbivalt tragikoomilist leiab kinnitust veel ühe tugeva toetuse ja ühe tugeva erandi kaudu. Seda esiteks Peeter Tammearu viimistleitud ja vormitähps «Fortunatas» (T. Apstein, T. Powers), mille I osa meenutab Leila Sääliku, Peeter Oja ja lavastaja enda heas esituses koomikaga kõrgendatud neorealismi varianti, II osa kande P. Tammearu sõjainvaliidi monoloog on oma välise kerguse ja taltsutatud irooniaga sisemiselt aga eriti traagiline.

Erand sünnib teises terviklikus ja lä-

N. Richard Nash, «Vihmameister» (lav Kaarin Raid). Bill Starbuck — Allan Noormets.





«Vihmameister». File — Elmo Nüganen.

«Vihmameister». Bill Starbuck — Allan Noor-
mets, Lizzie — Külliki Saldre.

T. Huigi fotod



binisti professionaalses töös — Kaarin Raidi «Vihmameistris». Mahe, naiselik tragikoomika on alati Raidile sobinud. N. R. Nashi näidend traagikani ei ulatu ja Raid lepib autoriga. Tulemuseks on südamliku huumoriga poeetiline lugu, mille lavastamisel on targalt arvestatud jõukohasuse ja pedagoogilise töö tähtsuse põhimõtet. Raid on suutnud isegi koolipoisid usutavalt, huvitavalt ja tervikusse sobivalt mängima panna, rääkimata muust ansamblist. Raid on selle lavastuse juures teinud tööd, mille vilju kõik teised lavastajad maitsta saavad. Ta on õpetanud näitlejatele tõetunnet, lavalist vabadust ja distsipliini ning seda, mis on katkematu inimvaimu elu. Nii «Fortunata» kui «Vihmameister» on rahvadraamad selles mõttes, et nad arvestavad «Ugala» kõige laiemat publikut, kõneldes lähedastest, elulistest asjadest. «Fortunata» on valus lugu «väike» inimese kuulekuse, naiivsuse ja headuse ärakasutamisest ja petmisest «suures» maailmas; «Vihmameister» räägib üleva hetke ja üldse ülevuse ja ilu tähendusest inimese elus. Teeb seda lihtsa äratundmisrõõmu ja poeetilise elamuse kaudu. Ansambel (Arvo Raimo, 31



B. Thomas — M. Unt, «Charley tädi». Jack — Elmo Nüganen. T. Rammuli foto

Toomas Taimla, Ülar Mändmets või Indrek Sammul, Külliki Saldre, Elmo Nüganen, Margus Vaher, Allan Noormets) on ühtlane, tasakaal argise ja luulise vahel tähendusrikas, poeetiline kujund selge ja mõjuv. Jääb imestada, mis Raidi Noorsooteatris lavastatud «Vihmameistriga» kunagi juhtus, et lavastaja ise teda vaadatagi ei tahtnud. Selleski oli ju üksikuid õnnestunud stseene. Küllap asi ongi uue lavastuse sisuliselt täpsemas tervikus ja tihedamas ansambli tundes. Kas pole «Ugala» «Vihmameister» üldse üks Eesti teatrihooaja parimaid ansamblietendusi?

«Rummu Jüri» on hooaja menutükk (K. Komissarovi lavastus), «kassakas», nagu kerge põlgusega ütleb tema kohta nimitelgelane Allan Noormets, Pikk, nagu nad teda teatris hüüavad. No ja mis siis. See «kassakas» on korralik eesti muusikaline komöödia, mis muusikakriitikaltki soliidse arvustuse saanud. Eltsu puhul on märgatud, et lüürikat on vähe,

ja ongi tore. Kui Anne Reemann oma kõige ilusamate sõnade vahele sülitab (ajab parajasti niiti nõela taha ja sülitab niiditsa suust välja), siis sobib see tema karge karakteriga. Tal on seal teisigi krutskeid, mis kallutavad lüürikat koomika poole. Allan Noormetsa Jüri on Eltsust isegi lüürilisem, mis omakorda teeb temast eriti kena ja rafineeritud hobusevarga.

Veel rohkem kui «Rummu Jüri» nauitsin ma teist praeguse repertuaari «kassakat» — «Charley tädi» (B. Thomas — M. Unt) Elmo Nüganeni lavastuses. Välja arvatud mõned teenri anekdoodid, ei näinud ma selles midagi üleaarust. Mängiti ülevoolava rõõmu ja undiliku vabadusega. Allan Noormets näitas ennast valetädi rollis võluva ja võrreldamatu komöödianäitlejana.

Midagi jäi hooaja repertuaarist ka vaatamata. Kindlasti oleksin pidanud nägema L. Razumovskaja «Aeda ilma mullata», mille kohta kuulsin räägitavat, et see on Kaarin Raidi parim lavastus ja «Ugala» parim üldse. (?) Kui nii, on see omamoodi «seaduspärane». K. Komissarovi parimat lavastust, «Kolme öde» mängiti ka ju nii vähe, et seda ainult üksikud õnnelikud näha said. Tookord läks trupp (13. lend) laiali, nüüd on ajad muutunud — «Aed ilma mullata» on paraku just «publiku tungival soovil», nagu nüüd öeldakse, viimasel ajal korduvalt ära jäänud.

Mis «Ugalas» kõige rohkem meeldis? — See elutunne, mis laval valitseb. See traagilise-koomilise, argise-poeetilise tasakaal, millega tullakse vaataja etta. Ja julge mitmekülgus. Ja «Ugala» noorus. Kui sinna mõni väga hea noor näitlejanna (Katrin Kohv lahkus, Anne Reemann ja Piret Kalda mängivad külalistenähtena) meelitada õnnestuks, oleks komplekt täielik. Ja see, et «Ugalas» pole seni käega löödud ansamblikunstile.

EESTI FILMIMUUSIKA

ESIMENE ÜLEVAATLIK EESTI FILMIMUUSIKA KÄSITLUS, MILLES
ISELOOMUSTATAKSE ROHKETE NÄIDETE VARAL NII SELLE ZANRI
ÜLDISELT KÕRGET TASET KUI KA PÕHILISI LOOJAID.

Missugune on filmimuusika? Üldlevinud vastus: niisugune, mis ei jää meelde. Selles triviaalses ütlemisses on suuresti tõde. Ja selle tõe juures pole vist eriti oluline hinnanguline külg: hea—halb, õige—vale jne, vaid pigem on selles lauses nenditud pikka aega toimunud mõneti oma iseseisva toimevabaduse, film on kaotanud — mille?, muusika on võitnud — mille?, film on võitnud oma kujundite sügavamana toime.

Missugune on filmimuusika? Vähem levinud, kuid samuti triviaalne vastus: niisugune, mis päästab filmi. Äraselestatult: muusika mätsib filmi dramaturgilised augud kinni ning püüab pingevabas pildijadas mingeid pingeid ja nende lahendusi luua. Sellist ülesannet täites

Raimo Kangro.

K. Suure foto



astub muusika siis lausa priitahtlikult *artes liberales*'e kõrgemalt astmelt madalamale, ilmselt vist kuhugi retoorika kanti. Ja sõltub helilooja meisterlikkusest, et see poleks paljas ning tühi retoorika. Mõlemad esitatud espriimaigulised vastused tõestavad aga, et on kujunenud uus muusikaline žanr, filmimuusika. Eestimaal võiks vist selle žanri tekkeastateks pidada kuuekümnendaid: Eino Tambergi — Grigori Kromanovi — Jüri Müüri ja Jaan Räätsa — Veljo Kasperikoostööd, sealt edasi Veljo Tormise — Vladimir Karasjovi ning Veljo Tormise — Arvo Kruusemendi koostööd. Meenutades oma tagasihoidliku kinokülastamise ammuseid muljeid, tunduvad need teosed («Supernova», «Põrgupõhja uus Vanapagan», «Lindpriid», «Kevade») mulle esimeste tõeliste filmi- ja muusikakunsti sümbioosidena Eestimaal. Nagu iga teinegi muusikažanr nii nõuab ka filmimuusika vastavat loojanatuuri. Ja filmimuusika looja juures on lisaks kõigele muule veel väga oluline võime liituda meeskonnaga, lülitada ümber iseene kunstilise idee kandjast võõra (filmist tuleneva) idee kandjaks. See on midagi sarnast näitleja ülesandega filmis. Eesti filmimuusika loojate auks peab ütleva, et nad on selle ülesandega hiilgavalt toime tulnud ja veelgi enam — jäänud iseendaks, säilitanud oma muusikalise keele ning kujundid. See tähendab, ei ole võetud kasutusele intonatsioonide, mis ei haaku otseselt nende muusikaloominguga. Ma ei oska kindlalt väita, kas see on filmi kui tervikteose seisukohalt hea või halb. Kindlasti mõjub see mulle sümpaatselt, eriti kui meenuvad mõned idanaabrite filmid, kus kuuldud banaalsete muusikaliste lolluste autoritena ilmuvad äkki ekraanile nii mõnedki väga respektaablid nimed.

Teine eesti filmimuusika voorus on minu arvates see, et ei ole ka partnerite (s.o filmitegijate) poolt välja kujundatud (või publiku maitsele orienteeritud) intonatsioonide välja, milles filmimuusika peaks hõljuma. Näiteks masendav enamik idanaabrite juures toodetud filme algab lüürlilise, mitte millegi üle

mõtiskleva ülespidise väikese sekstiga, ookeani taga toodetud ekraanitaitjad aga alustavad bassakordidega toonust tõstva rütmil taustal.

Kolmas eesti filmimuusika voores on selle loojate puhtkäsitöönduslik kõrge professionaalsus. Meil kujunenud üldine seltskondlik arvamus peab miskipärast halvaks tooniks käsitöö ja kunsti seostamist. Ometi on nii, et ainult täpne ja kindel käsitööskuste valdamine võimaldabki midagi kunstitegemise suunas ette võtta. Muidugi ei väida ma, et kõik filmimuusikas loodu on aiva kõrge klass, kuid kindlasti on võrdlemisi väike nende muusikaliste kujundite hulk, mille teostus nii vertikaalis kui ka lineaarses kulgemises oma läbimõtlematuse tõttu soovida jätaksid.

Need kindad omadused (ja muidugi veel paljud lisaks) oleksid olematud eesti filmimuusikas, kui kogu eesti muusika ei oleks sellel tasemel, kus ta on, kui eesti film oleks rägelt ainult turule orienteeritud, kui eesti filmimuusikas ei annaks tooni omad tippmehed. Taara, avita, et nii jätkuks!

Seitsmekümnendatel aastatel hakkasid filmimuusikaga tegelema Lepo Sumera ja Sven Grünberg, kaheksakümnendatel lisandus Erkki-Sven Tüür. Nad töid kaasa uued kõlastruktuurid ja uued arusaamad muusikalised kujundid, säilitasid aga eelmise põlve heliloojate eetilise hoiaku — olles partner filmile, jääda kindlaks iseenda loomelaadile. Seni loodu põhjal tundub osavaimalt mängureegleid valdavat Lepo Sumera. Seda just filmi üldisele atmosfäärile vastavate kõlastruktuuride loomisel. Siinkohal tundub mulle aga, et väga erineva hingusega filmide (kõrvutagem näiteks «Vaatilejat» ja «Doktor Stockmanni») kõlapiltide loojana on tal ehk tulnud otsida iseendaga veidi suuremat kompromissi, kui seda tavaliselt tehakse.

Sven Grünberg on filmimuusika loomisel täiesti truuks jäänud oma loomelaadile. See on andnud enamasti väga häid tulemusi, mõnel juhul aga (näiteks «Hundiseaduse aegu») tekitanud üpris suuremastaabilisi küsimärke. Kõik on suhteline — voores ei ole alati voores ja vooresetus vooresetus.

Erkki-Sven Tüüri filmimuusikast meenub esmalt «Tants aurukatla ümber». Ju vist selle tõttu, et see on üks väheseid viimase aja filmimuusikatest, mis rikub esimest eespool toodud definitsiooni — ta jääb meelde. Valitud kõlavärvid, kujundite intensiivsus ning omapärane, justkui ruumiline ulatuvus sobivad äärmiselt täpselt filmimaastikku

ja annavad seejuures dramaturgilisel õiget elamuslikku ainet. Küllap on muusika mõjuvuses oma osa ka selkel, et kogu filmis kasutatud muusika ei ole ainult filmi otstarbeks loodud. Siit tuleneb uus ainevald filmimuusika käsitlemisel, mida selles artiklis aga ei puudutata. Siia liituksid veel Arvo Pärdi looming (näiteks filmis «Patukahetsus»), Veljo Tormise «Eesti ballaadid» jt.

Viimasel Eesti filmifestivalil tundus aga parimana Kuldar Singi muusika filmile «Äratus». Miks just nii, ei oskagi öelda. Ilmselt mõjus see, et Kuldar Sink ei lähtunud filmi pingehetki muusikaga värvides otseselt üks ühele vahekorrast — pingehetk pluss pingeline muusika —, vaid suutis leida üldistavama ja mõneti justkui eemalseisvama emotsionaalse kujundi, mille toime vaatajale oli väga täpne. Ja seda kõike kadestamisväärselt lihtsate kompositsiooniliste vahenditega.

Kui mängufilmis on muusika eraldi võetuna (s.o pildist lahutatuna) üldjuhul üpris fragmentaarne ja iseseisvat väärtust vähem kandev kui filmikontekstis toimivana, siis multifilmis kohtab selliseid kompositsioone, mis ka lihtsalt muusikapalana on nauditavad. Nendes toimib suurel määral meeldejälvuse fenomen. Multifilmidele on loonud muusikat Lepo Sumera (parimad «Suur Tõll» ja «Põrgu»), Sven Grünberg (eelistaksin «Naksitralle»), Erkki-Sven Tüür («Klaasikillumäng»), viimasel ajal nähtust tundub mulle parim aga Olav Ehala muusika filmidele «Eine murul», «Aeg maha!» ja «Ramsese vembud». Arvatavasti on selle peamiseks põhjuseks diskreetsus, seda nii muusika suhtes ekraanil toimuvaga kui ka muusika enese peenemaitseisus. Eriti silmapaiste on muusika hõrk struktuur filmis «Eine murul». Olav Ehala kahte väga õnnestunud tööd filmis — need on «Nukitsamees» ja «Karoliine hõbelõng» — ei tahaks mahutada žanrisse «filmimuusika», pigem on nad väga head muusikateosed, mille helilooja on pidanud filmireeglistikku mahutama, ja seda mitte just eriti helilooja vaimuga kaasa tuleva režissöör töö puhul.

Peale nimetatute on eesti filmimuusikas suuremate ja väiksemate õnnestumistega kätt proovinud paljud meie heliloojad. Loomulikult sõltub edu paljus sellest, kuidas film ise on õnnestunud (filmi n-õ vetelpäästja funktsioon pole just eriti meelitatav). Ja sellest, kas helilooja suudab meeskonnaga kaasa mängida või mitte. Eelpool nimetatud heliloojad on seda edukalt suutnud.

J. MARITAINI KUNSTIFILOSOOFIAST

Jacques Maritain, sünd 18. nov 1882, suri 18. aprillil 1973, on prantsuse kristlik (katoliiklik) filosoof (Esti keeles võib vaadata «Looming» 1988, nr 6). Walter Warnach (s 1910) on saksa esseist ja tõlkija, tema oma töödest näiteks «Die Welt des Schmerzes» («Valu maailm»). 1982; «Abstrakte Kunst als Zeitausdruck» («Abstraktne kunst kui aja väljendus»), 1955; «Der Morgen. Eine Magdalenensequenz», 1954.

Käesolev kirjutis on järelsõna (järelsõnana ilma pealkirjata, sinne pealkiri on tinglik, pealkirjastamisvajadusest pandud) raamatust Jacques und Raissa Maritain, «Situation der Poesie», Düsseldorf 1950. Põhjus, miks valdavalt luule kogu kunsti, kõigi kunstialadega seotud eksistentiküsimust kui terviku raskust.



Jacques Maritain

«Tagasilangus teadmatuse on kunstile keelatud; ta ei tohi sellest, mida ta on teadlikuks saamisega saavutanud, enam loobuda. Kui ta leiab uue vaimse tasakaalu, siis, vastupidi, just seeläbi, et ta — ja siin usun ma astuvat end Valéryga ühte sammu — end seda paremini oskab tunnetada.» Nende sõnadega oma tähelepanuväärsest esseest «Luule piiridest» (1935) annab Maritain nime ja otustuse kunstniku, täpsemalt luuletajalike teadvuse üle, mis alates Baude'aire'ist ja Nervalist Prantsusmaal, Saksamaal aga juba vararomantikute ajast on luule arengukäänakutele andnud ainulaadse pinge. Tarvitseb vaid lugeda Fr. Schlegeli varast kirjutist «Uurimus kreeka luulest» või tema kommentaare kreeka-romaa kirjanusajaloole, et näha, kui selgelt siin juba, antiikluule vastandina, tunnetatakse kaasajegse poesia saatustlikku langust, aga ka tulevikku — poeetilise teadvuse teadlikuks saamisenes enese väärtusest. Millal see luule pattulangemine toimus, kas Schilleriga — järsku tulevad meelde Jean Pauli sõnad Schilleri kohta: «Keerub languse mär-

giga laubal» — või palju varem, mõnikord sähvatades renessansiluuletajal In-nenzonel, nõuab eraldi uurimist. Aga juba romantismis endas kaeti see lahtikärtsenud kuristik hoolikalt kinni, kusjuures üle tunnetuse vaigistamatute sügavike heideti šifritaoliselt lukustatud natuuri loor, täis saladuslikke peegeldusi. Ainult nii õnnetu luuletaja nagu Kleist teadis, et seda sügavikku ei saa enam vaigistada ja et meie, selleks et «süütuse seisundisse tagasi langeda», nagu öeldakse essees marionetteatrist, «peaksime hea ja kurja teadmise puust teist korda sööma, mis muidugi ei tähenda midagi muud, kui et ainult kõrgeim teadlikkus võib luua eeldused kunsti uueks õnnistatud seisundiks.

Võib öelda, et XIX sajandi saksa luule kujutab endast katset maha suruda seda luuletaja-teadvuse eneseavastamisega valla pääsenud radikaalset rahutust, pöörates ta idülliks või olustiku-luuletuseks. Aga me mõistame ka seda, miks sellise sügaviku kohal asetsevast idüllikast puhub läbi hävitava melan-

hoolia tõmbus, millele pole veel leitud õiget nime. Ainult Hölderlin viis teadvuse rahutuse peadpöörivas kõrguses äärmuseni ja — tõeline ime — selle asemel et luulevaimu valitsemispiirkonnast ära langeda, võttis ta kõrgemasse teadvusesse tõstetuna jälle luulesse tagasi, ettevõtmine, mille eest ta maksis vaimusegadusega kompensatsioonihvris.

Mis niimoodi saksa romantismis katkes, tungis ringiga läbi Inglismaa, raskesti hõlmavate ümberkujunemisetappidega, prantsuse luulesse; Gérard de Nerval kannatas selle all viimse piirini, Budelaira'il muutus ta õnnetus intellektuaalses teravuses aktiivselt väljapeetuks. Ainult haletsemisväärt patriotism, mis pole kindel oma tõelistes juurtes, võib varjata enese eest seda, et alates eelmise sajandi keskpaigast on saksa luule madalama tasemega kui prantsuse lüürika, mis Baudelaire'i, Rimbaud' ja Mallarméga kuni Valéry ja meie päevade lüürikani on läbi elanud kõik luulele omased seiklused oma äkiliste pööretega. Patetiliselt arenguprotsesse, nagu neid kujutab Rimbaud' või Lautréamont'i luule, otsime me, kui me Nietzsche tahtevastast lüürikast — aga just Nietzsche oli üks kõige ristilööduma vaimu ja teadvusega inimesi — või Rilke hilisluulest mööda vaatame, saksa luules asjatult. Maritaini teeneks oli see, et ta on filosoofilise mõtiskluse kõrgusel nende protsesside üle arutlenud ja nad eksponeerinud nende universaalse tähendusega ja sümptomitega meie aja vaimsele terviksaatusele. Maritaini kunstifilosoofilised uurimused algasid aastatel 1918—1919, kui ilmus tema vundamenti-rajav esse «Kunst ja skolastika». Ei maksa imestada selle üle, et Maritain, kes oma poleemikas uusaja eksiõpetuste vastu kasutas skolastilise meetodi monumentaalset varustust, proovis seda ka kunsti ja kunstniku eksistentsi probleeme käsitledes. Sest Maritaini äratas usule Léon Bloy¹, kes andis talle kristliku usu «kirkuse» visiooni ja võime luuletaja-eksistentsile kirglikult kaasa elada. «Art et Scholastique» on katse näidata kunsti «recta ratiot» ühe inimvaimu otsustavama tegevusalana. Sel eesmärgil võtab Maritain aluseks sõna «ars» kogu oma tä-

henduses, mis tal antiikajal ja veel keskajal oli, valgustab ja süvendab loova subjekti poole pealt skolastika «praktilise, teostvalmistava mõistuse» teooriat, et nendele lähteandmetele ehitades ja neid edasi arendades visandada skolastika ikka veel vastupidavat kunsti-teooriat. Kui vähe on sellel tegemist pelgalt filosoofiaajaloo mõttes huvitava rekonstruktsiooniga, selgub juba sellest, et Maritain püüab oma kunstimääratlusi alati kinnitada omaaegse uusima kunsti iseloomulike joontega: Picassoga maalikunstis, Eric Satie ja Stravinskiga muusikas, Apollinaire'i, Max Jacobi ja Cocteau'ga luules.

Ajal, mil selle kunsti resonants piirdus veel väikese avangardistide rühma kirjanduslike kabareedega Seine'i paremal ja vasakul kaldal või väikeste snobistlike salongidega, mõistis Maritain tema suurt tähtsust kunsti tunneta-misele tema igavikulises olemuses, samuti aga tolle aja konkreetsele vaimsele situatsioonile, mis hulljulgete eksperimentidega reetis oma sisemise konstittutsiooni meeleheitlikku pingulolekut. Kui siin otsiti kõigi musta ja valge maagia, kunstnikuaskeesi ja jäise eneserefleksiooni vahenditega absoluutset vahetult vaimset vormi, mis hüppab teekonnast läbi erinevate materiaalsuse kihtide kõrgilt üle või vähemalt lühendab seda, siis on need liialdustest ometi näha, nagu Maritain alla kriipsutab, et peale neid aastakümneid, kus kunst võõrandus endast toores materialismis või kus meelised refleksid lahustusid füsiologistlikus lähenemises või kus lõpuks valitses akadeemiline šabloon, on lõpuks pandud tähele kunsti üht põhitoode: tema vaimset olemust. Isegi sellise kunstipraktika «ebainimlikkus» asetseb ikkagi kusagil kunsti olemusjoonel ja on vaid tema põhitendentside liialdus. «Teatud mõttes on kunst iseenesest ebainimlik võime (*une vertu inhumaine*),» kõlab lapidaarne lause raamatust «Luule piirid» («Frontières de la Poésie», lk 14). Maritain on vististi esimene, kes täiesti üheselt mõistetavalt näitab sellise hoiaku negatiivsust ja kunsti «angelistliku» enesetapu³ juuri, nagu ta seda nimetab. See ei takista teda aga ikkagi püsivast seisukohal, et on toimunud otsustav nihe kunsti puhta olemuse mõistmise suunas.

Kaasaegses kunstis muutuvad teadvustatavaks kolm kunsti põhilist määratlust: esiteks, nagu juba rõhutatud, kunsti vaimne iseloom. Kunst on esmajoones

¹ Léon Bloy (1846—1917) — prantsuse katoliiklik romaani kirjanik, kriitik ja polemist, kes oli vaimseks nõuandjaks mitmetele sõpradele, teiste hulgas J. Maritainile, kirjanik J.-K. Huysmansile, maalikunstnik G. Roualt'le jt.

³ sõnast «ingel».

vaimu võime, ta ei teki seega mitte juba puhastest emotsionaalsetest pingetest või veel vähem alateadlikest tungidest, ei ole ka vaid materiaalse tööinstinkti produkt, kuigi kõik need jõud peab kunstivaim oma teenistusse võtma. Kunst on alati vaimuvalge, mitte selles mõttes, et iga kunstiteos oleks vaevata ratsionaalselt läbitungitav, vaid läbiva vaimurežiis mõttes. Kunst lakkab kunst olemast, kui ta intellektuaalsuse otsustava joone ära põlgab, misjuures aga tuleb igal juhul meenutada, mida skolastikale intellekt — *intellectus* — tähendab: avatust mitmesuguste astmetega, analoogia poolt läbitöötatud Olemise kõiksusele. Kunsti ei ole ilma selle intellektita. Kaasaegse kunsti piiratus ja äralangemine tulenevad sellest, et «intellekti» mõistetakse uusaja ratsionalismi kitsas tähenduses, kus on alles esimest korda suurenenud tema sisemise temperatuuri teravus — nii kitsas vaim, kui ta enam ei suuda hõlmata substantsi kogu jõudu, võib hakata sellele hävitavalt mõjuma.

Teine määratlus puudutab kunsti sõltuvust teistest inimeksistentsi aladest. Kunst ei ole kellegi, ka mitte religiooni-kuulutuse, veel vähem moraali teenistuses. Ta annab teada Olemise, Ilu transsendentaalsest määratlusest, hävitavast absoluutsusest, mis absorbeeriks endasse kunstniku, kui too oleks ainult kunstnik, teose looja ja mitte samal ajal või ennekõike inimene. Kaasaegse kunsti halb saatuse on, et ta pole sellele absoluudile kutsele seisnud vastu veel hõlmavamale absoluudiga, sellega, et igale inimesele on töötatud igavest öndsust.

Kolmas ja viimane määratlus, millel kunst olemuslikult rajaneb ja mis uue- mas kunstipraktikas just kunsti olemuse haaramise tõttu on ilmsiks saanud, puudutab kunstniku eneseväljenduse teosega-seotust. Kunstil on ainult üks tee kunstis elavale inimesele valgustnäitavaks saada: kujundatud teoses, ja niivõrd, kui võrd seal on loovat alget. Sellepärast on kunstniku põhiline mure, kuidas kujundatavat kunstiteost koos kõigi tema väärtustega ilmustada, olevaks muuta. «*Livred du bien fabriqué...*» on nüüd jälle kaasaegsete titaniidide ainuke auhonus. Me tunneme selle teoseveendumuse tõsiduse taas ära kunstniku «asjalikkusena», kunstniku, kes unustab ebd objekti. See «asjalikkus» ei tähenda kaasaegsele kunstnikule mitte ainult eetost, vaid maailmavaatelist horisonti, peaaegu religiooni.

1935 avaldas Maritain samaaegselt «Kunsti ja skolastika» kolmanda, oluliselt täiendatud väljaandega oma teise kunstifilosoofilise teose «Luule piirid ja teised uurimused». «Kunstis ja skolastikas» piirdus Maritain sellega, et ta piiritles täpselt — aristotellik-tomistliku mõtte valgusel, mis hõlmab temale antiik- ja keskaegse maailmamõistmise püsivamad väärtused — kunsti olemuse, kunstniku-eksistentsi tingimused ja kunsti suhte teiste elualadega. Sellele, et tekkisid kaasaegse kunsti tendentsidega seostuvad järeldused, ta ainult vihjab, eriti raamatu ebatavaliselt rikkas lisas. «*Frontières de la Poésie*» tõstab kaasaegse kunsti ja luule probleemi, absoluutse kunsti, «poésie pur'i» probleemi põhiliseks teemaks, kusjuures «Kunstis ja skolastikas» antud määratlused on siin kindla koordinaatsüsteemiga suunatelgedeks. Ta ei tee kirjanduslikku või puhtalt esteetilist kaasaegse kunsti kriitikat, vaid püüab leida diagnoosi tema metafüüsilistele tendentsidele, lähtudes kunsti ontoloogilise põhistruktuuri võimalikult suurest mõistmisest. Sealjuures ilmneb kaasaegse kunsti terviksaatusele arenguseadus vapustavast langusvõimalusest: iga tagasivõidetud intuitsioon⁵ kunsti algsest olemusest — ja meie aeg on oma lõhkirebituses eriti aldis sellistele fundamentaalsetele tunnetustele — maksab ta, oma saatusliku võimetuse tõttu end naturaalse⁶ määratluse piirides hoida, teravneva väärastumisohuga.

Kaasaegse kunsti õigustatud püüdlus pidada kinni kunsti «radikaalse vaimse loomuse» nõudest «puhta kunsti» kaudu, mis seisab vastu kõikidele mitte kunstist endast pärinevatele mõjudele, on sellele seadusele vastavalt ikka ja alati surmatoovas kiusatuses heita üldse kõrvale *conditio humana*⁷ ahelad, püüdes otsekui puhta vaimse olendina mittemillegagi seotult luua (sealt angelism) ja nõnda omistada endale Jumala täiuslikkus. Kaasaegne kunst oli teel taas jalule seadma aristotelliku *mimesis*'e⁸ esialgset mõtet, mille järgi kunstnik ei pea järele aimama mitte «mis ta näeb, vaid mis ta on», st tegelikkust, niivõrd ja niisugusel viisil kui see, sisenenuna oma substantsi, on nüüd saanud iseendaks. Niipea, kui ta aga usub isemeelsesesse tagasipöördu misse oma substantsi, lõikab ta läbi eluvoolu suuta läbi elada mingi tegelik-

⁵ Einsicht, insight

⁶ st vastand transsendentaalsele

⁷ inimese seisundi

⁸ jäljendamise

⁴ siin kõrge professionaalsus

kuse arvessevõtmine, lõpuks ka Jumala tegelikkuse. Sellise vägivaldse eraldumisega areneb kunstil tõkestamatu iha jõuda jälile enda substantsile, mis on kõigest muust rikastumisele suletud, ja ta jõuab peagi selleni, et leiab sügaviku talle alt radikaalse tühjuse. Põlev tahe saavutada absoluutset — maksu see mis maksab, ja toimugu see omal vastutusel — ja tuum kõigest üleliigsest välja puhastada, annab kaasaegse kunsti ettevõtjatele, ka siis, kui nad oma hirmuäratava tõsiduse künismi maski alla peidavad, nende kõrge taseme ja samal ajal nende saatusliku suuna.

See tahe töötab, otsustavalt ja samal ajal sügavat väärastumiseloomu ilmutades, igatsuses saada enda valdusesse kunsti puhas substantsi, seda, mida Maritain nimetab «la substance poétique à l'état pur» — «poetiline substants puhtas seisundis», kusjuures tuleb märkida, et see «poetiline» element valitseb kõigis kunstialades ja kujutab endast kunstiteose armu läbi saadud, loovas vapustuses vallapäasenud vaimuelementi. Igas kunstis on see poeetiline, see vaimuelement suurte meistriteoste tunnusjoon. — Tahta leida teid seda elementi tahtlikult ja planeeritult enda valdusesse saada juhib vihaseimate vastuolude tsooni. Nüüd tuleb ilmsiks, milles on kunsti reaalseste eksistentsitingimuste vastu tõstetud protesti tõeline mõte: tegemist on kunstniku kõrgeima teadlikkuse, täiuslikeima enesevalitsemisega, kuna ta, olles minema heitnud kõik mõjud, st aga sõltuvuse väljastpoolt, tahab ka seda kunstiteose momenti, armuga seotut, enda kontrolli alla suruda. Tee sinna viib ainult selle kaudu, et kunst tunnetab end takistamatult kunstina, st esiletoova, loova võimena, mis aktualiseerub sügavaima sisemise substantsi vapustuses. Aga just sellele püüdleb kaasaegne kunst. «Mõni teos, näiteks Picassol,» ütleb Maritain, «on maalikunstile enesetunnetuse tohutu edasimineku» (lk 28). Püütakse inimlikke «vaheseisundeid», kõike, mis kunstiteoses on «literatuur», välja lõigata, selleks et puhast «poeesiat» pinnale manada. Kui me mõtleme sellele, mida Maritainile tähendab «poeesia», nimelt mitte sama kui kunstiteose «keha», kõigi kujutamisevahendite summat, aga samuti ka mitte «hinge» kandvat, teoses välja öeldud elamuslikku sisu, kunstniku *verbum cordis*⁹, vaid neile lisaks kunstiteose kõrgeimat vaimuprintsiipi, mis seal valitseb käsitledamatu fluidumina,

siis me mõistame, miks kaasaegne seiklemine on kaelamurdev: ta püüab vahetult jõuda «vaimu» kõrgustesse, jättes kunstiteose «keha» ja «hinge» alla maha.

Kunstitegemise loomulikust mõttest taganemine toimub aga siis, kui teose loomiset hoopis loobutakse ning püütakse tabada seda loovas vapustuses vabaks lastud vaimset elementi kui sellist. Selle ärapöördumise ning sakrileegse¹⁰ piiridest-üleastumise tähe all kulgesid Maritainile viimase viiekümne aasta otsustavad sündmused kunsti- ja luuleajaloos, sündmused, mis Rimbaud'ist Valéryni said teravuses sama palju juurde, kui kaotasid spontaansusest ja elementaarset elujõust.

Sellega koos avanevad vaimu sisemised põgenemised, mis heidavad meie ajastu tervisele ja saatusele eredat valgust. Kunsti kitsal väljakul mängitakse kõigile nähtavalt kuni lõpuni taeva ja pörgu, Jumala ja kuradi, Kristuse ja antikristuse mäng. Sest «poeetilise» elemendi, luule armu asemele võib astuda «maagia». Maagiat on kunstis ja luules olnud juba ammu. Mozarti muusika on maagiline, vastandina Bachi läbinisti maagiavabale muusikale. Maritain rõhutab, et maagia ei ole tingimata valge maagia — Mozartile viide ei luba sellist ühemõttelist tõlgendust. «Maagia kunstiteoses» tekib siis, kui vaim seal transsendenteerib¹¹ hinge, teatud mõttes temast lahti on päästetud, «...kui hing ja keha end teatud määral tema ees hävitavad, st mõlemad, antud kunstiteose hing ja keha muutuvad pelgalt ühe võõra vaimu tööriistaks, märgiks, mille läbi mõjub mingi kõrgem printsiip, mis pilkab kunsti» (lk 215). Kuna meie päevade kunst hoiab end meelega maagiale lahti, pakub ta jõududele kohta kunsti maa-alale sissemurdmiseks, mis ühel päeval hakkavad kunstniku hinge pärast võitlema. Juba Lautréamont'i «Maldodori laulud» (esmakordselt ilmunud 1869) — seda nägi juba Léon Bloy — ei jäta mingit kahtlust, milliseid vaime siin kohale kutsutakse. Kunstilise väljenduse alal jääb ka suveräänne kunstiarukus, niipea kui on eemaldatud viimased metafüüsilised väited, kaitsetuks, enam tagaetatavaks kui ajajaks. Aga kunsti selle kaitsetuses võib äkki saada ilmsiks, milliste märkidega meie aeg on märgistatud.

Nii selgub hõlmavast ontoloogilisest vaatest kunstile ja tänase päeva kunsti-situatsiooni eripärale, et kunstikriitika

¹⁰ pühadustrüvetava

¹¹ tõuseb kõrgemale

⁹ südame sõna

võib, kui ta ulatub nende sügavusteni, saada üheks otsustavaks momendiks ka ajastukriitikas. Maritain on täiesti avatud meie ajastu positiivsetele võimalustele; see ei takista teda aga, silmas pidades kaasaja maailma ilmseid allakäigutendentse, tema kohta karmilt väljendumast: ta on «kristliku maailma surnukeha» ning teda ähvardab vahetult universaalse hävingu oht. Hävingu kiirendajaks aga on kõrkus, mis on avanud tunnetamise rahuldamatutele silmadele piirkonnad, mis sinnamaani olid hirmutava pimeduse kaitse all. Need silmad ei lase end enam sulgeda, nad peavad välja kannatama ääretult ereda valguse, kui nad tahavad kunsti metafüüsilisele paikkonnale jälle nägijaks saada.

«Poesia situatsioon», mis ilmus 1938, on Maritaini ülejäänud kahe tööga rangetas vastavuses, kusjuures siin võetakse ette katse mõista «poesia», kunsti vaimuelemendi «situatsiooni» ja koos sellega, nagu ütleb eessõna, määratleda ka luulet (mis on siin raamatus veel esmajärgulisem kui olemas teises uurimuses) tema tähtsuses meie aja terviksaatusel. Need neli esseed, millest see raamat koosneb, käsitlevad enam või vähem rõhutatult luuletajaliku tunnetuse probleemi, temaatiliselt Jacques Maritaini mõlemas essees, sinna juhtides ja neid mõtleja-otsustusi, mida me seal kohtame, ette valmistades ning lisades veel ühe eheda luuleande isiklikust kogemusest tuleneva elava materjali, Raissa Maritaini mõlemas kirjutises.

Esseel «Luule mõttest ja mõttetusest» on konkreetne ajend: ratsionaalselt mitteseletatavate elementide ülekaal kaasaegses luules, mis kummalisel kombel on ühendatud kunsti vahendite üha teadvustatuma kasutamisega, millest võib rääkida isegi siis, kui kunstnik on meelega andnud enda alateadlike hingeprrotsesside meelevald — Raissa Maritaini tõendab, et luuletuse «poetiline», spirituaalne element, kuigi ta on alati seotud teatud loogilise mõttestruktuuri võlvidega, samuti meie alateadlike ettekujutuste ja elamuste assotsiatsiooni-mehhanismidega, tõuseb üle nende ja laotub sõltumatult nende reeglitest laiali. Aga poesia enda elu toitub substantsi loovast liikumisest, millesse ta satub, kui ta puutub kokku maailma substantsiaalse põhjusega.

Siin, temaatiliselt aga järgmises essees «Maagia, poesia ja müstika» püüab Raissa Maritain valgustada neid piiritsoone, mis vaid vaevumärgatavate eraldavad luule piirkonda kahest kõrvalasetsevast, temale aga ühtviisi

keelatud vaimualast: ühelt poolt maagilisest maailmasuhtumisest, teiselt poolt müstikast, Raissa Maritain toetub siinjuures töödele, mida Saksamaal veel vaadatamata nende väärtusele ei tunta: Albert Béguini tööle «Romantismi ja unenäo hing», tema uurimustele Gérard de Nervalist ja esseele «Poesia ja müstika». Võib öelda, et alates umbes kümne aasta eest, kui Bremond väärtustas — eriti oma võitlevas kirjutises «Pour le Romantisme»¹² (1924) — inglise romantismi, on Prantsusmaal toimunud ka saksa romantismi avastamine, millel praegu, kus (Prantsusmaal) mitmel pool ja viisil avaldatakse Hölderlini ja Novalist, on just kõrgpunkt. Romantismi olemuse väärnimõistmise järel, mida prantsuse romantikutele, välja arvatud ainsa erandina Gérard de Nerval, võib omistada, on läinud vaja sada aastat prantsuse luuleajalugu, et prantsuse lüürika saksa romantikute kaudu, läbi poesia võimsa ekstensiivse ja intensiivse avardumise taas oma tahet ja ajaloolisest erinevusest hoolimata sarnast saatust ja sarnaseid lootusi tunnetaks. Kooskõlas Béguiniga tõstab Raissa Maritain esile, et juba romantismiajal oli olemas tugev tendents tõsta luule luuletajaliku teadvuseni ja asendada luule omamaailm uue, hävitava maailmaga, mille plahvatav aine pärineb sellest, kui luuletaja-tunnetus päästetakse lahti oma spontaansest, iseeneslikult loomupärasest suunast teosekujundamisele. Kui luule on sellise eneserefleksiooni akti kaudu oma metafüüsilisest eksistentsipaigast välja surutud, võib ta kahele poole püüelda, oma olemuslikest piiridest väljuda: üks kord siis, kui ta, kasutades luule vahendeid maailmavalitsemise otstarbeks, teeb luuletuse jälle «carmen'iks», nõiasõnadeks. See, kuidas luule on Gérard de Nervalist Mallarméni sellesse kiusatusse suhtunud, millises ulatuses ta on vahepeal sellele alistunud, et talle ometi jälle, tõrjudes sellist oma metafüüsilise iseloomu moonutamist, vastu seista, annab nende luuletajate saatusel erilist profiili. Valéryl «Charmes'is» (mitte umbes ei valinud Valéry oma suurele poemile seda pealkirja, mille tänase tähenduse taga¹³ peitub mitut moodi etümoloogiline juur *carmen*) lagunes maagiline manamisjoud skeptiliselt laiali, seeläbi, et siin on meelised elemendid «incantatio'st»¹⁴ täiuslikkuseni arendatud ning liiga selge mõtiskluse

¹² «Romantismi eest»

¹³ mitm sõnast «sarm»

¹⁴ loitsust

väljaütlemiseks kasutatud. Doktrinaarne sürrealism tegi seejärel ülejäänud töö, viies nende vahendite mehaanilise tükeldamise kaudu selle ilmaliku kiusatuse *ad absurdum*. — Teises suunas püüdleb luule endast väljapoole siis, kui ta luuletaja-tunnetuse vahendite abil tahab saavutada müstilise vaatluse kõrgusi. Tüli poeesia ja müstika piiride ümber ei ole alates Bremondi programmilise kirjutise «Prière et poésie»¹⁵ (1926) ilmumiseni enam vaibunud. Raissa Maritain piirdub siin sellega, et ta — näidates küll mõjuvalt mõlema kogemuse lähtepunkti sarnasust inimese substantsiaalses sügavuses — teeb, vastandina Bremond'ile, nähtavaks nende olemuse erinevuse luuletaja ja müstiku põhikoordinaatides: luuletaja-tunnetus lõpeb alati karilejõudmisteadvusega, kuna ta, alludes oma olemuslikule teosele — suunatusel, ei suuda substantsi täiust teosesse piisavalt voolata lasta; müstiline kogemus aga leiab, kui ta on jõudnud kontemplatiivse ühekssaamiseni oma objekti, Jumalaga, rahu ja täitumise.

Põhiessees, Jacques Maritaini «Luuletaja-tunnetusest» tsentreeritakse kõik need teemad luule eneseteadlikuks saamise probleemi ümber ning arutletakse nende üle ajalooliselt ja spekulatiivselt. Siin ei ole võimalik selgitavate viidete abil nähtavaks muuta seda ranget liini, milles rullub meie ees see luuletaja-teadvuse filosoofiline odüsseia. Vaim käib siin läbi raskeimatest katsumustest, ja see, et ta suudab aktsepteerida ka nii hõõguvaid, kõiki luule seniseid mõisteid ümbersulatavaid kogemusi, nagu Rimbaud' seisukoht kunsti *recta ratio*-st ja kunstnikule omasest eksistentsist, annab tunnistust selle mõtte eksimatusest. — Siin, ning veel selgemalt lõpuesseses «Luuletaja-kogemus» ilmub luuletaja ürgkuju, mis meile näib suurel määral obligatoorne: ta on ühelt poolt «vates'e», loodut jumalusele ohverdava preesterliku nägijaluuletaja (selles osas on vihjed Claudelile üsna poleemiliselt mõeldud), aga ka Rimbaud' tüüpi visionääri, kes loomulike vaimsete struktuuride ümberpööramisega end «nägi-jaks» teeb, ja teiselt poolt «artifex'i», kes allub eranditult oma teoseinstinkti mängureeglitele, vahepeal; ta seisab kui inimene keset loomist ja, kunstnik olles ning oma olukorrast väljapüüdlevale kutsele mitte alistudes, ainult kui inimene, et kogeda oma substantsis olemise tervikut, saata see kogetu — kokkupuutel substantsiga ümber muu-

detult — meeltega haaratava ainese alandlikesse tingimustesse, ja nõnda anda kehtivat tunnistust oma olevikust maailmas. Seda situatsiooni «õigsust» ei leia luule täna, mil luuletaja-teadvuse dialektika on sellise teravusega valla pääsenud, mitte kunstlikult hoitud teadmatuse seisundi abil, vaid siis, kui ta ei luba ka luuletaja-eneseteadlikuks saamise liialdusi paratamatutena tunnistada ja, arvestades selle «alandusega», kogeb jätkuvat luuletaja ürgkuju loomismõttes. «See, mida paljud, asjatult otsivad une äärmisel piiri, alateadvusele andudes,» ütleb Maritain, pidades silmas sürrealistide eksperimenti, «on tegelikult olemas ärkveloleku kõrgeimal lävel.» — Poetikal, kuna ta tuletab meelde luuletaja luuleks tegevaid elemente ja nende seost olemise kõiksusega, saab olla vaid mõte ja eesmärk kutsuda üles äärmisele ärkvel- ja valvelolemisele. Luule lähtevaim on veel piisavalt tugev, et juhtida küpset vaimu luuletaja-vapustuse tungivasse, paratamatusse eneseväljandusse, ometi saab selline seisund ainult küpse vaimu puhul anda tõelise luule vilju. Milliste ootuste täitumist saksa luule võib oodata, kui ta, peale saja-aastast kõrvalteedel olemist, valmistub selleks seisundiks, ei sõanda me arvata.

Tõlkinud MART SIIMER

«MIS SEE SIIS NÜÜD KÕIK OLI?»

Möödunud kuul võisime 4. kanalilt näha Marlon Brandot andmas oma viimase 16 aasta esimest intervjuud, kus käsitleti mitmeid teemasid, mis selle suure mehe hinge valusalt puudutavad: tema meelepaha filmi «Kuivvalge aeg» levitajate vastu, tema koera, tema loobumist mõistest «geniaalsus», mida talle vägisi peale surutakse. «Pimedate kuningriigis,» tuletab ta meelde teda aupaklikult kuulavale Connie Chungile, «on ühesilmaline kuningas . . . »

Ma mõtlesin sellele, et mida ma siis teeksin, kui intervjuueeriksin teid. Kuidas ma teis elevust (paus) . . . tekitaksin (paus). Kuidas ma teid küsimustega suunaksin ja teid osavalt juhiksin. Sest teie ju teete seda minu. Teie juhite mind.

Jah, see on Marlon Brando. Ta on praegu 65 aastat vana ja on suure osa enda elust omaette olnud. Aga mitte täna. Tere õhtust. Mina olen Connie Chung. Kui Marlon Brando oli alles väike laps — ta sündis Omahas, Nebraska osariigis —, räägiti perekonnas, et ta näitleb kogu aeg. Isegi praegu on raske aru saada, kas Brando mängib mõnd omaloodud karakterit või kas ta on ise üks enda väljamõeldud karaktereid. 1976. aastal kohtasin ma teda esimest korda. Tõllal toimetasin ma kohalikke uudiseid Los Angelese CBS-s, ta helistas ja ütles, et on Marlon Brando. Ja mina mõtlesin endamisi: «Kindel see, ja mina olen Greta Garbo.» Siis aga hakkas ta rääkima indiaanlastest ja minu uudistesaadetest — ta on tõeline uudistehull — ja see kõlas juba tõepoolest marlonbrandolikult. Niisiis kohtusime vaid ühe korra, 1976. aastal ning 13 aastat pärast seda kohtumist hoidsin pidevalt telefonsidet, püüdes talt intervjuud saada. Viimasel ajal hakkasin sagedamini helistama ja kui ma umbes kaks nädalat tagasi, ühel pühapäeval, talle helistasin ning küsisin, kas ta on nõus intervjuud andma, vastas ta seekord «jah». Tal oli midagi, millest ta tahtis ilmingimata rääkida, ja seda kuuletegi kohe. Muidugi kõneldi selle intervjuu jooksul paljudest teistestki asjadest ja muidugi on see tema esimene 16 aasta jooksul . . .

Videoõik filmist «Veepiiril».

Ma ei taju aja mõödumist. Kui ma olin nelja-aastane, siis mõtlesin . . . (paus), et ma kunagi, mitte kunagi . . . ei kasva suureks. Ma arvasin, et elan igavesti, aga keskeas hakkasin äkki muretsema, et elu kaob ja et ma ei ole veel seda teinud, et ma ei ole veel seal käinud, et ma ei ole veel seda proovinud, et mul ei ole veel seda kogemust, et mul ei ole veel toda kogemust, ja, ooehh (paus), siis püüdsin satuda igale poole korraga ja teha kõiki asju korraga, aga nüüd on aeg minu jaoks aeglustunud. Ta möödub väga aeglaselt.

Kas teie meeldib olla 65-aastane?

Meeldib küll. Olen praegu õnnelikum kui kunagi varem oma elus.

Miks olete õnnelik?

Ei tea. See on mõistatus, millele ei ole vastust. Kui ma oskaksin sellele vastata, oleksin kõige targem inimene maa peal. Eks ole? Miks ma küll hakkasin . . . ooehh, näitlejaks, aga mitte teadlaseks või kellekski muuks, miks ei uurinud etimoloogiat või midagi sellist, ooehh . . . miks ma ei hakanud loomataltsutajaks? Miks ma just sellise valiku tein?

Kas te teate miks?

Ei, ei tea, sest küsimus ei olnud rahas. Kui küsimus oleks rahas olnud, siis oleksin . . . oleksin võinud hulla raha kokku ajada, võib-olla kuni 200 miljonit dollarit, muidugi juhul, kui oleksin kokku hoidnud. Kuid mul puudus raha kogumise vastu vähimgi huvi.

Teil puudus huvi mängida filmis filmi järel?

Jah (kulmukortsutus). See on elu raiskamine, see on aja raiskamine . . . Ma ei pea seda ei stimuleerivaks ega huvitavaks, ooehh . . . see ei ole kõikehaarav kiring. Kas teie tahaksite filmis mängida?

Ei.

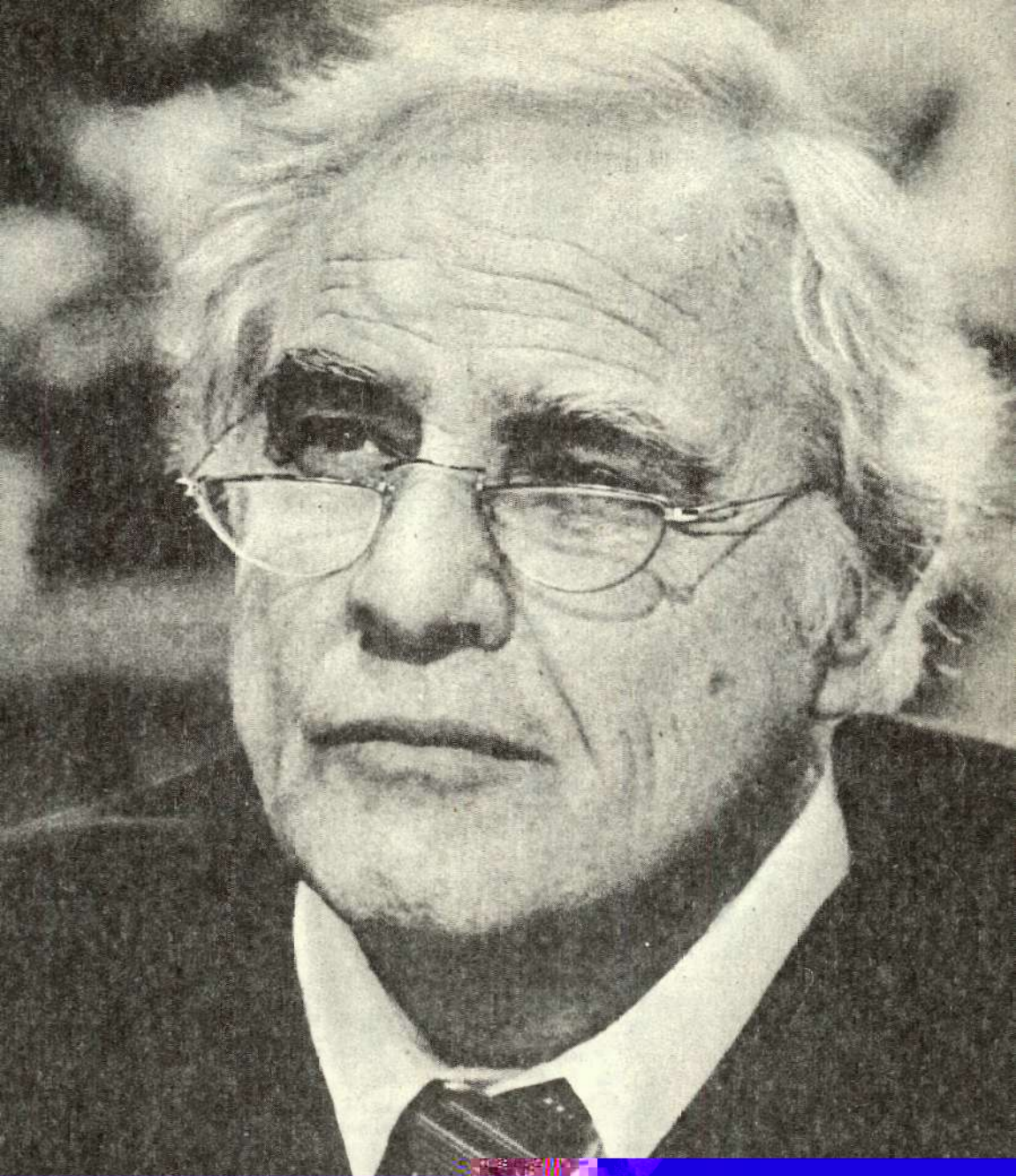
Miks?

Ma ei oska teha seda, mida teie teete.

(Naerukõhin). Kuulge, selles elus olemine ju kõik näitlejad. Keegi ei ütle seda, mida mõtleb. Kas te ärkate hommikul ja ütlete: «Tere, kuidas sa, raisk, ennast tunned?» (Kõhistab naerda.) Inimesed ei ütle seda, mida nad mõtlevad. Kui paljud mehed või naised peavad (paus) teisi naisi või mehi veetlevaks, kuid teevad näo, (halvakspanuga) nagu poleks neil teisest sooja ega külma, viilivad aga küüsi ja teesklevad tühimust, sise-muses aga möllavad kired. Kui mitu korda olete naise seljas näinud inetut kleiti ja öelnud: «Oi, kui tore, et tulid, Meg. Istu, palun. Jumal küll, kui kole kleit, kust sa küll sellise välja võtsid? See 41



«Tramm rimega «Iha»» (1951). Režissöör Elia Kazan. Marlon Brando Stanley Kowalski osas Tennessee Williamsi näidendi ekransiseeringus.



on tõesti jube kole.» Mitu korda olete seda teinud? Ei ainsatki. Selle asemel ütlete (meelitatvalt): «Tere, Meg. Kuidas käsi käib? Tule, võta istet. Küll on tore sind näha.» See ongi näitlemine.

Ma mõistan, millest te räägite, aga ma pidasin silmas mingit erilist annet... muutuda kellekski teiseks...

Ei, ei, mitte keegi ei muutu (paus)... Ma ei usu, et keegi... (paus). Esiteks ei saagi mängida, kui sa ei ole see, kes sa oled.

Videolõik filmist «Ristiisa».

«Ristiisa» filmimine 1971. aastal tõi päevavalgele paljud «ristiisad». Nad tundsid huvi stsenaariumi vastu, Ameerika itaallaste kujutamise vastu, ja avaldasid survet filmikompanii «Paramount» juhtkonnale.

Nojah, Joe Columbo oli see kuulus vend, kes jalutas Charlie Bluhdorni kabinetti ja ütles (pigistab ühe ninapoole kinni ja imiteerib Don Corleone häält): «Me ei taha kuulda seda sõna, maffia «Cosa nostra», kas saite aru?» Kõik need vennad. Ja Charlie Bluhdorn küsis (käsi hõõrudes): «Noh, ja mida te siis tahate?», kujutage ette, «rõõm teiega koos seda asja arutada.»

Videolõik diktoritektiga «Ristiisa» pulmastseenist.

Niisiis püüdis stuudio tolle maailma columbodele ja bofalinodele vastu tulla ja kasutas neid pulmastseeni statistidena. Selle stseeni võtetel tegi Marlon Brando «ühe oma elu suurima vea», nagu ta naerdes seletab.

(Naerukõhin.) Mind vilistati välja. Oli olnud pikk ja igav päev ja ooehh, kõik napsitasid ja ma jäin lakku täis — maani täis ja, ooehh, siis lasin rahva ees püksid alla (puhistab naerda). Seal oli aga hr Bofalino perekond. Kui ma oleksin seda teadnud, ega ma siis seda poleks teinud.

Videolõik filmist «Viimane tango Pariisis». Minu vanemad olid iiri jotad... emal ja isal oli peaaegu alati pool pudelit hinge all, ooehh, aga see tähendab, et olen iiri päritolu ja minu arvates on ahistatud inimestel üks kaitsemehhanism, eriti iirlastel, elu on niikuinii paljudel rõõmutu ja, ooehh, kui veeretad ikka peos viimast veeringut ja viimast lootust, siis, minu arvates, jääb ainult naer. Kujutan endale ette Laurelit ja Hardyt pärast järjekordset entsuläinud päeva (kare naerukõhin) või jälle... Mis pagan ta nimi nüüd oligi? (Tja-tja-tja, ja lööb sõrmega nipsu.) W. C. Fieldsi... hambaarstitoolis hammast välja tõmbamas... või siis Charlie Chaplinit. Kes teeb teie arvates nalja?

Videolõik «Ristiisast».

Diktoritekst Connie Chungilt.



«Viva Zapata!» (1952). Režissöör Elia Kazan. Marlon Brando ja Jean Peters.

Brandole meeldib publikuga mängida, teda narritada, see on osa tema mängumaneerist, laen tegelikust elust, mis on mõjutanud tervet põlvkonda näitlejaid, kaasa arvatud neid, kellega ta koos mängis «Ristiisas». Kui te mängisite «Ristiisas», siis James Caan ja Al Pacino pidasid teid endi õpetajaks. (Kulmud kipras.) Kas tõesti? Kust teie seda teate?

Lugesin.

(Uskumatult.) Lugesite?

Ja kuulsin.

Kuulsite? (Raputab pead, näol ahas-tav ilme.) Kunagi ei tohi uskuda seda, mida loed või kuuled.

Kas te siis ei usu nende arvamust, et te neile midagi õpetasite...

Mina küll ei tea, mida nad arvavad või mida mitte. Jimmy Caan, tahate, ma ütlen teile, mida mina temast arvan (naerukõhin). Ta on üks naljakamaid tüüpe, keda ma olen kunagi näinud.

Kas te siis ei tea, et teid peetakse üheks kõigi aegade suurimaks näitlejaks?

Tim (tema juurde tulnud koerale) on üks kõigi aegade suuremaid näitlejaid. (Lööb Timile vastu kintsu.) Ta teeskleb, et armastab mind, kui süüa tahab. (Timile.) Välja! (Tim läheb ära.)

Kuid see on tõsi.

Mis tähtsust sel on? (Kortsutab kulmu.) Teate, see on üks Ameerikat tabanud haigus, et peab mõtlema, kes võidab, kes kaotab, kes on hea, kes on halb, kes on parim, kes on halvim. Alati peab mõtlema nii... niisugustes äärmustes. Mulle ei meeldi niiviisi mõelda. Igäühel on oma eriline väärtus mingil temale omasel viisil, ja mulle ei meeldi mõelda, et kes



«Julius Caesar» (1953). Režissöör Joseph L. Mankiewicz. Keskel Marlon Brando Marcus Antoniusena.

see kõige parem on. Sest sellel ei ole mingit mõtet.

Videolõik filmist «Kuivvalge aeg».

«Kuivvalge aeg», film apartheidide probleemidest, meelitas Brando pärast üheksa-aastast eemalolekut ekraanile tagasi. Kuid see ei olnud õnnelik tagasitulek. Brando süüdistab oma rahulolematuses kompaniid «Metro-Goldwyn-Mayer», «Kuivvalge aja» produtsenti ja levitajat. Talle on vastukarva see, kuidas filmi monteeriti ja et tema stseenid — need, mida ta ise kirjutas ja lavastas — täiesti ära nuditi.

Selle asja pean küll selgeks rääkima (žestikuleerib ägedalt). Noh, üsna tavaline ja lihtne järeldus on selline, et, noh, ta on oma osatäitmisest nii sisse võetud, et teda ärritab see, kui ta välja lõigatakse. (Kisendab.) Mind ei häiri see p o r m u g i, sest mind on montaažiruumi põrandale visatud juba ei tea mitmes filmis ja, oeehh, siis olen lihtsalt lahkunud, raputanud rõivastelt tolmu ja, oeehh, ostnud grillvõileiva ning läinud parki tuvisid kaema. Mis paganat peaks see mulle korda minema? Teine asi on aga filmid, mis mulle midagi tähendavad, filmid, millel on t ä h e n d u s... ja see film tähendas mulle tõesti palju ning mulle ei m e e l d i, kui seda maha tehakse ja nurga surutakse ja, oeehh, filmitakse nii, nagu seda tehti, samal ajal kui ta võiks draamana palju rohkem mõjuda.

Millistest lubadustest taganes MGM?

Väga lihtne: esitaks taganesid nad selgest ja kindlapiirilise pakkumisest teha film teatud viisil. Nema aga otsustasid ümber, loobusid esialgsest ja Jeff Barbakow (paus) saatis mulle vastava-

sisulise kirja. «Pidades silmas teie...» väga libeda ja ladusa, oeehh, ametnikusulega lihvitud kirja, mille tegelik sisu oli: «Keri p...i» ja oeehh, eks see oli muidugi rahaline kaalutus, niipalju kui mina neid ametnikke, eriti kino alal, tunnen. Ma tean, nad mõtlesid raha peale (paus), n a d mõtlesid, et kui me laseme selle filmi ekraanile kogu tema hiilguses ja mõjus ja nõuame priske summa Lõuna-Aafrikalt ja, oeehh, ma ei tea, oeehh, pole võimatu, et Lõuna-Aafrika valitsus hakkaks MGM filme boikoteerima.

Aga kas nad ei võiks seda ikkagi teha, sest film on ju selgelt apartheidide vastu?

Jah. Muidugi võiks, aga...

Brando pomin tagaplaanil, diktoritekst Connie Chungilt.

Teine Brando pretensioon MGM-le on see, et ta lubas oma osa filmist kanda ühe apartheidivastase organisatsiooni arvele kokkuleppel, et ka MGM annetab sama suure osa. Seda lubadust aga stuudio ei täitnud, ütleb Brando.

Kas ma võiksin teada saada, kui suur oli teie palk «Kuivvalge aja» filmimisel ja miks te selle täielikult ära andsite?

Raske öelda, milline minu palk on... avanssi saan, oeehh, 3,3 miljonit dollarit, see on see osa, mille ma kohe käte saan, mul on õigus saada 11,3 protsenti kogutuludest (mängib käekellaga). Nii et samasuguse lepinguga olen tavaliselt saanud 14 miljonit dollarit 12-päevase töö eest ja seda, oeehh, üsnagi tobedate filmide pealt. Aga, oeehh, selle filmi pealt, noh, oletame, et ta kassa ulatub 100 miljoni dollarini, oleksin arvatavasti (näpib nina) võinud arvestada 10 miljoni dollariga.

Kuidas reageeris MGM teie kaebusele? (Ühmad, naerab, raputab pead.) See mees teatas, et ma kavatsevat teda maha lasta ja tema perele pommi alla panna. Ta isegi helistas politseijaoskonda. Noh, mis m õ t e sellel oleks... Ilmselt...

MGM ametnik ütles, et teie ähvardasite teda? Just nii.

Kas te ähvardasite?

Muidugi mitte. Mis m õ t e sellel oleks olnud? Mul on üheksa last. Miks peaksin ma tahtma, ooehh, nende elu ohtu seada? See on täiesti mõeldamatu. Ainuke asi, mis mulle pähe tuleb, on see, et võib-olla nad tahtsid mind närvi ajada, tahtsid luua minust pildi kui mingisugusest (paus) tasakaalutust fanaatikust, kes ei väärigi seda (paus), et teda ära kuulataks. Aga nad eksivad, sest ma ei kavatsegi plehku panna. See on elu või surma küsimus, see just ongi elu. Me räägime inimsuhetest, me räägime inimelust, me võtame üles rassiprobleemid, ja see on mulle tähtis. Sest, jumala pärast, asi pole rahas ega... (otsib sõnu).

Eneseupitamises.

Ega eneseupitamises. See kõik ei ole mulle tähtis. Ma olen raha teeninud nii palju, kui vaja läheb. Ma olen saanud... olen saanud paar «Oscarit», mis pole küll üldse tähtis, mind on «Oscari» kandidaadiks nimetatud ma ei tea isegi mitu korda ja, ooehh, Ameerikas olen ma lugupeetud, mul on positsioon oma kutsealal, filmitöös, ja ma nii väga... Mis pagana pärast mul seda välist hiilgust vaja on? See ei ole ju tähtis. Ma olen teinud paar täielikku prohmakat — raha pärast. Aga, ooehh, selle filmiga on teine lugu. Ma-ma-mulle on see tõesti tähtis.

Olen kuulnud teid selle filmi pärast kurtmas. Aga miks te ise filme ei tee, siis saaksite teha täpselt seda, mida soovite?

(Aeglaselt, läbi kokkupigistatud hammaste.) Nüüd ajate mind küll lõplikult vihale. Tahan teile tõestada, tähtselt, kuidas proovisin Ameerika publiku ja maailma avalikkuse ette tuua filmi Ameerika indiaanlastest ja sellest, kuidas meie maa nende kallal genotsiidi toime pani (paus), kuid mul soovitati pikalt minna.

Kas see on tõsi?

Jumala tõsi. Ma olen seda filmi püüdnud 10 aastat teha. Ma olen kirjutanud mitu stenaariumi, olen käinud mitmes raadio- ja telekeskuses ja mitmes filmistuudios, aga keegi ei taha sellest kuulda. Ei taheta kuulda, et Ameerikas aeti genotsiidipoliitikat, et kindral Grant, see ameeriklaste ebajumal, kutsus üles neid



«Augustikuu» teemaja» (1956). Režissöör Daniel Mann. Marlon Brando.

inimesi hävitama, välja juurima...

Aga teil on ju võimalus raha saada. Miks te siis...?

Aga miks te arvate, et mul on võimalus raha saada. (Tõstab häält ja vehib ägedalt mõlema käega.) Ma ei saaks Jeff Barbakow'd nõuse, ma olen niigi talle andnud umbes kümme või seitse või pole tähtis mitu — miljonit. Te ei näe praegu seda probleemi. Mina olen raisanud kogu oma aja ja energia ja (paus) olen arritunud ja ägestunud, selleks et seda filmi korralikult teha. Noh ja siis kohtan mõnd mühakat produtsenti (paus), kes arvab, et «oleks palju parem» (võltsil toonil) ja «vastaks kompanii finantshuvidele palju paremini» ja, ooehh... ja ooehh... aga eks te tea seda ise...

Me palusime MGM vastata Brando süüdistustele, aga nemad ütlesid, et neil pole midagi lisada...

Videolõik filmist «Veepiiril»

Ega ma ei olegi selle 40 aasta jooksul palju ekraanil olnud (paus), noh, umbes, ooehh, 30 või 32 filmis või midagi selle ringis... Seda polegi nii palju.

Miks te viimasel üheksal aastal ei ole filmis esinenud?

Sest leian, et töö on vastik ja ebameeldiv, leian, et... näitlejatöö ei rahulda mind. Ma tunnen palju suuremat huvi kirjuta-



«Uhesilmalised» (1961). Marlon Brando ainas režissööri töö.

mise vastu ja, oeehh (köhib kurgu puh-taks), olen rohkem elanud mõtisklustes, püüdnud selgusele jõuda, mida ma siis tegelikult teha tahan. Ma ei ole selles küll kunagi selgusele jõudnud, kuid, oeehh, kirjutamine on mulle alati rohkem rahuldust pakkunud (paus) ja, oeehh, veel mõned asjad, tegelemine mõnede teiste asjadega.

Nagu näiteks?

Tunnen huvi kõige vastu. Ei usu, et on olemas midagi, mille vastu ma huvi ei tunneks. Olen, oeehh, tundide kaupa jälginud sipelgaid kraanikausis leivaraasukeste poole ronimas ja püüdnud ära arvata, kust nad sinna tulevad, tavaliselt nad tulevad külma ilmaga ja, oeehh (sügab nina).



«Tramm nimega «Iha»» (1951). Režissöör Elia Kazan. Vivien Leigh ja Marlon Brando.

Ja seda oletegi teinud üheksa aastat? Ah, min-ge ikka.

Olen tegelnud paljude asjadega. Ärge unustage, et mul on üheksa last, ja nendega on juba tükk tegemist.

Hiljuti sündis teil veel üks laps?

Ah?

Teil sündis veel üks laps?

Jah. (Paus.) Mul sündis veel üks väike (paus) tütar.

Rääkige temast.

Ei, ma ei näe siin midagi... (lennuk lendab üle ja Brando vaatab üles.) See on minu vastus Jeff Barbakow'le. (Kihistab põlglikult.) Igatahes, kui on midagi (paus), mis võib kõik sees keerama panna, siis on see näitlejate jutt oma isiklikust elust televisioonis ja (paus), oeehh, kui juba terve tund on möödunud esimeses isikus ja, oeehh, tüdimus vajub peale, siis vaarud lävele ja sealt koridori ja otsid kergendust...



«Ristiisa» (1972). Režissöör Francis Ford Coppola. Don Vito Corleone (Marlon Brando) oma suguvõsa keskel.

**Kas olete tahtnud kunagi rajada rahvusteatri või midagi sellesarnast?
Ei ole ... Meil ei ole kultuuril ... põhja. Meil ei ole kultuuri.**

Miks te nii arvate?

Kultuuri pole mitte k u s k i l maailmas. Ooehh. Kes on viimase aja ... kes on nüüdisaja suured kunstnikud, maalijad, mõtlejad, filosoofid? (Sügav ohe.) Kus nad on? Kas taipate, et 150 aasta jooksul oli neil seal Kreekas Sophokles, oli Platon, ooehh, pole vist mõtet seda nimekirja jätkata.

Kas neid ei saaks Ameerika lavale tuua?

Kuid see on ju tohutu ülbus. Inimesed loobivad sõna «kunstnik», nagu oleks see jalgpall. Pole enam k u n s t n i k k e, on ainult meietaolised inimesed, kes raha teevad.





Mitte et ei oleks meeldinud. Ma vihkasin neid. (Naerulagin ja Brando leiab endale toolis uue asendi.) See on rängim, rängim kogemus minu elus. Ma pidin peaaegu hulluks minema. Ma räägin teile ühe naljaka loo. Kunagi meeldis mul end mõelda poksijaks (paus), mõelda, kui vahva oleks olla poksija, ooehh. Ma pidin poksima «Trammi» lavastuses New Yorgis ja ma poksisin alati ja kõigiga. Ma, ooehh, tegin seda pikka aega, aga ühel päeval polnud enam kedagi, kes oleks tahtnud minuga poksida. Siis pöördusin ühe lavatöölise poole ja ütlesin: «Kuule, tule alla, teeme paar lööki, vaatame, kuidas välja kukub, poksime natuke.» (Osutab taevasse.) Oli üks paras jurakas. Ma ütlesin: «Ega ma sulle haiget ei tee, ausõna, ma tahan lihtsalt vaadata, kuidas välja kukub, oma partii välja töötada, anna ainult veidike aega...» Ta löi mu näo üles. Näete seda armi siin. Ma kükitasin, laskusin põlvili ja vahtisin seda, kuidas kaheksa tolli näost eemal moodustub vereloik (mängib stseeni uuesti), ja püüdsin meelde tule-

«Ristiisa» (1972). Marlon Brando legendaarse Don Corleone osas.

«Uustulnuk» (1989). Režissöör Andrew Bergman. Marlon Brando ja Matthew Broderick.

Ma ei süüdistanud teid kunstnikuks olemisses. Ma vaid küsisin, kas ei oleks võimalik Shakespeare'i lavale tuua?

Miks ei ole meie maal kunagi rahvusteatriit olnud? Orson Welles ja John Housman ja *Group Theatre* olid väga lähedal rahvusteatrile, aga nad kukkusid armetult läbi.

Kas teile ei ole mõttesse tulnud, et teil on autoriteeti, et seda Ameerika teatriellu tuua?

Ei, see ei ole mulle kunagi mõttesse tulnud.

Miks te pärast «Trammi» enam Broadway lavale tagasi ei läinud?

(Naerukõhin.) Lubage küsida, miks te vasaku jala üle parema tõstsite, mitte aga parema üle vasaku?

Kas vastus on tõesti niisama lihtne?

Jah. (Paus.) Vastus on tõepoolest niisama lihtne. Miks te end välja sirutasite, et tabada seda tüütut kärbest? Miks te tegite seda kaks korda, aga mitte viis korda? (Paus.) Te ei tea. (Paus.) Mina ka ei tea. (Paus.) Vastust sellele ei ole.

Mul on sellele vastus.

Laske tulla.

Teile ei meeldinud õhtu õhtu järel proove teha ja te tahtsite asja veidi laiemalt võtta.



tada, mis mu nimi on. (Naerab.) Mind pandi haiglasse, sest mu nägu oli täiesti segi pekstud ja, ooehh, paari nädala pärast pandi mu nina uuesti paika, paistetus alanes, õige näovärv taastus ja Irene Selznick, ta oli siis lavastaja, lubas mind vaatama tulla. (Paus.) Siis lasin ühel sõbral muretseda Steinsi *make-up*'i ja, ooehh, ta tõi küll pruuni, küll rohelist, küll kollast ja muud, tegin endale 49

jubedad silmad pähe (imiteerib jumes-
tust), kleepisin plaastri näole (surub käed
vastu üht näopoolt ja oigab). Ta astus
sisse ja mina ütlesin: «Irene, millal sa
mind siit välja aitad?» ja tema ütleb (näi-
tab käega): «Jää aga sinna, kus sa oled,
küll me siis ütleme, kui sa välja saad.»
Ja mina olin väga rahul, see oli üks mu
elu kõrghetki, sest ma ei pidanud
kaks nädalat tööd tegema. See oli õudne.
Laval olla oli õudne.

Nii et laval olla teile ei meeldi?

Ei. Ei. (Paus.) See on palju hullem kui
filmis, sest lavale tuleb minna igal õhtul,
tuleb endas leida emotsioonid, tuleb end
igal õhtul endast välja viia. Aga filmis
astud sisse (paus), hoiad emotsioonid suu-
re kaadri jaoks, keerad end siis üles,
aga seejärel lased jalga (paus), nii et see
kõik kestab palju vähem, tööaeg on palju
lühem. Kui kaua te mind veel oma küsi-
mustega ründate? See sarnaneb juba pi-
ranha külaskäiguga. (Naerab.) Uuhh!

Mul on veel paar küsimust.

Tulistage siis.

Eks ole, te võtsite hiljuti kaalus maha?

(Paus.) Hmm. (Paus, ja Brando vaatab
üles.) Jah. (Paus.) Ma pean umbes 50
naela maha võtma.

Kuidas te võtate kaalu maha, kui te tahate
kaalus maha võtta?

Tantsin.

Tantsite?

Tantsin.

Ah, mis te räägite.

Ma olin tantsija. Ma õppisin tantsu Kat-
herine Dunhami suurepärasest tantsukoo-
lis ja, ooehh. Ma olin ka trummar. Ma
mängin trumme. Ma tantsin, panen peale
afroameerika rütmid...

Jah, aga kuidas te ikkagi kaalu maha võtate,
kui on vaja kaalus maha võtta?

Noh, lihtsalt ühel päeval otsustad ja pa-
ned punkti ja hmm, ei heida magama, ei
istu, aina tegutsed ja sööd kala ja juur-
vilja, ja teed iga päev natuke seda ja
teist, nädal nädala järel, ja siis oledki
(paus)... oledki surnud. (Lagistab naer-
da.)

Kas teile meeldib tüse olla?

Ma ei hooli sest. Ma, ooehh, olen olnud
tüse ja kõhn ja, ooehh, võin jälle kõhn
olla. Sest see on liiga, liiga suur probleem
(ühmab) võidelda oma... Ma hakkab ju-
ba muutuma — kuidas seda nüüd öel-
daksegi...

Diivanipadjaks.

Diivanipadjaks, täpselt. (Võtab laualt
vaasist lille ja nuusutab seda õrnalt.)
Ei olegi ju nii tähtis, kas oled paks
või kõhn, peaasi (teeb võltsi ja murelikku
häält ja naerab laia suuga), et oled hea



«Viimane tango Pariisis» (1972). Režissöör
Bernardo Bertolucci. Maria Schneider ja Marlon
Brando.

inimene. (On väga naljakas. Brando üh-
mab lõbusalt ja Connie Chung hakkab
naeru kihistama.) (Operaatorile ja heli-
tehnikule.) Võtke nüüd! Connie Chung on
oma tõelises olekus. Nüüd!

Kas te kavatsete veel filmis mängida?

(Ühmab lõbusalt.) Ega ta jäta. (Paus.)
Kas ma kavatsen veel filmis mängida?
(Koerale.) Tim, kas me kavatseme veel
filmis mängida? Kuidas sellega on? Kas
teil stsenaarium on? Minul ei ole... Kes
pagan seda teab? (Tõstab käed ja silmad
taeva poole.) Kuidas võime meie selles
ilmas midagi teada? Atmosfääris on auk,
mis toob hukatust...

Aga teie — armas jumal! — ometi ju juhite
oma elu.

(Räägib Connie Chungist üle.) Kullake,
ega ma ei saa seda auku seal atmosfääris
olematuks teha.

Kuid te saate ju oma elu juhtida...

Ei, ei saa. See on parim nali, mida olete
täna teinud. Mitte keegi ei saa oma
elu juhtida.

Kuid teie ju saate otsustada, mida tegema
hakkate.

Ei, te eksite. Ei, te eksite.

Kuid te saate ju otsustada, kas teete tööd või mitte.

Nüüd alles läheb vestlus huvitavaks, kui hakkame kõnelema vabast tahtest, sest, ooehh, see on väga paeluv teema. Mäletate seda äärmiselt huvitavat katset kaksikutega, kes pärast sündimist teineteisest lahutati. Nad leidsid, et — nad ei näinud teineteist enam kunagi, nad lahutati kohe pärast sündimist ja nad ei teadnudki teineteise olemasolust ja — nende kiindumused on h ä m m a s t a v a l t sarnased: ühesugune koer, ühte värvi auto, üks ja seesama...

Connie Chung näib uinuvat. Brando ühmas heatujuliselt.

Üks hetk... (Kõrvale.) Korras? (Paus.) Tore.

Mõned inimesed tunnevad, et olete neid oma geniaalsusest ilma jätnud, sest mängisite nii vähestes filmides ja siis lõpetasite...

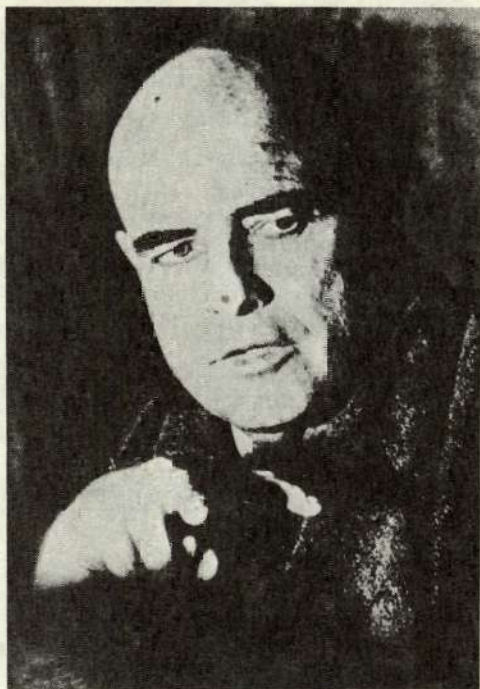
Mis te nüüd! (Teeb näo, et tal hakkab jube.) See on sama hea, kui härjasilmi kaenlaauku ajada.

Päris algul oli teil geniaalseid filme.

Ma ei ole teinud a i n s a t k i geniaalset filmi. Geniaalseid filme polegi. Kas teate, mis üldse on geniaalne? Mõni Rembrandti maal. Mõni Mozarti... ooehh... Mozarti kammerpala, see (paus) on ehk geniaalne.

Milleks maha teha «Trammi nimega «Iha» või «Veepiiril»?

Mis asja?



«Tänapäeva apokalüpsis» (1979). Režissöör Francis Coppola. Marlon Brando kolonel Walter E. Kurtzi osas.

«Missouri» (1976). Režissöör Arthur Penn. Marlon Brando palgamõrvar Lee Claytonina.



Te teete neid maha. Need on suurepäraseks filmid ja teie mäng oli suurepäraseks.

Eks pimedate kuningriigis ole ühesilmaline kuningas, ja, ooehh...

Miks te arvate, et teie mäng ei olnud suurepäraseks?

Nojah, (ärritub) ma ei tea, mida teie peate geniaalsuseks, aga see on üks tohutult ekspluuteeritud ja valesti kasutatud ja siiasinna pillutud sõna, mis on igasuguse tähenduse kaotanud. (Paus.) Shakespeare oli geniaalne, Racine oli geenius, võibolla Montaigne oli geniaalne kirjanik.

Ennast te ei pea geniaalseks?

(Paus.) Muidugi mitte. (Paus.) Aga teie?

Ei...

Andke käsi, sõbrake. (Sirutab kae välja.) Elu on mõistatus ja, ooehh, lahendamatu mõistatus. (Paus.) Elad oma elu ära ja kui jõuab kätte viimse hingetõmbe aeg, küsid endalt: «Mis see siis nüüd kõik oli?» (Paus.) Kes teab?

*Ajakirjast «Empire» 1990, nr 4
tõlkinud KRISTA MITS*

Golden Eye», 1967; John Huston).

«Candy» (1968; Christian Marquand).

«Järgmise päeva õhtu» («The Night of the Following Day», 1969; Hubert Cornfield).

«Queimada» (1969; Gillo Pontecorvo).

«Õised külastajad» («The Nightcomers», 1972; Michael Winner).

«Ristiisa» («The Godfather», 1972; Francis Ford Coppola; «Oscar»).

«Viimane tango Pariisis» («L'ultimo tango a Parigi», 1972; Bernardo Bertolucci).

«Missouri» («The Missouri Breaks», 1976; Arthur Penn).

«Superman» («Superman, the Movie», 1978; Richard Donner).

«Tänapäeva apokalüpsis» («Apocalypse Now», 1979; Francis Coppola).

«Vormel» («The Formula», 1980; John G. Avildsen).

«Kuivalge aeg» («A Dry White Season», 1989; Euzhan Palcy).

«Uustulnuk» («The Freshman», 1989; Andrew Bergman).

«Jericho» (alustatud 1988, kuid seni lõpetamata; Donald Cammel; + stsenaarium).

MARLON BRANDO FILMID

«Mehed» («The Men», 1950; režissöör Fred Zinnemann).

«Tramm nimega «Iha»» («A Streetcar Named Desire», 1951; Elia Kazan).

«Viva Zapata!», (1952; Elia Kazan).

«Julius Caesar» (1953; Joseph L. Mankiewicz).

«Metsik» («The Wild One», 1954; Laslo Benedek).

«Veepiiril» («On the Waterfront», 1954; Elia Kazan; «Oscar»).

«Désirée» (1954; Henry Koster).

«Poisid ja plikad» («Guys and Dolls», 1955; Joseph L. Mankiewicz).

«Augustikuu teemaja» («The Teahouse of the August Moon», 1956; Daniel Mann).

«Sayonara» (1957; Joshua Logan).

«Noored lõvid» («The Young Lions», 1958; Edward Dmytryk).

«Põgenemishimuline» («The Fugitive Kind», 1960; Sidney Lumet).

«Ühesilmalised» («One-Eyed Jacks», 1961; + režissöör).

«Mäss «Bountyl»» («Mutiny on the Bounty», 1962; Lewis Milestone).

«Inetu ameeriklane» («The Ugly American», 1963; George H. Englund).

«Unejutt» («Bedtime Story», 1964; Ralph Levy).

«Morituri» (1965; Bernhard Wicki).

«Tagaajamine» («The Chase», 1966; Arthur Penn).

«Sonorast kagu pool» («The Appaloosa», 1966; Sidney J. Furie).

«Krahvinna Hongkongist» («The Countess From Hong Kong», 1967; Charles Chaplin).

«Heiastused kuldse silmas» («Reflections in a

INTERVJUU ERKKI-SVEN TÜÜRIGA

Mai teisel poolel toimus Torontos uue muusika festival, kus oli esindatud ka eesti muusika, täpsemalt Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüüri teosed. Festivalil esines ka Tallinna keelpillikvartett koosseisus Urmas Vulp, Toomas Nestor, Viljar Kuusk ja Teet Järvi. Mida see festival endast kujutas?

Festivali nimi *Border Crossings* ütleb kõige olulisema ära — piiride ületamine. Avatus mõjutustele, mida annab tänapäevane rockmuusika, moderndžäss, «neo simplicity», minimalism, elektrooniline muusika, selle kõige ühildamine juba väljakujunenud traditsioonilisemate uue muusika vooludega. Meeldis, et ei kardetud üksteisest suhteliselt kaugel asuvate stiilide kokkupuuteid ja ühtesulamisi. Sellest lähtudes oli koostatud kava ja kutsutud ka esinejad.

Festivali kava sirvides hakkab silma teoseid Euroopast, Aasiast, Ameerikast. Mis kõige põnevam tundus?

Põnevat oli palju. Festivali lõppkontserdil esines tuntud New Yorgi avangard-džässmuusik John Zorn, kes juhatas oma teost «Cobra». Laval toimuvat võis pidada spontaanseteks improvisatsioonideks, mis valdavalt atonaalsed ja milles eriti oluline osa *performance*'i elementidel. Zorn vehkles mingite papi-tükkidega, millele olid kirjutatud tähed ja numbrid, ta andis nendega mängijatele märku, millist löiku mängida. Ilmselt oli selle juures suur tähtsus ootamatusel. Vahepeal pani ta väga tähendusrikkalt müsi pähe, siis võttis jälle ära, ilmselt pidi see rõhutama tema juhipositsiooni. Samas oli mängijatel piisavalt vabadusi pakkuda omapoolseid muutusi selles improvisatsiooni kulgemises. Käis lõputu viibetega märguandmine, kord mängis ainult väike ansambel, kord üks instrumentalist, siis mängisid kõik



T. Huigi foto

koos. Tundus, et selle «loo» esituskoosseis moodustatakse iga kord nendest jõududest, kes parasjagu kättesaadaval. Vaevalt, et Zornil igakord võimalik on viit kotomängijat, elektritšellot ja elektriviulit koos ohrtrate löökpillide, elektrikitarride, süntesaatorite ja sampleritega kasutada.

Huvitavad olid jaapani nüüdisheliloostajate teosed seitsmele kotole, mida Kazue Sawai *Koto Ensemble* uskumatu virtuosusega esitas. Ka bali gamelanile kirjutatud lood olid kavas, meelde jäävam neist oli võib-olla Evan Ziporyni «Night Bus». Too Ziporyn on ka eriliselt hea klarnetist, mängis vaimustavalt hästi Martin Bresnicu «Tent of Miracles» bassklarnetile ja lindile.

György Ligeti 10 pala puhkpillikvintetile olid igaüks nagu väike visioon, igast aforistlikust palast võis tuletada otsekui graafilise struktuuri. Tähelepanuväärne ka seetõttu, et paljudes teistes kõlanud lugudes oli küll huvitavaid kohti, aga ikkagi jäi kummitama mõte, et lugu oleks võinud lõppeda esimese kolmandiku järel.

Väga tuntud nimi on Saksamaal elav Clarence Barlow, kes juhatab kompuuter-

muusika kursusi Darmstadtis, töötab IRCAM-is Pariisis, STEIM-is Amsterdami ja GIMIK-is Kölnis, ühesõnaga, tuntud mees omal alal Euroopas. Temalt tahaks nimetada Variatsioone mehaanilistele klaveritele.

Mida tänapäevane mehaaniline klaver endast kujutab?

Mingi erilise tehnoloogia abil salvestatakse klaveril mängitav muusika digitaalse informatsioonina arvuti mällu. Siis mängib arvuti klaverisse ehitatud spetsiaalse mehhanismi abil todasama muusikat, tehes seda kõigis nüanssides absoluutse täpsusega just nii, nagu interpreet seda kõigepealt mängis. Laval oligi kaks niisugust «Yamaha» klaverit. Lugu algas nii, et Barlow hakkas üksinda mängima, järk-järgult hakkas aga kaasa mängima ka arvuti. Lõpuks ei leidnud Barlow klaviatuuril enam kohta, kus ühtainustki nooti mängida. Ta vaatas jahmunult klavereid, siis sammus kõrvale ja vaatas, kuidas lugu edasi läheb. Toimuv sarnanes tondiõomajale või vaimude ohjeldamatule orgiale. Klahvid liikusid iseenesest, klaverid helisesid enekuulmatu intensiivsusega. Pianistil oleks võimatu seda esitada, tal peaks siis väga palju jäsemeid olema. Järsku lugu lõppes, Barlow tuli ühe klaveri juurde ja võttis viimase akordi.

Nii et jälle *performance*'i elemendid.

Neid oli rohkem. Näiteks György Ligeti sümfooniline poem sajale metronoomile. Sada neid küll polnud. Metronoomid olid asetatud lavale metallvarbadest moodustatud alustele, mis juba oma konstruktsiooni iseärasustega vihjasid metronoomipendile. Nende ette oli riputatud hulk neljakandilisi suuri läätseid, mis läbi metronoomide tiksumine paremini jälgitavaks sai. Kogu see tikitav bänd oli vilkuvatest projektoritest valgustatud. Kui publik saali jõudis, oli kontsert juba alanud, st metronoomid käima lükatud. Sedamööda, kuidas vedrud maha käisid, jäi ka teose faktuur hõredamaks. Páris lõppu ei jõutud siiski ära oodata, ühel hetkel tõmmati võimendi maha, keegi hüüdis «tänu jumalale» ja puhkes tormiline aplaus.

Missugustes kontserdisaalides festival toimus?

Ühes saalis, millel oli küll uhke nimi — *Music Gallery Great Hall* —, aga tegelikult meenutas see küllaltki räpast kultuurimaja, tósi küll, kahele poole väljaulatava rõduga. Publik oligi põhiliselt rõdul, saalist võttis tagumise osa enda alla baar, esinemisruumi oli saali eesotsast lisaks võetud, omajagu ruumi

võttis ka võimedustehnika, sest enamik teoseid oli võimendatud.

Kas publikut ikka jätkus?

Jätkus. Publik oli asjatundlik, huvi- line, häätahtlik.

Kuidas eesti muusika sellele üritusele sattus?

Meie teosed pakkus välja New Yorgis asuv muusikakirjastus «Schirmer», kes teeb koostööd VAAP-iga.

Kuidas oli vastuvõtt?

Väga hea. Minult ja Lepolt pidi kummaltki kolm lugu kavas olema, Lepo uut teost ei jõutud kahjuks ära õppida. Üks asi on see, kui kolleegid pärast õlale patsutavad, aga et publiku hulgast tullakse uurima, kust saaks plaate teie muusikaga, mis teil veel on kirjutatud, huvitatakse kompositsioonimeetoditest ja printsiipidest, see teeb muidugi rõõmu. Üldse oli kogu festivali õhkkond kuidagi väga vaba ja sundimatu.

Palun räägi ka interpreetidest.

Festivali korraldaja oli Toronto uue muusika ansambel «Sound Pressure». Paraku meil Eestis sellist ansamblit ei ole, kes ühendab elektroonilist ja akustilist kõla. Süntesaatorid, elektriviil, võimendatud saksofon ja elektrifagott — see annab erilise koloriidi, helitugevus on küllaltki suur ja nii ühineb mõneti rockimaailmast pärit kõlaesteetika muusikalise materjaliga, mis tavateadvuses ei ole sellele kõlaesteetikale omane.

Väga võimas tandem oli Hollandi klaveriduo «Dutch Pianoduo» (Cees van Zeeland ja Gerard Bounhuis), kelle esituses Louis Andriesseni pool tundi kestev «De Staat» hetkekski tüütuks ei muutunud.

Väga kõrgel tasemel oli Hollandi puhkpilliansambel + klaver + basskitarr või kontrabass — «Orkest de Volharding». See bänd oli välja hõigatud kui üks Euroopa vaimustavamaid postminimalismi viljelevaid ansambleid. Esinevad, muide, kontserdisaalides kui ka tänavatel — jällegi piiride ületamine.

Millise mulje jättis Tallinna keelpilli- kvartett?

Mul on nende pärast küll hea meel, võib-olla ei ole nad nii tormilist vastuvõttu kusagil kohanud. Ja nad mängisid tõesti hästi. Ma tegin veel oma looga eksperimendi, lasin läbi võimendi ja lissasin kaja, ja nad kohanesid sellega sedamaid. Ka David Moth' «Florad» mängisid nad võimendatult.

Peab tunnistama, et see sõit läks igati asja ette.

Vahendanud MARE PÖLDMÄE

MA KÄISIN KA

ASSITEJ,
RAHVUSVAHELINE LASTE- JA NOORSOO-
TEATRITTE ASSOTSIATSIOON
10. MAAILMAKONGRESS, STOCKHOLM,
19.—27. MAI 1990

Milline näeb välja üks teatrifestival, seda ma juba teadsin. Aga kongress, seminarid ja festival ühekorraga, pealegi välismaal — see oli veel nägemata. Otsustasin ära käia.

Pärast hilist hommikusööki asusingi teele. Tutvuse kaudu saadud Tallinna—Stockholmi lennupilet võimaldas mul pooltühjas lennukis 50 minutiga üle mere sõita. Õnneliku juhuse läbi sain taksoga kohe südalinna. Ja lõunat sõin juba oma Stockholmi korteriperenaise juures.

Sellele suurüritusele oli tulnud ligi 700 külalist üle kogu maailma. Kõige rohkem Rootsist. Eestist aga n+1. Korraldus oli väga hea, infot jäi ülegi (buklettide jms näol). Avatseremoonia toimus Stockholmi raekojas, sealsamas, kus Nobeli preemiaidki kätte antakse. Et asjas kindel olla, küsisin seda veel terrassibalustraadile nõjatult valgesse riietatud meesterühmalt. Nad vastasid mulle sulaselges inglise keeles. Jah, sama ruum. Ja sama köök. Tormasin kohe alla roogadest lookas laudade juurde, mis jooksid kiirtena ruumi keskelt nurgasügavuste poole. Lillekimpude vahelt leidsin igat värvi kala, liha, vorstikesi, salateid, kastmeid, puuvilju jne. Valgetes livreedes kelnerid liuglesid saalis ringi, pakkudes külalistele nii valget kui punast veini. Ei puudunud ka õlu ja alkoholita karastusjoogid.

Trompetite avasignatuuri järel said sõna toostimeister ja teised tähtsad isikud, nende hulgas Rootsi kultuuriminister ja UNICEF-i viitsepresident proua Lisbet Palme. Mängis laste viiuliansambel, laulis koor, sähvatasid välklambid. Kohtusid vanad tuttavad ja vaadati uute otsingul uudishimulikult ringi. Rootsi rahvamuusika saatel sai pidu lõpuks otsa. Rahvas valgus pikapeale välja Mälareni kaldapealsele. Oli ilus põhjamaa kevadõhtu. Üks veinipudel kukkus kiviplaatidele puruks. Kel veel jaksu, võis edasi minna «Lidosse», kenasse ööklubisse, mis oli avatud kella

kolmeni. Ja seda iga päev kuni festivali lõpuni.

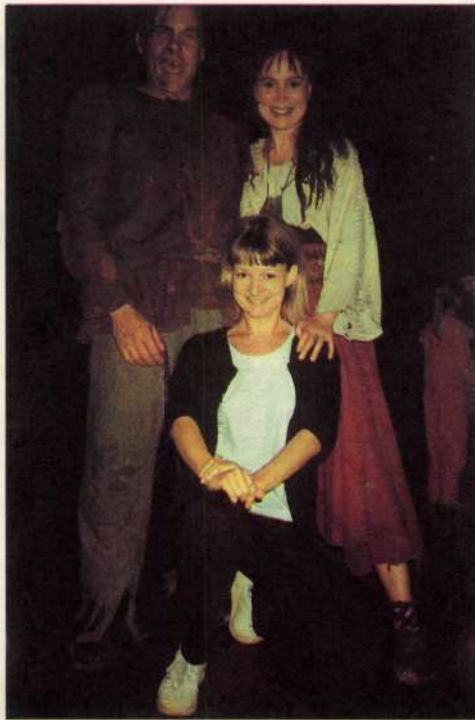
Mis teatrisse puutub, siis seda oli piisavalt palju. Ja igasugust. Alates didaktilisest pereelupeegeldusest kuni improvisatsioonidest arenenud, väljamõeldud keeles ja abstraktses ruumis toimuva etenduseni. Üks päev festivalist oli tervenisti pühendatud Põhjamaadele. Selle päeva jooksul sai vaadata jutti nelja etendust ja rääkida, vestelda, jutelda, muljeid vahetada, kontakte luua, arutleda, arvamus vahetada. Vaid ühel etendusel äratas mind kõrval istuva väikese ümara ameerika vanaproua tagasihoidlik norsatus. Kuid me ei jäänud teineteise peale viha kandma. Tõsiselt vihas tas hoopis üks inglise lavastaja, kui keegi pealtvaataja etenduse ajal välklambiga pilti tegi. Tõepoolest uskumatu, ise veel välismaalane.

Tore oli taaskohtuda värskest Tallinnas käinud Norra *Grenland Friteater*-iga. Sedapuhku naerutas publikut Lars Vik üksinda ja tegi seda nauditavalt. Kavaleht pakkus teda välja Põhjamaade Buster Keatonina ja ega keegi ei pidanud pettuma. Tema väljamõeldud kontor tegeles kõige ja kõigiga ning pärast etendust jagas ta abivajajatele oma nimekaarte. Ma usun, et hilisemaid tellijaid jätkus. Nõnda on kunst ja äri sealmaal tihedalt seotud.

Ühel päeval käisime Göteborgis. Üises rongis sõit ise andis võimaluse inimestega lähemalt tutvuda, lisaks nägime seal kolme etendust. *Backa Teater* mängis tuntud lugusid: «Notre Dame'i küürakas» ja «Suveöö unenägu». Mõlemad on lavastanud grupi juht Eva Bergman (jajah, tollesama kuulsa Bergmani tütar). Kui esimene rõõmustas oma noorusliku energia, stseenilahenduste, kostüümi, grimmi ja ruumikasutusega — publik pidi loo jälgimiseks mitmel korral kohta vahetama —, siis teise kaasaegne tõlgendus ei andnud asjale küll midagi juurde, pigem kiskus krampi. Näis ka, et 55



Niimoodi valmistuti «Draugi» etendust vaatama.



Väike, kuid energiline Eva Bergman koos Quasimodo ja Esmeraldaga pärast etendust. Kääraka täiusliku grimmi juurde häis isegi klaasist kõõrsilm.



Kontor lõpetab oma töö. Festival on läbi. Elagu festival!

tegijad on armunud oma teatrimaja tohutusse võimalustesse, unustades kõik muu. Tööpöolest on neil põhjust selle aasta tagasi vanast tehast ümberehitatud teatri üle uhked olla. Ka teatri eelarve — 10 miljonit — võttis enamiku seltskonnast tummaks. Vaevalt keegi veel teadvustas tõsiasja, et tervelt 15 aastat enne seda oli trupp mänginud, kus juhtus.

Folkteater samas linnas üllatas jälle teistmoodi: imepisike saal, tohutu tempo, detailimäng ja kehatehnika. Pärast etendust lubatakse lastelgi kiikuda ja palutakse joonistada pilte. Tegemist on ühe taani lasteraamatu dramatiseeringuga ja selle maailmaesietendusega. Mõnedes vanaprouades tekitas jäika vastuseisu see, et lapsed hakkavad elurutiini, seega korra ja vanemate vastu mässama ning, oh õudust, pöörvad lõpuks veel vanemad oma söiduvette. Üleüldine korralagedus, ütlesid nad nõrduvalt ega leidnud enam midagi rõõmustavat selles, et tegijate arvates on siiski võimalik lastel oma vanematega kontakti saada ja et üksteisemõistmine ongi see eeldus, mis lubab koos unelmate saart otsima minna.

Pärast etendust juttu ajades saime teada, et proovid kestsid kuus nädalat kella 10—17-ni, mis olevatki keskmine prooviperiood. Näitlejad teevad lepingu konkreetse lavastuse jaoks, mis tagab üldiselt elatise. Keegi ei keela lisa teenimast, kui vaid jõudu üle jääb. Nagu ma aru sain, kulub aeg üldiselt siiski ühele asjale. Ja kvaliteet on silmaga näha. (Ükskõik missugune tõlgendus või lavastus ka tervikuna on.)

Täiesti erakordne pidi olema sama teatri etendus «Hr Metall, hr Puit, hr Toru», mida kahjuks näha ei õnnestunud. Kolm vana meistrimeest-pensionäri räägivad lastele (või ka suurtele) iseenda elust ja tööst Göteborgi dokkides 20—30-ndatel aastail. Igati järgimist vääriv ettevõtmine, kusjuures plagieerimist pole küll põhjust karta. Kes võtab teha???

Mis veel teatrisse puutub, siis pean kindlasti märkima kolme etendust.

Esimese andis *Dramaten*'i põõningul endale mänguruumi leidnud Rootsi nukuteatri *grand old man* (Meschke kõrval) Staffan Westerberg. Mitmesuguseid rekvisiite ja nukke appi võttes rääkis ta kokkutulnuile seiku oma elust, lühimuinasjutte, anekdoote, mõistujutte, sekka näitas katkendeid oma etendustest. Vahetu kontakt publikuga ja siiras tahe ennast mõistetavaks teha olid selle lihtsakoelise etenduse põhivoorused. Mõnus ja lahe isegi keelt mõistmata.

Teine oli Taani *Baggardsteatret*'i gruppitöö «Mohammed». Grupp koosnes meestest ja naisest, kes rääkisid mina vormis ühe iraani perekonna (mees, naine ja nende poeg) Homeini hulluste eest Inglismaale põgenemise lugu. Klassitoas istuvatelt inimestelt palusid nad lõpuks luba oma poeg nende kooli jätta, ilma et teda sunnitaks sealihä sööma. Mäng oli lakooniline ja detailitüüpne, omavaheline keel vaid imiteeris pärsia keelt, jutustati tugeva aktsendiga lihtsas inglise keeles. Rekvisiitideks kolm maakaarti ja üks joonistus Homeinist ning tema pühadest sõjameestest. Korras tuli kõlarist ka nende hääl. Oli kõik. Aga elamus mis-sugune.

Kolmas oli Põhja-Norrast pärit *Totalteatret*'i folklooriaineline vabaühendus «Draug» — lugu vetevaimust, kes kunagi hooletuid meremehi õnneks võttis, tänapäeval aga peab tunnistama oma jõuetust ja piirduma vaid hoiataja ja laste lõbustaja rolliga. Etendusse oli põimitud rahvalaule, -mänge ja -tantse, millest vaatajadki osa said võtta. Leidlik dekoratsioon, head tüübid ja siiras mäng tegid etenduse igati nauditavaks hoolimata külmast ja vihmasest ilmast.

Festivaliga sobisid suurepäraselt tänu meie sealsele «teatriatašeale» Ingo Laasile nähtud etendused Stockholmi linnateatris — «Hiirtest ja inimestest» ja «Kean». Tase jällegi missugune. Kokkuvõtvalt võiks ehk öelda, et nähtud etenduste paremik moodustab nagu tiheda kanga, mis ei veni ega vaju kortsu. Mäng on intensiivne, ilma õhukudeta, ebamäärasus puudub ja publik tuleb kõige kaasa. Pole siis imetada, et teda jätkub. Muidugi, selliseid suuri saale nagu meil igal teatril, on seal üksikuid. Või kasutatakse neid teisiti. Eks elu õpeta.

Mis kongressi sõnavõttudesse puutub, siis neidki käisin kuulamas, aga poole kõrvaga. Rohkemaks polnud tahtmist. Elus asi on ikka kõige parem asi.

Festival lõppes *Orienteatern*'i avaras, kaskedega dekoreeritud angaarsaalis suure peoga, mis kestis hommikuni. Mängis kaks ansamblit, õlut, veini ja suupisteid tuli küll oma raha eest osta, kuid millestki puudust ei tuntud. Üht-teist oli mõnel ka põues kaasa võetud. Teada värk. Paistis küll, et kõik jäid rahule.

Enne ärasõitu ostsin Arlanda lennujaamast tax-free pudeli «Aqua Vitat». Polnudki kuigi kallid ja kodus selgus veel, et tööpoolest elustav. Sama võib öelda kogu festivali kohta. Soovin, et meil kõigil õnnestuks aeg-ajalt lonksu-kest eluvett maitsta. Siis peame vastu.

- 3. september — VILJA TOOMI,
muusikapedagoog — 70
- 5. september — KAAREL TOOM,
näitleja ja lavastaja
— 70
- 15. september — ROLF UUSVÄLI,
organist — 60
- 17. september — SENTA OTS,
endine «Estonia» balleti-
tantsija ja ballettmeister
— 80
- 18. september — BERNARD KANGRO,
eesti kirjanik — 80
- 19. september — UNO SOOMERE,
helilooja — 60
- 20. september — ALFRED (AARIO)
MARIST,
lavastaja, näitleja,
pedagoog, töötanud
põhiliselt Prantsusmaal
— 85

KOLM VAHVAT ROLLI, MÕRVAST RÄÄKIMATA

Meie pilgeni poliitikat täis päevadel võib üks puhastverd kriminull olla üsna mõnus lõõgastus. Noorsooteatri suures saalis mängitakse Agatha Christie kriminaaltükki «Mõrv jõuluööl» (instseneerija ja lavastaja Kaarel Kilvet). Korralik keskmine lavastus, õnneks ei serveerita mõrvalugu ülearu tõsimeelselt. Suhteliselt stiilses näitetrupis tõusevad esile kolm osatäitmist, mis sütitavad ja elustavad kogu tervikut. Peatun neil rollipärleil eraldi, sest minu arvates on meelelahutusliku kassatüki põhiväärtus just **ISIKSUSLIKUD NING MEISTERLIKUD NÄITLEJATÖÖD.**



A. Christie — K. Kilvet, «Mõrv jõuluööl» Noorsooteatris (lav Kaarel Kilvet). Pilar Estravados — Anne Reemann, Simeoa Lee — Ago Roo.

Ei taha publikule reeta mõrva uuri-
mise üksikasju, seetõttu avan tüki sisu
58 nii vähe kui võimalik.

**PILAR ESTRAVADOS —
ANNE REEMANN**
Anne Reemanni etteasted tekitavad
elevust, tema mäng on hoogne ja inten-

siivne. Pilari roll annab võimalusi värvikalt soleerida: on ta ju ikkagi tuline hispaanlanna, eksootiline olevus lihvitumas inglise seltskonnas. Pilari elujanu ei talu ahendavaid raame, spontaansus ei lase teeselda. Nii ta tuiskabki majas ringi, süüdimatuseni siiras looduslaps ja samas instinktiivselt mehi ahvatlev naine. Välkuvad silmalvalged, elavalt žestikuleerivad käed, kume kõlav hää, innukas jutuvool, impulsiivsed hüüatused — pulbitsev temperament! Koomilist isikupära lisab «välismaalase aktsent». Anne Reemanni Pilar võtab igast hetkest maksimumi. Ta sarnaneb nõtke kiskjaga, kes on ühtaegu raue ja kärsitu, ründevalmis ja pehmelt ligiibuv. Senjoriita tujud võivad ainsa silmapilguga viskuda ühest äärmusest teise. Korraks turtsuv ja tige, täis protesti mõrvamajas valitseva leinamise vastu: «Mina ei ole ju kurb!» hõiskab Pilar ägeda elurõõmuga. Hetk hiljem sobrab ta hasartselt jõuluehete karbis, lennutab õhupalle, naerab joovastunult. Pilar mossitab, viskab pea kuklasse ja tor-

mil tempo lödveneb. Igavuse oht kaob aga Pilari ilmumisega. Anne Reemanni jõuline aktiivsus nakatab ka raksepärasemaid partnereid, ilmekalt avaldub see Pilari tantsus Stepheniga (Tõnu Oja).

Siiski kiusab mind üks rahutu kõrvalmõte. Oma eredat koomikuannet tõestas Anne Reemann varakult (kas või juba Hauakaevaja «Hamletis»!). Koomilise laadi kõrval võiks ju proovida mängida ka midagi keerukamat, sügavamat, lüürilisemat, pastelsemat. («Shakespeare'i «Tõrksa taltsutuse» Catherine ju tõestas, et ta on suuteline väljuma kitsamast ampuaast!) Või kuidas arvavad lavastajad?

MAGDALENE LEE —
ANU LAMP

Karakterid juurde kuulub ka väline isikupära. Oh meeldivat üllatust, kui mõnikord muudetakse tuntud näitleja välisilmet! Esimest korda vaatasin «Mörva jõuluööl» tagareas ja tükk aega ei tundnud ma Anu Lampi ära! Laval seisib karusnahka mähkunud blond daamike, kõrgetel kontsadel peaaegu sama

«Mörv jõulu-
ööl». Magdalene
Lee — Anu
Lamp, Hercule
Poirot —
Andrus
Vaarik.



mab minema, lehvitates uljas kaares seelikusaba. Loomuomane ahnus kiiskab ta silmades vanaisa teemante jõllitades. Veel publikule kummardadeski tirib ta võiduka omamiskirega kaasa väljavalitud mehe.

Lavastuses on loiumaid momente,

pikk kui Eero Spriid ta kõrval. Georg ja Magdalene Lee on lavastuse karikereituim paar, teineteist väärivad abikaasad, mõlemad tühja tähtsust täis. Oma piiratud aruga mehe kõrval on Magdalene osavalt kohanenud hellitatud «Kiisuks» (nii kutsub teda Georg).



«Mõrv jõuluööl». Inspektor Sugden — Rein Oja,
Hercule Poirot — Andrus Vaarik.

G. Vaidla fotod

Magdalene Lee mõjub nagu vaimselt lühinägelik nukuke, kui ta ülepüüdva koketusega silmakesi pilgutab ja huuli armastusväärseks naeratuseks muigutab. Lisaks mängib Anu Lamp häälega, nagu ta seda puhtkoomilistes osades hästi oskab. Ei suuda kirjeldada kõrget, peenutsevat ja väikekodanlikku daamihäält, mille abil Magdalene üritab näidelda alaealist naiivitari. («Teate, mina alles sain täiskasvanuks!» usaldab ta Poirot'le «uudise», mis küll oodatud mõju ei avalda.)

Märkan, et Magdalene'i miniportree kisub õige õelaks. Ka Anu Lamp ise naeruvääristab rolli ilmse mõnuga, kuid tulemus on ennekõike ikka naljakas.

Lavastuse vaimukaimad stseenid sünnivad Magdalene'i ja Poirot' vahel. Sellest edaspidi, enne aga —

HERCULE POIROT — ANDRUS VAARIK

Tõeline sürpriis. Samuti uudne välimus: Poirot on brunett härrasmees, mõistagi vuntsidega, mis siiski küllalt tagasihoidlikud. Prillid kõlguvad pika keti otsas, nende silme eest pillamine saab mänguks omaette. Teatud eakusele vihjab pisut kühmus hoiak ja napp ohe tõustes — ristluud... Tema kätest, žestidest võiks kirjutada eraldi loo. Mõrvaloo uurimise käigus Hercule Poirot ju mõtleb rohkem kui ütleb. Iseloomulik liigutus — sõrmede lehvitamine õhus — võib sisemõtteid kord

avada, kord varjata. Selle tantsiskleva käelligutusega imiteerib detektiiv ilmaelu tühisebimist, parodeerib heatahtlikult neid rahutuid hingi ümberingi. Uljad sõrmenipsud pea kohal ilmutavad aga mõne «väikese idee» tärkamist. Pingsalt mõteldes kõnnib Poirot edasi-tagasi, käed seljal või nimetissõrm püsti, või pöidlaga vuntsi siludes. Ja nõnda edasi.

Häälekasutus on vaoshoitud, ilma afektideta, mis ju nii omased Vaariku rollide kõnepruugile. Näitleja loomeeel on Poirot' osa täitmine oluline just stampide puudumise tõttu. Andrus Vaarik on teatrilaval mänginud kõiksuguseid neurootilisi, kompleksidega tüüpe, kes «kurjas maailmas» kaitsetuna psüühiliselt murdumas («Tango» Artur jt). Nende kõrval mõjub meeldiva vaheldusena Hercule Poirot: intelligentne, mõõdukas, paindlik psühholoog. Terviklik natuur, kes jälgib maailma parajalt distantsilt ja läbi huumori, kohtleb kaasinimesi mõistvalt ja sallivalt. Osatäitmises on essentsi ja espriid.

Anu Lambi — Andrus Vaariku täpne partnerlus on ilmselt suuresti võrsunud tele-estradist («Kitsas king» jm). Nende dialogid tüki teises vaatuses, mida näitlejad ise silmanähtavalt naudivad, avavad kõige paremini mõlema rolli tuuma.

Esimene omavaheline kohtumine toimub maja taga aias. Magdalene poeb Poirot'le külje alla, pukseerib ta pealtkuulajaid peljates eeslavale ja vadiatab silmi pööritates, kui kohutav on ikka see mõrvalugu. Nagu muuseumis sihhib ta mürginooli tundmatu hispaania tüdruku pihta. *Monsieur Poirot* kuulab naist näiliselt osavõtvalt, vaid vargsi vuntsi muiates; endaga üksi jäädes muutub ta pilk tunduvalt vahedamaks. Magdalene'i jutu peale resümeerib Poirot siiralt: te tahate öelda, et Pilar on mõrvar? Sihukesele kuulmatule otsekohesusele vastab Magdalene terve silmakirjalikkuse laviiniga. Taganeb kokkudes, ahmib õhku: «Oh, kuidas te nüüd niimoodi ühendate ühendamatut... Et mina võiksin... Ah!» Ja ikka samas vaimus. Poirot ei taha kohe tooni ära, siis kohaneb daami teesklusega, taganeb omakorda, lööb endale vastu laupa ja laiutab mitu korda vabandavalt käsi. Mõlemad tõrjuvad tükk aega «oh-mis-te-nüüd». Lustakas, kergelt irooniline duett, mida näitlejad oma lõbuks väheke venitavad. Pärast põhjalikku salgamist pöördub Magdalene häirimatult vestluse alg-

punkti tagasi: aga siiski, need hispaanlased on ju kahtlased... Looritab lameda süüdistuse taas ilukõne voogudesse ja Poirot mängib kaasa.

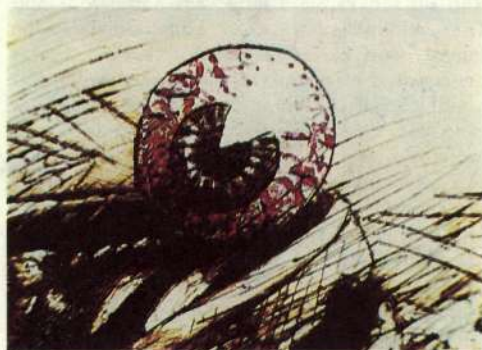
Ja teine *tête-à-tête* stseen. Lee'de abielupaar kuulati üle, «Kiisu» jäi vahele vahele, etendas lõua värisedes hüsteerikat ja põgenes. Viiv hiljem tuleb Magdalene mehe teadmata tagasi, haagib end jällegi Poirot' käevangu ja ütleb talle sissejuhatuseks komplimente. Eks ole Poirot'gi mehelikult edev. Ja muide, miks ei võiks need kaks teineteisele natuke meeldidagi? Iga tahes tunnistab Magdalene üles ühe erapatukese, mis annab talle mõrvaloos alibi, aga muidu on «väga piinlik lugu...». — «No natuke piinlik lugu jah!» muigab Poirot. Poirot'le on omane vastata vestluspartnerile sarnase intonatsiooni või rütmiga, temaga ladusalt kohanedes või teda šarmantselt matkides. «Ega teie ei räägi minu mehele?» muretseb Magdalene. Hercule Poirot ei vasta musta ega valget, üksnes uurib prouakest, keha tahapoole kallutatud, pea viltu. Paus. «Oh, mina tean, et teie ei räägi! Mina usaldan teid!» hüüab Magdalene õhvil kergendusega ja... annab Poirot'le põsemusi! Detektiiviprillid kukuvad eest, ta silmis hüplevad naerusädemed. Rõõmsalt lökerdades ja edvistades läheb Magdalene ära. Poirot üritab surmtõsiselt politseiinspektoriga väidelda, kuid lööb poolelt sõnalt käega ja muheleb ainult. Selles humoorikas episoodis avaneb mõlema tegelase inimlikum sisu.

Keset juurdlust mõjuvad Anu Lambi — Andrus Vaariku andekad intermediumid värskendavalt. Tore oleks, kui nad teatrilaval sagedamini kokku saaksid. Ja muidugi mitte ainult nemad. Huvitavaid partnerlusi, uudseid lava-kohtumisi annaks korraldada ju küll ja küll. Liiga tihti jagatakse näitlejaile tööd äraproovitud ampluaa järgi. Variatsioonid ühele ja samale põhiteemale võivad ka andekamaid viia enese-korduste rutiini.

Lavastuses «Mõrv jõuluööl» on vähemalt kolm säravat ja omal moel üllatavlikku osatäitmist. Kui tunnistada tõtt, siis seda poleks osanud küll «kahtlustada».

TIIT KÄNDLER

PAKUB MAITSTA VIKERKAART



Kaadrid Mati Küti joonisfilmist «Labürint», 1989.

«LABÜRINT». Stsenarist, režissöör ja kunstnik Mati Kütt, operaator Janno Põldma, helilooja Pertti Maa-niittu, helioperaator Olo Saar, monteeriija Irja Määr. 250,1 m (1 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1989.

Eelmisel suvel sattusin Mati Kütti nägema Tallinnas Vanaturu kaelas. Suve suur palavus oli just järele andmas, kas siis sügise või õhtu tuleku tõttu. Hr Kütt oli ikka oma nahksee lendurimütsikeses, seljas ranits, millest ta ei näi lahkuvat seni, kuni poest pole kadunud viimane kui saba-jupp. Mees seletas mulle, et kriibib ise filmilindile ühe joonisfilmi, kaader kaadri järel. Tookord pidasin ta juttu suvepalavuse järelmõjuki. Kui tahtsin pärida üskikasju, Mati Kütti minu kõrval enam polnud. Ta oli haihtunud, nagu animeeritud ja multipliitseeritud autoportree, mille USA produtsent David Erlich samanimeliselt mehelt aastal 1988 tellis (vt S. Teinema, «Mees, kes joonistas aastaga 5500 pilti», «Esmaspäev» 19. veebruar 1990).

Pean oma häbiks tunnistama, et kõigepealt ei tulnud mulle pähe küsida, kui hea see film on, vaid miks Mati nii tegi. Miks valis ta kõige töömahukama tee? Ja kuna oleks liiga lihtne küsida seda tema enda käest, siis võtkem appi sobilikud assotsiatsioonid.

Mäletatavasti produtseeris «Tallinnfilm» neli-teist aastat tagasi joonisfilmi «Kütt». Kuigi hr Kütt oli selleks ajaks juba kaks aastat töötanud TF-is multiplikaatorina, ei kõnelnud see film temast, vaid kurjast vaalakütist, keda kehastas animeeritud Mikk Mikiver. Selle filmi kohta kirjutab Sergei Assenin raamatus «Multifilmide maailmas. Etüüde Eesti multifilmidest ja nende loojatest», (Tallinn, «Perioodika», 1986) järgmised asjalikud read: «Inimene, tema kõlbeline põhimõtted ja teda ümbritsev loodus — selline on elulähedane probleem, millele on pühendatud film «Kütt»».

Kui asja üle järele mõelda, siis on toodud tähelepanek niisama õige ka Küti «Labürindi» kohta. Aga meid see ei aita. Võime vaid kurvalt tõdeda sõna jõuetust ühe «Labürindi»-taolise filmi retsenseerimisel. Jah, kõige õigem oleks teost kritiseerida sama žanri võtetega: parim kriitika oleks tehtav joonisfilm. Võib vaid loota, et seda teeb hr Kütt ise mõne oma edaspidise filmiga.

Selle kandi pealt on kõnealune teos ju MK eelmiste tööde edasiarendus — ja siis ka kriitika. Debüteerinud oma filmijupiga «Monument» kassetis «+1+1+», töötas Mati Kütt kunstnikuna Avo Paistiku joonisfilmide «Klaabu kosmoses» (1981), «Naksitrallid» (1984, 1987), «Hüpe» (1985) juures. Ent kunstnikutöö ainuüksi ei rahuldanud. Tuli teha oma film. Aga miks üksi? Paistiku kohta kirjutab Assenin eespool viidatud raamatus: «Tõeline režissöör-multiplikaator peab põhimõtteliselt tundma loomingulise grupi iga liikme tööd, s.t peab oskama olla mitte ainult režissöör, vaid ka kunstnik-lavastaja, stsenaarist, animaator-nukujuht, operaator, ja kui mitte oskama muusikat kirjutada, siis peab ta seda vähemalt hästi tundma.» Tuleb välja, et kõige lihtsam on teha seda kolossaalset tööd üksipäini. Kui vaid jätkub jultumust. Aga jultumust ühel Küti-taolise kaliibriga karikatüristil juba jätkub.

Tegelikult on Küti pildid nii dünaamilised, et on mulle alati tundunud kui lõiguke filmist. Vaadake kas või 1984. aastal valminud õlipastelli «Nihilist», mis trükitud 1987. a «Vikerkaares» nr 10. Selles on hoogu, liikumist, pilvede sõltumatut elu. Ja nokamees osutus nii jõuliseks tegelaseks, et toksis end ekraanile «Labürindis». See sürrealistlik hädavares polnud küll tol 1987. aastal nii tegus kui Küti lairavad paljastissid, mille esikaanel ekshibitsioneerimise eest «Vikerkaare» peatoimetaja Rein Veidemann Moskvasse ÜLKNÕ KK-sse palverännakule kutsuti.

Aga tasapidi asju aetakse. Sotsialistliku sürrealismi meistrina teab hr Kütt, milline veetilk teeb oma töö. Ja nii annavadki «Labürindis» tiirutavad žilett-tiivulised Hitchcocki linnud, mõtetult loksv mülkane meri, sihitute pursete taustal ekslevad parafiinrinnad või abivalmis lennumasinasse upitav Pegasus pigem tausta. Annavad tausta, omamata sellist sotserootilist vulgaarsust, nagu evib kortsuvajunud telefoni-postide rivil end nikutav nokamees — all pilvedest elustunud taeva.

Labürindi moodustab kogu see kütilikult hoogne väheke räpakavõitu sigrimigri, milles on sunnitud ekslema mitte ainult filmi protagonist, keda muuseas on võimatu leida, vaid ka vaataja, kes üldjuhul siiski leitakse.

Sestap ei sõandagi kasutada «Labürindi» puhul selliseid kategooriaid nagu «loomevõime ja bürokraatia vaheline võitlus» või näiteks «ökoloogilise ja ekstensiivse sotsiaal-majandusliku süsteemi antagonistlik kollisioon».

Küti filmi puhul võib rahumeeli küsida seda, mis muidu pole kombeks: kui suur on üldse inimvaataja vastuvõtuvõime. Sest mingi piir on ju sealgi. Liiga palju kipub filmi vaadates käest libisema, liiga tihti tahaks linti tagasi kerida. Ja kindlasti pole see teos nende seast, mis tekivad üleküllastatud mulje teatava professionaalse peffuse teel. Seda filmi maksab mitu-setu korda vaadata. Ja miks ka mitte. Tasuvad maalidki korduvat vaatamist, helitööd paljukordset kuulamist. Ainult et — kus meil on see võimalus? Kust saab laenata või osta kassetit Küti filmiga? Kui see 250,1 m pikkune film maha mängida kiirusega kaader sekundis, saaks tublit vaatamist 100 minutit. Neil aga, kel selline võimalus puudub, võib tekkida tahtmine, et kunstnik oleks lõiguti monteerinud vahele ka aegluupi — rütmi mõttes, reklaami mõttes.

Hämmastav, et hoolimata oma jõhkravõitu moondumistega täidetud virvarrist on Küti film siiski helge film. Seda toonitab muusika ja värvikäsitlus. Ikka sibavad Küti olendid päikesele vastu — nagu muuseas hüppaja Paistiku «Hüpes». Ikka sehkendab ennast kohale mõni napa-kavõitu kujuk, kes omal abitul moel lahendab liiga traagiliseks kujuneva olukorra.

Ja kui siis kulminatsiooniks tühjendatakse õllekapatäis vikerkaart — siis saadki tunda vikerkaare maitset.

«ESTO-MUUSIKA» MIS TA ON?

Andres Uibo: «Esto-Muusika» on organisatsioon, mis taotleb olla 1940. aastal laialiisaadetud «Esto-Muusika» õigusjärglane. Vana «Esto-Muusika» tegeles noodikirjastamisega, tal olid noodi- ja pilliärid. Talle kuulus näiteks praegune «Gnoomi» restoran. Ka meie püüdlime selle poole, et laiendada oma tegevust, mis praegu piirdub valdavalt kontsertide ja festivalide organiseerimisega.

«Esto-Muusika» alustas tegevust 1989. aasta jaanuarist ja oleme ametlikult Muusikaühingu alluvuses — see on sellepärast hea, et me oleme maksudest vabad. Samal ajal ei ole Muusikaühing meie tegevust kuidagi juhtinud — oleme teinud enam-vähem seda, mida oleme tahtnud. Ja ma nimetaksin siin kolme asja:

1. IDRIART — juulis 1989 ja juunis 1990, järgmine peaks tulema 1992. aastal.

2. Barokkmuusika festivalid (mitte need, mida «Hortus Musicus» talvel teeb) — juulis/augustis 1989 ja juunis 1990.

3. Orelimuusika festivalid. On toimunud meil Tallinnas neli korda, esimesed kaks, kui me olime veel Filharmoonia (nüüdse «Eesti Kontserdi») juures. Mingit erilist rõhku orelikontsertidele ei pane, lihtsalt see on välja kukkunud nii, et oleme vahendanud ka organistide üksikkontserte.

Lisaks neile planeerime teha veel festivali «Tallinna suvemuusika päevad», esimene toimub juulis 1991. See tuleb sümfooniaorkestriga, nii et festival algab ja lõpeb sümfooniakontserdiga, vahepeal on väiksemad koosseisud. Tõenäoliselt pole see orkester ERSO.

«Esto-Muusika» direktor on Vaado Sarapuu, mina olen kunstiline juht (festivalide alal). Arvame, et oleks hea, kui «Eesti Kontsert» ja «Esto-Muusika» hakkaksid tegema koostööd vähemalt teatud ettevõtmiste puhul, teisiti ei kanna välja. Aga siinemaani kahjuks me midagi koos teinud veel ei ole. Ma mõtlen, et direktorid peaksid lihtsalt kokku tulema, et seda arutada ja milleski kokku leppida. Heliinloojate Liidule oleme väga tänulikud, et ta on lubanud meil oma ruume kasutada — muidu oleksime praegu hädas. Edaspidi muidugi püüame sinnapoole, et saada endale omi ruume või maja — kui mõtleme pilliäride või noodikirjastamisele.

Meil on hea koostöö (Eesti luteri) kirikuga, oleme korraldanud kontserte Eesti kirikutes. Välisööst oleme vahendanud palju (saja rin-

gis) kontserte Soomes, Rootsis (orelikontserdid, Tallinna keelpillikvartett, S. Sauluse ansambel), oleme võtnud vastu Soome ja Rootsi koore. Oleme teinud kirikukontserte sponsori-tele.

Möödunud aastal oli üks suuremaid asju ERSO ja Eesti Kammerkoori osavõtt Speyeri muusikapäevadest (Saksamaal), tänavu septembris vahendame taas ERSO sõitu Speyerisse (seoses sellega, et Leo Krämer on tulevast aastast ERSO peadirigent). Seal toimuvad Speyeri 2000. aasta juubelipidustused, kuhu on lubanud tulla ka H. Kohl, Fr. Mitterrand, paavst Johannes Paulus II. Peakontsert on Berlioz' «Reekviem» — 28. septembril Speyeri Toomkirikus. Esitavad Peter Schreier, ERSO, Saarbrückeni Segakoor ja veel paar Saksa koori.

EESTI TEATRIKOOL



XIII lennu «Hamletiga» Tbilisis. Ivika Sillar koos oma endise õpilase ja praeguse kateedrijuhataja Kalju Komissaroviga. 1987.

K. Orro foto

Jätkame teatrikooli teemadel. 33 aastat on Eestis olemas olnud Lavakunstkateeder, Panso-kool. Aegade jooksul on vahetunud üliõpilased, õppejõud, põlvkonnad; ainus statsionaarne nähtus, püsiv telg on olnud 25 viimast tööaastat IVIKA SILLAR, üldsusele vist isegi suhteliselt vähetuntud nimi. Toome ta tööjuubelil «kulisside tagant prožektorivihku», mis ei tähenda, et teatrikoolil probleeme ei oleks —, neid kumab tähelepanelikul lugemisel külluses läbi ka siinsetest, kooli elu ja ajalugu fikseerivatest ridadest. Teatrihariduse probleeme ja perspektiive arutame aga edasi TMK järgnevatel sügisnumbrites.

«EI TAHAX MA OLLA VIST IVIKA SILLAR»

LEA TORMIS:

LK (lavakool või lavakunstkateeder), nii hea või halb kui ta on olnud, ja nii alla käinud, kui ta viimastel aegadel ka pole koos kõige muuga, mis siin elus ja riigis alla käib, püsib ikka veel tänu eeskätt Ivikale. Püsib kas või kajana kunagisest legendaarsest LK-st. Oleks ehk ammu kokku varisenud, kui Ivika igal sügisel ei hakkaks uuesti otsast peale — meelitama, meelde tuletama, õpetajatele auku pähe rääkima ja kooskõlastama. Mitte ainult päevi, kellaegu ja õpperuume, vaid ka inimesi omavahel «kooskõlastama». Kuigi otsesest õpetamise tööd on teinud teised ja lavakoolis on tegutsenud ja tegutseb ka praegu häid erialaõppejõude, on Ivika ainsana olnud täiesti kateedri

päralt. Kõik pedagoogid, kaasa arvatud kateedrijuhatajad, on jooksnud alati kooli kusagilt mujalt, teise töö juurest. LK argipäev on alati kulgenud mitmes vaevaga leitud ruumis mööda linna laiali, alati on Ivika pidanud teadma ja arvestama, kes õppejõududest on parajasti sõidus, kes filmis ja kes haiglas, kes võimalikest asendajatest aga vaba. Kui kunagi kirusime Pansot, et ta käis välisreisidel ja jättis üliõpilased vahepeal hooletusse, mida siis praegu peaks ütleva, kui inimeste liikuvus on palju suurem, sõnapidamine aga palju väiksem — nii õppejõudude kui ka üliõpilaste puhul.

Algusaegadel ei paistnud Ivika roll ehk nii silma. Panso oli atraktiivne isikus, veel töötas vanemaid õppejõude (Tohvelman, Kalmet, siis Ader, aeg-ajalt

Kromanov), Ivika ise luges ka teatriajaloo loenguid. Aga kui ta oli natuke LK töösse sisse elanud ja õppinud kõiki näitlejaelikeid, kes sinna tulid, oma lasteks pidama, loobus ta varsti loengutest ja sukkeldus oma põhirolli kateedri perenaisena niivõrd, nagu me vist keegi seda ei suuda. Pansoga said nad tuttavaks GITIS-e päevil, nende koostöö oli vanade sõprade koostöö. Inimesed väljastpoolt ei tarvitsenud alati teada, et Panso autoriteedi tagas küll tema võimas kunstisiksus, kuid ega Panso olnud kuigi hea organisatsioon. Liialt oli tal pidevalt kahekordne koormus. Just siis, kui Ivika kooli tuli (1965), asus Panso ka Noorsooteatri etteotsa. Pealegi polnud Panso inimene, kes oleks vabatahtlikult suutnud istuda lõpututel koosolekutel või teha seda meeleletu paberitööd, mis kateedrijuhataja neil aegadel tegema pidanuks. Sedalaadi ülesanded läksid juba siis Ivikale üle. Idiotsed formaalsused, mis Pansos allergiat tekitasid, asjad, mis ta ära unustas või millest kõrvale hiilis — kõik selle võttis Ivika enda peale. Pansot «saatis» ta «välja» ainult äärmuslikel juhtudel, kui teda asendada oli võimatu — ja siis kuulas Panso Ivika sõna ja läks. Pealegi mõtles Ivika ka sisuliste, strateegiliste asjadele: keda õppejõuks kutsuda, milliseid aineid oleks vaja juurde saada jne — muidugi kolleegide nõuandeid kuulates, aga ka ise algatades. Ain Kaalep, Tõnu Kõiv, Ott Ojamaa, Jaak Kangilaski, Andres Langemets, Toivo Tasa jt — reaalsed võimalused need «ajutised» lektorid eri aegadel LK juurde tuua pidi leidma Ivika, erialatundide «küalistest» (Kaljo Kiisast Adolf Sapi-roni) kõnelemata. Ja kui vanemad õppejõud hakkasid väsima, kui Panso haigeks jäi ja kadus, kui põhiõppejõududena ja kateedrijuhatajatena tulid tööle juba Panso õpilased — sellest ajast oli Ivika täiesti selgelt kateedri ema, kellele teised saavad toetuda.

Kuid eksivad need, kes võtavad Ivikat (olgu või prima) tehnilise töötajana, tema puhul ei tohi unustada asja loomingu- lülist külge. Tal on teatriloolase haridus ja ta kirjutab teatrit siia maani väga huvitavalt (kui vahel harva laseb endale augu pähe rääkida). Ta on olnud aastakümneid lavakooli loomingu- lüses «kõõgis» ja õppinud (nagu me kõik) sellest praktikast rohkem kui omal ajal kuuldud loengutest. Ivikat tahtsid Panso ja Kromanov meelsasti näha oma erialatundides, ta loomupärasele teatritajule on lisandunud oskus vaadata, kuidas praktikas resultaadini jõutakse. Tema tähelepanekud pedagoogilisest protses-

sist ja üliõpilaste arenguprobleemidest on asjatundlikud ja isikupärasead. Kahju, et ta viimasel ajal nii vähe ja harva meie aruteludel kaasa räägib, taandas end pelgalt protokollija rolli. See on muidu omaette jutt: kui keegi on meist säilitanud teatriajalugu, siis kindlasti Ivika. Ning juba kaua. Varasematel aegadel tegi ta märkmeid ka tundides, kuid mis peamine — ta on üles kirjutanud kõik kateedri omavahelised arutelud, ka hinneteapanemised läbi aegade. Tänu Ivikale on jäädvustatud kursuste ja üliõpilaste areng, nii nagu see õppejõudude poolt paistis.

Kõike öeldut peaks üpris hästi teadma need, kes on mõnda aega kaasa elanud LK seesmist elu. Paraku oleme jätnud Ivika Sillari nime teadvustamata väljaspool kooli. Aga seda oleks vaja, sest ta on omamoodi haruldus! Oli aeg, mil selliseid inimesi oli peaaegu igas teatris. Igas kultuuriasutuses oli sedalaadi «raudvara» — mõni inimene, kes polnud võib-olla esiplaanil, kuid kes oli püsiv ja kindel, lõi töötatmosfääri, oli hea majavaim. Neid on olnud näiteks teatrite kirjandustoas, tehniliste alajuhtide, inspektorite, lavatöölised hulgas. Nüüd kipuvad nad kaduma koos põlvkondade vahetumisega. Hakkab ununema ametiaja mõiste ja turvaline pidevustunne. Ime küll, aga näe, LK-l on siiski oma Ivika! Keegi peab olema kindel ja usaldusväärne. Segastel üleminekuajadel eriti, aga mis see kunstioppiminegi muud on, kui pidevad üleminekud ühest seisundist teise!

Eestimaal on ikka maadeldud Kõrboja peremehe probleemiga. Aga perenaine on juba vähemalt pool võitu. Kes neid peremehi siis otsiks ja kasvataks?

KALJU KOMISSAROV:

Minu mäletamist mööda oli kolm naist, kellega Panso täiesti tõsiselt koolis arvestas: Tohvi, Lea ja Ivika. Nii isepäine ja suurejooneliselt suveräänne kui Panso ka ei olnud, ei väsinud ta seda õpilastele rõhutamast: ta tunnistas, et nende kolme naise arvamus on talle tähtis. Ivika oli Panso poolt meie, III lennu juurde meelitatud Televisioonist, kus ta töötas toimetajana. Minu kooliajal istus ta peaaegu kõigis Panso ja Kromanovi erialatundides, kusjuures Kromanovi õppejõuks toomisega oli juba Ivika käsi mängus — neil oli eluaeg väga tihe kontakt ja Griša pidas Ivikast palju, kutsus teda tihti ka oma teiste tööde, filmide ja 65

lavastuste läbivaatusele, tahtis teada tema arvamust. Meie ajal oli Ivika ka õpilastele lähemal kui praegu: ta tegi ju kõik Tohvi tunnid kaasa — nagu muide ka Lea Tormis —, nii et minu kooliaegsed (ka eksamiaegsed) tantsupartnerid olid Lea Tormis ja Ivika Sillar. Vähemalt meie, III lennu juures oli tal veel üks roll: meil tüdrukud kohutavalt kartsid Pansot, see oli lausa halvav hirm, käed värisesid ja tekkis metsik lavaline kramp; ma usun, et Ivika oli see, kes maandas ja puhverdas selle asja lõpuks tüdrukute ja Panso vahel nii ära, et oli võimalik elementaarselt tööd teha. Kül-
lap ta omal ajal tööprotsessi sees olles ka ise palju õppis, ja kui mõelda, et ta vaatab ju aastast aastasse, vastuvõttust vastuvõttu ära ka kogu sisseastujate massi, kõik üritajad eelvoorudest alates, ja mäletab suurepäraselt, mis seda või teist tüüpi juhtumist hiljem koorus, siis pole midagi imestada, et Ivika prognoosivõime ja professionaalne tajus on tihti peale arvestatavam kui mõnelgi näitlejal või lavastajal, kes pole pedagoogilise tööga kokku puutunud ega niisuguses alg- või vahestaadiumis näitlejahakatisi kuigi palju näinud. Ta on tagasihoidlik, napp ja tolerantne — ta ei

otsusta inimeste saatuse üle, lastes seda teha erialaõppejõududel. Aga ta on ka see, kellelt iga erialainimene nõu küsib. Ma arvan vähemalt nii. Igatahes mina küll. Kui midagi kahetseda, siis seda, et ta nii vähe kirjutab. Sest minu meelest parim portree Pansost, parim, mida olen lugenud või kuulnud tagantjärele oma õpetajast, on Ivika kirjutatud*. Tal on üllatavalt täpne pilk, peen ja omapärane stiil. Nii et kohutavalt kahju, et meie kooli-hullumaja kõrvalt ei jää tal enam jõudu oma tähelepanekuid artikliteks vormistada.

Kui ma kateedris uue ringiga peale hakkasin, siis kartsin, et ma ei ole Ivika jaoks aktsepteeritav kateedrijuhataja, et ma pole see, keda ta cotab ja arvab olevat selle õige jätkaja. Meil ei olnud ju enam kaua igapäevast kontakti olnud, ma ei teadnud, mis on vahepeal muutunud. Aga mulle tundub, et kui Ivika veendus selles, et see, mida ma püüan teha, on põhimõtteliselt samal alusel kui see, mida Panso tegi meiega — jah, erinevusi on küll, aga alus on minu arvates sama —, siis Ivika ka nagu rahunes ja jätkas...

* Vt TMK 1982, nr 8, I. Sillar, «Kateedrijuhataja»; samuti TMK 1988, nr 12, «Tema Majesteet Komödiant».

*Kateedri
õppejõude
1972. aastast.
Ees: Ivika Sillar,
Helmi Tohvel-
man, Lea Tormis,
Taga:
Grigori Kroma-
nov, Voldemar
Panso, Karl Ader,
Raivo Trass.
V. Vahi foto*





1980. aasta (XI lenn) vastuvõtukomisjon eksami vaheajal. Vasakult: Härmo Saarm, Raul Tammets, Kalju Orro, Aarne Ühsküla, Gerda Laugaste (küla-lisena), Reet Neimar, Mikk Mihiver (vastuvõetava kursuse juhendaja), Tõnu Saar, Meeli Viikholm, Ivika Sillar, Peeter Tooma ja Kähthe Vainus.

H. Rumvolti foto

Kui meie õppisime, siis olid inimesed, kes kooli isana ja emana koos hoidsid, tegelikult papa Kalmet ühelt poolt ja Tohvi teiselt poolt. Nemad olid üliõpilastele

emotsionaalsed tugipunktid, nemad olid koduhoidjad. Sest Panso oli sel ajal aktiivne maailmarändur ja see päris esimene, alustamise ja kooli käimatõmbamis õhin oli tal seks korraks möödas, meie sattusime veel sinna viimase otsa peale. Sest kes tulid pärast meid, said temast võib-olla veel vähem; vahepeal 67



Tbilisi 1987.

K. Orro foto

võisid olla ehk ajutised tõusud, ütleme, V lennuga «Seitset venda» tehes, aga üldiselt oli kool ta tähelepanu alt ühe võrdlemisi stabiilselt tegutseva üksusena juba pisut kõrval, ja seda kuni oma viimase, VII lennuni, mille puhul ta isiklik huvi kooli vastu ilmselt järsult kasvas, sest ta oli jälle midagi uut välja mõelnud . . . Ja nüüd, millal koolis ei ole enam ammu papa Kalmetit, ei ole Tohvit, ei ole ka Pansot ennast, on see emotsionaalselt tajutav tugipunkt Ivika. Võib isegi liialdamata öelda, et Ivika ongi kateeder — ükskõik mis valdkonnas: üks vajab projektoreid, teine peavalutabletti; üks otsib TMK viimast numbrit, teine haaknõela; üks tahab pihtida oma loomingulist ummikseisu, aga teist peab «vitsaga» taga ajama, et ta võõrkeele lektüüri ära vastaks. Tema on see hea vaim, kes kogu asja koos hoiab. Ja ühes olen ma sügavalt veendunud: Ivika armastab oma üliõpilasi, lihtsalt inimlikult armastab; kindlasti on talle mõni sümpaatsem ja mõni ebameeldivam, aga ta armastab neidki — nagu ema armastab oma pätistunud poega: midagi ei ole teha, ta on meie laps. Kusjuures see pole mingi ahviarmastus, ta ei ole pimedusega löödud. Jah,

aga mis on tõesti fantastiline — see tema tolerantus! Issand, millised «hullud» on siit aastatega läbi käinud! Nii õppejõudude kui ka üliõpilaste poolelt. Ja tema on suutnud leida igaihega mooduse suhtlemiseks. Vähe sellest, tal ei ole tulnud suhelda mitte ainult diapasoonis Karusoost Viidinguni, Jaan Toomingast Merca Jäägerini, vaid ka alates kõigist Kõnise kehalise kasvatus, õhu- ja gaasikaitse õpetajatest rektor Gurjevi ja rektor Lauluni. Eks see lavakunstkateeder konservatooriumi juures üks pimesoolikataoline rudimentaalne arusaamatus ole, ning kogu suhtlemine konservatooriumiga käib ju ka ainult Ivika kaudu.

Paneb imestama, et Ivika on meile, kõikidele «hulludele», suutnud luua talutavad tööttingimused, mis ei ole sugugi lihtne, arvestades peale isiksuste koloriitsuse ja minakesksuse ka kroonilist õppe-ruumide puudumist. Pole tantsu-, vehklemis- ja akrobaatikasala, ei jätku ruume erialatundide jaoks, pole õppetätrit, mistõttu kursused on pahatihti laiiali erinevates teatrites, kõik need kooskõlastamised ja manööverdämised on ju Ivika peal, et üldse mingi õppetöö toimuks. Tema on ka see piits, mis õppejõud tööle paneb. Kui ühel päeval, näiteks täna, juhtuks selline õnnetus, et Ivika ütleks: poisid, aitab küll, mul on kõrini, ja läheks

pensionile, vaat siis oleks see kateeder tõesti lagunenu. Meile võiks ehk küll keegi meenutada, et kõik maailma surnuaiad on täis asendamatuid inimesi, aga praegusel hetkel ma ei näe varianti, et lavakunstikateeder Ivikata funktsioneeriks, ja ma ei usu, et selline arvamus tähendaks lihtsalt mugavust või rutiini. Ivika ametinimetus on absurdilähedane — laborant —, aga tegelikult ei ole ta ei laborant, sekretär ega dispetšer, vaid teatrikooli kogenum diplomaat ja täievoliline esindaja. Ivika õige nimetus ongi Ivika, ta roll on sama haruldane kui ta nimigi.

AARNE ÜKSKÜLA:

Kui tulin kooli X lennu õppejõuks ja kateedrijuhatajaks, küsis minult üsna varsti üks auväärt näitleja: «Noh, kuidas sa hakkama saad selle Panso pliiaitsiteritajaga?» Väljaspool kooli ongi vist jäänud Ivikast mingi väär mulje, umbes nii, et mis tal seal ikka teha on... Ega ma osanud siis ka veel midagi sellele härrale vastu lausuda (sest Ivika tuli ju kooli juurde alates III lennust ja minul temaga koolipõlve kontakti pole seega olnud), aga õige pea sain ma aru, kui valesti tema rolli mõistetakse. Ilmselt on Ivika varasemal ajal palju ära teinud nii, et isegi õppejõud õieti ei tea, millega ta täpselt tegeleb, Pansogi vaevalt teadis. Aga kui ma ükskord tahtsin tõesti aru saada kõigist neist paberitest, tabelitest, õppeplaanidest, aruannetest, protokollidest, kui ma tahtsin uurida, mis asi on õieti see kehtiv õppeprogramm, siis ma alles nägin, mis imet Ivika tegelikult teeb: kui halvasti see ametlik programm on kuskil kunagi koostatud ja kui vähe on ette nähtud aega vajalikele asjadele; ma siis ka kodus pisut rehkendasin ja seetõttu avastas, kuidas Ivika katsub ühe aine arvelt leida aega teisele, olulisemale ainele, kas või näiteks lavakõnele. Ega ma ikka päris lõpuni neist labürintidest jagu saanudki, ehkki Ivika mulle püüdnud seletas; seda enam hakkasin ma imetlema, mis tema seal vaikiselt korda saab. Aga ta valitseb oma majapidamist, Ivika ei ole mitte asjaajaja, kellegi käsu ja korralduste täitja, vaid firma juht.

Meiesuguste inimestega, kellel on kooli kõrval veel teatrid, toimetused, komandeeringud, filmivõtted, ringreisid, viimasel ajal ka palju välisreise, on peaaegu võimatu seda kõike klapitada,

ükski tunniplaan ei saa kehtida meil ju kuigi kaua. Kas või praegu, kui me Komissaroviga kahekesi teeme kursusel erialatunde, ega me Kaljuga ju peaaegu kokku ei puutugi: tema tunnid on Kreuksis*, minul Kaarli puisteel, Toompea maja on hoopis remondis. Vahel on muidugi vaja otse ka rääkida, aga enamasti käib elu siiski läbi Ivika — üliõpilaste ja tööaegade jagamine, kogu info. Tema funktsioone üksikasjaliselt kirjeldada on lootusetu — see nagu polegi ainult töö, see on rohkem eluhoiaku küsimus.

Kui esimest korda Panso-preemiat välja anti, mõtlesin, et selle peaks andma Ivikale. Aga mulle vist vastati tookord, et see on siiski üliõpilaste preemia. Ei tea, esimese Panso-nimelise oleks tohtinud saada küll Ivika. See võiks olla kohe omaette teaduslik töö — uurida, mida kõike on Ivika teinud selle 25 aasta jooksul kateedris ja kateedri heaks. Kolossaalne värk. Tema ju vahendab tudengite ja õppejõudude poolt, temani ulatub informatsioon, mida ta küll kurjasti ei kasuta. Kui midagi juhtus, siis, ma mäletan, kui veel kateedrijuhataja olin, püüdis ta kuidagi ääriveeri või tasahilju seda asja minuni tuua, mitte nii, et see oleks mõjunud kaebamisena või ettekandmisena, vaid just ääriveeri, ja ma tajusin, et ta ise kogu aeg jälgib, kuidas ma reageerin... Noh, ta teadis küll, et ega ma midagi ägedat tee, aga ikkagi — tundus, et ta püüdis säästa seda üliõpilast ja säästa ka mind. Kogu koormus oli tegelikult tema peal ja tema ka praktiliselt lahendas paljud asjad, varjatult minuga võib-olla konsulteerides. Mulle tundub, et ta võiks erialasjades julgemini oma arvamus avaldada, ta on liigagi tagasihoidlik. Minu meelest on see õigus tal küll. Võib-olla me ei küsi ka alati otseselt ta arvamus? Ma mõtlen, kui juba Panso ja Kromanov temaga sisulistest asjades arvestasid, siis nüüd peaks ilmselgesti temalt palju kasulikku kuulma, nii õppeprotsessi kui ka iga algaja ja sisseastuja kohta. Eriti praegu, kui kateedri uue kursusega hakkavad tegelema erialaõppejõud, kes kõik (Ingo Normet, Meeli Sööt, Paul Laasik) teevad seda esimest korda, mingi kogemuse järjepidevus võiks peaaegu katkeda, hea ainult, et vähemalt Ivika ligi on...

* Kentmanni (Kreuksi) tänavas asub lammutamisele määratud maja, mis on ajutiselt antud lavakunstikateedrile õpperuumideks.

Ma mäletan, kui meie esimene eksam X lennuga ebaõnnestus (minu silmis ta küll nii väga ei ebaõnnestunudki, ma arvasin, et eksamil on kasulik näidata rohkem õpilaste vigu, et oleks näha, millega veel edasi tegelda; aga öeldi, et mulje kursusest on nii sant, et Ivika, näe, lausa nutab), siis hakkas Ivika muretsema, mida nendega peaks ikka tegema ja kuidas neid üles töötada ja abistada, kes kehva hinde said; ilmselt oli ta sellest suve läbi mõelnud ja sügisel hakkas ta väga aktiivselt minult iga tudengi kohta küsima, mida see vajaks ja mis toda segab; tähendab, Ivika kontrollis, kas mina ka olen samadele probleemidele suvi otsa mõelnud...

Ja lõpuks üks piinlik ülestunnistus. Mina ei julgenud Ivikat oma tundi lasta. See oli üsna algul, ja ta vaid üsna vihjamisi küsis, aga mina pelgasin, ei tahtnud, et teisi inimesi juures on... Nüüd ma olen tagantjärele kuulnud, et mõni teine uus õppejõud enne mindki on «ei» ütelnud, arvates, et see paneks tudengid krampi; ei usu, vaevalt tudengit seal miski häiriks, see on ikka algaja õppejõu enda edevus ja ebakindlus, mina küll tundsin, et Ivikâ on siin juba nii kaua olnud, on Panso ja teistegi tunde näinud, aga mina ei oska ju midagi... Pärast oli endal kuidagi kurb ja kahju, sest nii see jäigi, ega tema teist korda küsima ei tule, ja mina ei osanud seda ka enam kuidagi heaks teha, narr ka aastaid hiljem öelda, et kui ta tahab, siis nüüd võib ta minu pärast tulla — nagu ma tahaksin nüüd demonstreerida, mis-moodi ma teen või... Sealpeale Ivika vist loobuski erialatundide külastamisest, ta nagu otsustas ära, et ju teda enam ei taheta. Nii ma otseku oleksin võtnud Ivikalt ta põlise õiguse viibida tööprotsessi sees, ja kateedril midagi, mis oleks meile vist ühiselt kasulik olnud. Hiljem olen näinud, kui rõõmus on Ivika eksamil, siis, kui üht-teist hästi välja tuleb, näinud, kui südamega ta kõike siin koolis võtab, ja tundnud aina väikestviisi südametunnistuse piinu... Kui tema juubelil ta koduaias oli kord väga palju eesti näitlejaid koos, kõikide lendude esindajaid ja igast Eestimaa teatrist, siis tul selgelt silme ette Ivika tähendus eesti teatriloos.

MERLE JÄÄGER:

EI TAHAX MA OLLA VIST IVIKA SILLAR... Näh, seal ta nüüd omadega on. Nii kaua vastu pidanud... Mitmeid

valitsuse & muid võimuvahetusi üle elanud & puha, aga ise nagu raudnael ühe koha peal. Ütle mis sa ütled! Mis näguripäevi ta kas või meie XIII lennuga pidi üle elama.

«Ehitajate klubis on Tanni* tunnid ja seal oli (valimiste klubist) ära «kadunud» kolm potti asaleasid. Helistati Ivikale ja igavene jama, ei taheta enam ruume anda jne. Aetakse asja kellegi kahe lavakapoisi kaela, keda olla nähtud kuskil... Aga poisid pole süüdi. Ivika uurib asja, kõik ajavad tagasi, aga vastust teab vaid tuul!»

Ivika suutis siiski asjad sirgeks rääkida & meie edaspidigi tolles hoones õpetaja E. Tanni käe all oma keha arendada. Võtame või Tanni endagi: kui mitmeid kordi jäi ta kuulama Ivika härdaid palveid & loobus lahkumismõttest. Ning teisalt emalikud manitsused meile Tanni tundide kasulikkusest, mida me, lurud, pikapeale uskuma & endale tunnistama hakkasime.

Huvitav, kui mitmeid kordi me endile selle nelja aasta jooxul töötasime hakata alates järgmisest nädalast (või kuust vm) väga aktiivselt & kohusetundeliselt külastama KÕIKI loenguid ning trenne, et vähemalt ära tasuda mõnede õpetajate-lektorite hankimise vaev või tõestada neile, et nad ei käi sandikopikate eest oma kallist aega lollide & laiskade tudengite peale raiskamas. Enamik pidas meiega siiski kuidagi vastu, ent inimesi on igasuguseid, Issanda loomaaed kirju.

«Loeng (vene kirjandus) toimub vene keeles /- - -/ ja loengut loeb Pustõgina Teaduste Akadeemiast. Ivika enne ütles, et see on väga tundlik inimene ja võib solvuda. Alguses õppejõud ütles, et kuidas teie vene keele tase on? Nurk: «Средне-армейский!» /- - -/ ... ja lõpuks kui Nurk küsis, et kas Venemaa kultuur käib Euroopa või Aasia alla, vihaslas järsku õppejõud väga ja ütles, et XI lennus oli Toomas Urb ka öelnud, et «я — дура, я — русская», ja et ta ei palu loengus käia ja eksamile pole ka vaja tulla, ta võib isegi «5» hindeks panna, nagu ta Urbile, omaarust kultuursele eestlasele, panigi, ja siis küttis enese ise nii üles, kuni võttis üle kere vabisesdes, värisevi käsi kofist suitsud ja kott kaasa ja minema. Dajan läks ilusti vabandust paluma ja õppejõud ütles: «Я хотела на вас всех плевать!» ja läks ära, ust pauguga kinni lüües. Ivika oli närvis ja küsis isegi suitsu. (!)»

* Praegu välismaal töötav Erkki Tann oli kateedri kardetumaid liikumisõppejõude.

Ole siis veel selliste kaakide vastu kena, aita äravõetud stippi tagasi võluda, otsi uusi lektoreid, õienda tõenditega, passi peale, et tudengid end lahtise akna all ära ei külmetax, end surnux ei suitsetax, kateedris pisikuid ei levitax & palju-palju muud. Sealhulgas ole üx esimesi, kes peab kuulma, mis pätlusi tudengid väljaspool õpiaega korda on saatnud. Kas või näiteks ma ise — potentsiaalne riigikukutaja, sotsialistlike moraalipõhimõtete krooniline lõhestaja, kellele julgeolekuorganid kuidagi koju helistada ei julgenud. & vaene väike Ivika muutus nende tüütute telefonikõnede märklauax: kui seltsimeeste süda, ülemused & ilmselt priske aja ülejäak minu tagasihoidliku persooniga kokkusaamist nõudis, tuli Ivika Sillaril edasi öelda, kus «peiud» mind ootavad & manitseda tingimata kohtumisele minema, endal aga põu minu pärast musta muret täis. Kui seisukord lõpux väga kriitilisex kätte läx, oli ka Ivika üx neist, kes pidi suurt kombinäätorit mängima, et mind kümne küünega ikka kateedris kinni hoida.

Võib vist üsna tobe tunne olla, kui tuleb seletada, et juba 20 aastat tagasi aegunud tsiviilkaitse loeng on vajalik, kuna ilma selleta ei saa kätte paberit, mis tunnistab su kõrgkooli lõpetajax. Eriti hull oli asi veel toopärast, et nimetatud õudus algas 9.00, st ajal, mil tudengil uni kõige magusam.

«Ivika tuleb ja Külli on ka siin. Ivika ütleb lektori (sm Mandriku) kohta, et see istub juba taga klassis nagu must õö. Ivika teeb lausa ettepaneku, et Anniki ja Jaan (noorema kursa kogemata varem kooli tulnud) kellegi pähe tundi panna, aga siiski loobume sellest — ta vast ikkagi juba teab me nägusid, nagu öeldi, et ega ta nii idioot nüüd ka ei ole (!).»

Lugesin mälu värskendamiseks RAIVO TAMME kroonikaid & kasutasin mõned katkendid siin kirjatükis ära ka. Tuletasin ise üht-teist meelde. Kõike siia kirja panema just ei hakka... Näh, seal ta nüüd on. Mitmeid-mitmeid kursusi pahu-lasi üle elatud & ära nähtud. Laveeritud, kombineeritud, närveeritud, vihas-tatud, aga ikka näeb ta endist viisi hea välja. Naerab üle kateedri oma heleda häälega & puha. Võib-olla me polnudki (polegi) nii suured lurjused, kui tagant-järele paistab, ah?



ELOKUVATEORIAN HISTORIA. Artikkelikokoelma. Toimittaneet: Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila, Tarmo Malmberg. Helsingi, 1989, 304 lk.

1989. aasta sügisel ilmus esimene soomekeelne filmitooria ajalugu laiemalt käsitlev artiklikogumik. Kolmesajaleheküljeline raamat, mille kirjastas väike filmikirjandusele spetsialiseerunud Helsingis asuv «LIKE OY», on pretensioonikalt nimetatud «Filmitooria ajalooks». Loomulikult ei ole sellega mõeldud filmiajaloo käsitlust, mis hõlmaks täielikult ja järjepanu seda, mis filmitooria alal on seni toimunud, ning see pole ka teose eesmärk. Nagu tagakaane tekst ütleb, on tegemist eelkõige õppijate ja harrastajate vajadustele suunaitud õpikuga, mis püüab anda üldpildi käsiteldavast aineist.

Teost ei või pidada liiga hulljulgeks, sest ta järgib välismaiseid eeskujusid samavõrd nagu seda ajaloo kirjutamise viisigi, kus teatud «nimedel» on esmajärguline tähtsus. Seegi ajalugu areneb pidevalt ühest olulisest nimest teiseni, hõlmates samal ajal hämmastavalt palju filmitooria traditsioonilist mõttemaailma. Auke on muidugi jäänud, kuid olgu nende täitmine teiste teha.

Kuna teos pole mitte üksnes mitme toimetaja, vaid ka mitme autori töö tulemus, siis võib (vormilisi külgi arvestamata), tema ebaühtlusest aru saada. Tegelikult toobki just tekstide rõhkus ja aspektide vahelduvus autorist sõltuvalt oma värtsi juurde. Aspektid erinevad loomulikult juba ülevaate aluseks olevatel teoreetikutelgi. Seepärast võinuks toimetajatelt eeldada mingisugust laiemat sissejuhatust filmiteooriasse üldse. Too võimaldanuks palju täpsemini määrata iga osa paigutuse selles valdkonnas ja ka nende omavahelised suhted. Nüüd jääb see aga aktiivse lugeja ülesandeks.

Tervikpildi visandamine igast teoreetikust on võimatu juba selle tõttu, et nende vaadete piiritletus puudub algusest peale, muutudes ja arenedes aja jooksul. Praegu kujutab teos lihtsalt portreekogumikku, kuid nagu öeldud, läheb raamat minu arvates täie ette selles mõttes, milleks ta ka tehtud on, nimelt uksepaotusena veelgi süvenenumale, kompetentsemale ja tervikukesemale tutvumisele filmiteooriaga.

Oma tähtsus on sellelgi, et ühtede kaante vahel on koondatud nii mitme (kokku 14) soome autori tekstid. Arvestades seisukohtade kirevust, on rõomustav, et filmivaldkonnal on Soomes nii lai kõlapiind. Mingisuguseid valitsevaid või võimu hoidvaid koolkondi ei ole siiski moodustunud. Esile on tõstetud keskne euroopalik teooria oma mitmekesisuses sajandi algusest tänapäevani välja.

Kahtlemata võinuks selle keskse teooria esile tuua mõnel muul moel kui «tegelaste» kujul. Näiteks geograafilise jaotuse korral olnuks rõhuasetus teistsugune. Võidakse küsida, kuidas ja miks on teooriad arenenud Ida-Euroopas, Prantsusmaal, Itaalias, Saksamaal jne. Kuidas nad on üksteist mõjutanud, missuguseid tõkkeid on nende arengus olnud? Kuivõrd on teooria areng üleüldse sõltuv ajaloolistest, sotsiaalsetest, kultuurilistest ning isegi majanduslikest teguritest?

See, mis teoses puudub, on just seda laadi laiemate küsimuste arutus. Kuid nagu öeldud, miski ei takista kedagi uksti ka selles suunas pootamast.

«Filmiteooria ajalugu» algab selle ala prantsuse pioneeridest: Canudo, Delluc, Moussinac, Epstein (autor Sakari Toivainen). Seejärel tulevad venelastest lavastajat-teoreetikud: Kulešov, Pudovkin, Vertov (Velipekka Makkonen) ja loomulikult Eisenstein (Ywe Jalander). Järgnevat siirdutakse Kesk-Euroopasse, Balázi (Matti Lukkarila) ja Arnheimi (Jarmo Valkola) juurde, keda (juba traditsiooni kõhaselt) käsitletakse eraldi. Edasi tuleb Grierson ja laiemalt 1930-ndate aastate briti dokumentalism, mille järel jõutaksegi sujuvalt realismi problemaatikasse ja Bazinini (Sakari Toivainen). Jätkuks sobib

teine realist-teoreetik — Kracauer (Antti Alanen).

Selle koha peal tehakse teose «põhiliini» kõrvalepõige itaalia filmiteooriasse, mis hoolimata Erkki Huhtamo ülevaateiliskusest ei ärata erilist tähelepanu. Järgnevad Edgar Morin (Tarmo Malmberg), Metz (Jukka Sihvonen) ja Lacan (Veijo Hietala). «Nimeksus» sellega lõpebki, sest siis on kolm laiemat teemat: feminism filmikunstis (Tuike Alitalo), filmisotsioloogia (Erkki Astala) ja filmiuurimuse olukorrast Põhja-maad (Tytti Soila), mis kõik ülevaatenäena on huvipakkuvad, kuid jäävad selle teose raames äärealadeks.

Tekib mulje, et toimetajad ei osanud (või polnud siis valikuvõimalust?) otsustada, kas teha traditsiooniline autorikeskne kogumik või ülevaateilike artikleid sisaldav teatmeteos. Mõni kompromissile. Teisalt, tundes teose sünnilugu ühena selle kirjutajatest, võib põhimõtteliselt rõõmu tunda selle üle, et teos üldse ilmus.

Siiski tekitavad iseäranis ajalisel piiritletud ning geograafilised areaalid muret. Vahel oleks võinud tummfilmi käsitleda omaette tervikuna ja laiemalt. Sel juhul oleks saanud Balázi ja Eisensteini jagada kahte ossa, kusjuures tervikpilt mõlemast muutunuks siis mitmekülgsemaks. Ka ülevaade helifilmist pakub sisemiseks jaotuseks teisi võimalusi: näiteks strukturalismi-semiootika liin võinuks taustana sisaldada varaseid formaliste (nende töid saanuks valgustada tummfilmi osas), selle jätkuna tulnuks aga Praha ja prantsuse strukturalism, edasi itaalia (Pasolini, Garroni, Bettetini, Eco) ja nõukogude (Ivanov, Lotman) koolkonnad, samuti lingvistiline semiootika ja psühho-semiootika, mille kaudu teooria jõudnuks angloameerika kultuuri. «Loogiliselt» oleks võinud sellisel moel lõpetada uusformalismiga. Filmi ja filosoofia vaherkorda saanuks arutleda eraldi peatükis, samuti filmi ja psühholoogia suhet, kusjuures korralikku käsitlemist leidnuks ka prantsuse filmoloogias jne.

Sootuks puudutamata on filmiteooria ja eksperimentaalse filmi ehk avangardi suhted, sürrealismi panus filmiteooriasse ning 1960. aastate Ameerika «uus film» ja selle raames loodud teooria. Vastuseta on jäänud tegelikult küsimus, mis siis öieti on see nn film, mille alusel põhiosa teooriast (nii nagu «Filmiteooria» sarnased teosed seda kirjeldavad) on üleüldse tekkinud?

Vahest on «Filmiteooriast» lähtuvad küsimusi rohkem kui neile valmis vastuseid. Sel moel esitab teos väljakutse lugejatele ja arvesse võttes oletatavat lugejaskonda, võib eeldada, et väljakutse on läinud õigel aadressil.

JUKKA SIHVONEN

VEEL KORD PEETER SÜDAST, AUGUST PULSTIST JA PSMJÜ-st P. SÜDA 70. SURMA-AASTAPÄEVAL



3. august 1920. On möödunud pool aastat Tartu rahust, esimene õppeaasta Tallinna ja Tartu kõrgemates muusikakoolides ning Tartu kunstikoolis «Pallas»; üheteistkümne päeva pärast algamas Antverpeni olümpiamängud. Seitsmekuune on Frederico Fellini, neljakuune Georg Ots, kahekuune Karol Wojtyła — paavst Johannes Paulus II, mõnenädalane Juan Antonio Samaranch ja viiuldaja Isaac Stern; veidi üle kahe kuu tagasi on kuulutatud pühakuks Jeanne d'Arc, mõne nädala eest avatud Berliinis dadaistide esimene näitus ja päev tagasi saanud Haagist rahvusvaheline kohtumõistmise paik.

Tallinnas suri Peeter Süda. August Pulsti juurde Ahju tänava korterisse Tallinnas kogunesid P. Süda sõbrad Mart Saar, Cyrillus Kreek, Leenart Neumann ja Anton Kasemets, et kadunu maine vara ja loomepärand arvele võtta ning tulevastele põlvedele alal hoida. Nii loodi Peeter Süda mälestuse jäädvustamise ajutine toimikond.

P. Süda sõprade ringkond jagunes õieti kolmeks. Esimene neist oli seotud Saaremaaga. Siia kuulusid Kihelkonna kantor, P. Süda õpetaja Ado Knaps, kooliõpetaja ja mitut muud ametit pidanud P. Süda sugulane Kristjan Part, Lümända ministeeriumikooli õpetaja Hans Arbeiter ja Audaku leproosoriumi velsker Hendrik Kõrge.

Teise ringi kuulusid muusikud. Neist esimestena juhtusid P. Súdaga Peterburi konservatooriumi päevil kokku Juhan Aavik ja Mart Saar, hiljem Mikkel Lüdig, August Topman, Raimund Kull, Peeter Penna, Johannes Kärt ja Cyrillus Kreek. Tallinna päevil liitusid nendega veel Vladimir Padva, Irmgard Jürvetson, Helmi Mohrfeldt, Süda õpilastest Tiiu Terkman-Targama, Vanda Saarman, Erika Franz ja Adolf Vedro.



Peeter Süda vara teel Tallinna Eesti Muuseumi.

Kolmandaks olid nn kurgiklubi liikmed, mittemuusikud, kelle seltsis Süda lõogastuda tavatses. Siia kuulusid Jaan Olbrei, muusikariistade töökoja kellaspepp Peeter Kinnas koos oma abikaasa Elisabetiga, Haabersti kooli juhataja Hilda Rahamägi, kelle rikkaliku kurgisaagi järgi seltskond oma nime sai, «Päevalehe» korrektor Marie Roosi, A. Topmani õde Alma Metsap ja J. Olbneist ringidest seostada. Kuigi ta liitus Süda oli varem Elisabet Kinnasele tunde andnud ja tema kaudu ka selle naljaka nimega seltskonnaga tutvunud.

August Pulsti ei oska õieti ühegagi neist ringidest seostada. Kuigi ta liitus Süda kaudu ka «kurgiklubiga», oli ta siiski täiesti eraldi üksus Süda tutvusringkonnas.

A. Pulst oli pärit Pärnumaalt. Kunstilase erihariduse omandas ta Riia Linna Kõrgemas Kunstikoolis; 1915–1917 töötas «Estonia» teatris dekoratsioonikunstnikuna; 1918. aastast Eesti Rahva Muuseumi Tallinna osakonnas asjaajajana. Alates 1911. aastast kogus ta Eesti Rahva Muuseumile vanavara ja 1918. asutati tema ja K. Raua eestvõtmisel ERM-i Tallinna osakond, mis aasta pärast iseseisvaks Tallinna Eesti Muuseumiks sai; 1925 kutsus Pulst kokku

lisaks on ta olnud Eesti Vabadussõja Muuseumi, Tori muuseumi, P. Süda surma järel PSMJÜ ja Muusikamuuseumi Ühingu asutajaid: 1923–1948 töötas Muusikamuuseumis. Peaaegu kõigi nende muuseumide (v.a Vabadussõja Muuseum) nimel on A. Pulst organiseerinud ca 18 rahvamuusika ringreisi üle 900 ettekandega, kus esinejaiks tuntud pillimehed-lauljad Torupilli Juss, Lepiku Mihkel, Mari Kilu jpt. Aastail 1936–1938 sai tema eestvõttel teoks rahvalaulikute ja -pillimeeste heliplaadiastamine Riigi Ringhäälingus. Jäädvustati üle 700 pala.

P. Südaga sai A. Pulst tuttavaks 1916. aastal «Estonia» teatri laval, kus Süda raha kokku hoides kulisside tagant tavatses etendusi jälgida. Kuna Süda samal laval ka ise kontserte andis (kontserdisaalis oli Esimese maailmasõja ajal hospital), oli see privileeg «oma poisile» lubatud. Ka Eesti Rahva Muuseumi Tallinna osakonnas oli Süda saagedaseks külaliseks, sest siin sai tasuta ajalehti lugeda. Muuseumi asupaigaks tol ajal oli aga sama «Estonia» teatrimaja. 1919. aastal kohtas Süda «Estonia» ees juhuslikult Pulsti ja palus temalt mõneks päevaks öömaja. Teame, et see lugu lõppes Süda sissekirjutamisega 3. novembril 1919 Ahju tn 2–2.



Kolimine konservatooriumi majja Mürivahe tänavale. Paremal August Pulst.

Pulsti sõnade järgi olnud Süda meeldiv kaasüüriline: külalisi käis harva ja kodurahu oli kindlustatud. Süda sõpradest olnud sagedamini külas C. Kreek, A. Topman, M. Saar ja J. Muda-Helila. Nii elati sõbralikult koos kuni õnnetu 1920. aasta suveni, mil Süda Haaberstis suvitades ootamatult haigestus ja suri. Olemegi tagasi 3. augustis 1920.

P. Süda mälestuse jäädvustamise ajutise toimkonna (PSMJAT) esimeheks valiti Anton Kasemets, sekretäriks A. Pulst, ülejäänud jäid ametita liikmeiks. Kogu P. Süda pärand otsustati arvele võtta ja arhiivikorras alal hoida. Ühiselt koostati nimekirjad pärandist ja akt, millele kõik asjaosalised alla kirjutasid. Asja vaatas üle Vaestelaste Kohus, kes omakorda akti koostas ja kogu pärandi allkirja vastu A. Pulsti hoiale andis.

1921. aastal ütlesid P. Süda omaksed pärimisõigusest lahti ja nii läks kogu pärand PSMJAT-i valdusesse. Pärandist saadud tulud määrati Süda haua korras-hoidmiseks, mälestusmärgi püstitamiseks ja tema helitööde kirjastamiseks. Käsikirjad paigutati panka taskambri-
 risse, ülejäänud vara jäi Ahju tänava korterisse Pulsti valvata. Sellest, et valvamine just päris ilma viperusteta ei läinud, annab tunnistust kohtuprotsess

A. Pulsti ja tema maamõõtjast korteriomaniku E. Wolmülleri vahel.

1920. aasta ühel detsembriõhtul leidis Pulst toa, kus ta Süda asju hoidis, avatuna, toas aga võõra mehe koos oma mööbliga. Pulsti pärimise peale vastanud mees, et see on tema korter.

Wolmülleri abikaasa oli oma venna Süda tuppa elama pannud. Pulst võivat ühe toaga küll hakkama saada. Puhkes skandaal. Andnud pool tundi omavolilisele sissetungijale asjade pakkimiseks, tormas Pulst juhtunust politseisse teatama. Seal suhtuti loosse aga üsna osavõtmatult. Skandaalist oli siiski kasu: kui Pulst koju tagasi jõudis, oli tuba tühi. Wolmüller polnud aga asjade käiguga rahul. Tema kaebuse peale toimus 17. detsembril Linna Lepituskojas (kohtuamet, mis tegeles korteriküsimustega) asja arutamine. Kaebalune August Pulst astus välja «lühikese, kuid käre» kõnega ja süüdistas kaebajat seaduse rikkumises: omavoliliselt Pulsti korterisse sissetungimises ja lubamatus alahindavas suhtumises helilooja P. Süda pärandisse. Vastane jäänud peagi vait ja kaebus tühistati. 1921. aasta novembris saabus uus kohtukutse Wolmülleri asjus. Pulst koostas sellele vastuseks protestikirja, millele kogus 16 allkirja ja avaldas selle ajalehtedes. 75

«Protest: P. Süda mälestusele ei taheta ruumi leida.

Kadunud P. Süda pärandus, tema suremata teosed, haruldane suur ja väärtusline nootide ja raamatukogu, tema riided, jne. on P. Süda Mälestuse Jäädvustamise Ajutise Toimkonna poolt otsustatud tervena alles hoida näitusena sellest, mis tema kui tõsine kunstnik tarvitses elamiseks, iseenda täiendamiseks ja mis tema selle juures seltskonnale pakkus. Kuni asja lõpuliku selgituseni PSMJT ja P. Süda pärijate vahel hoitakse kogu seda järelejäädud vara Tallinna Ahju tn. 2—2 kadunu viimases elukohas, kus kunstnik A. Pulsti kahetoalisest korterist üks toakene, eriti see, milles kadunud elas, selleks otstarbeks määratud on. Siinjuures peame tähendama, et see hoiukoht on ainuke, mida PSMJT seks otstarbeks tarvitada saab ja mis pealegi seotud seal hoiul oleva varaga, sest et see suureväärtusline varandus toimkonna liikme A. Pulsti kindla valve all seisab. Nüüd püüab aga Ernst Wolmüller sellestki väikesest ruumikesest kadunud helilooja mälestusi välja tõrjuda, ruumi kasulikumalt ära tarvitada soovides, ja on juba sellekohase nõudmisega A. Pulsti vastu Linna Lepituskojas esinenud, hoolimata sellest, et temal suur korter hulkade tubade ja kõikide mõnustustega tarvitada on. Ühineks Lepituskoda selle nõudmisega, siis oleks P. Süda väärtusline mälestuste kogu lageda taeva alla heidetud, sest et toimkonnal teist hoiukohta võimata leida on. See ei tohi aga mingil tingimusel sündida. Meie andekama kunstniku surematu elutöö on seda väärt, et seda mõne üksiku isiku omakasule ohvrisk ei toodaks. Iga niisuguse katse, eriti praegult E. Wolmülleri teo vastu protesteerime meie, Eesti muusikud, lootes, et terve Eesti muusikaharrastajate ringkond meie protestiga ühineb.

Usume, et Linna Lepituskoda, kellele asja otsustamine allub, ja kellele haridusministri poolt sellekohane märgukiri P. Süda mälestuste kaitseks sisse antud, meid kunsti kaitsmise põhimõtte kõrgemale seab kui üksiku isiku omakasu.»

P. Süda mälestuse nimel on kirjale alla kirjutanud A. Kasemets, A. Kapp, R. Kull, A. Topman, P. Brehm, L. Hellat-Lemba, G. Reder, M. Lüdigi, M. Lüdigi-Sinkel, A. Vedo, H. Mohrfeldt, A. Tamm E. Masing-Grünberg, K. Jungholz ja kivi-raiumistöökoha omanik Aleksander Jürgens ja A. P. ise.

Kohtuistung Linna Lepituskojas toimus 15. novembril 1921. A. Pulsti vastaseks oli seekord «üсна kibe» advokaat, kes teda mitmete juriidiliste konkssude ja nõksudega püüdis õnge võtta. Pulst toetus oma vastuses protestile ja vastas kindlalt, ühtlasi nõudis omapoolseid tunnistajaid ja õigust asitõendeid esitada. Asi jäi jälle pooleli.

Lugu lõppes nii. 1921. aastal anti riigivanem K. Pätsi korraldusel Kadrioru lossi ruumid Tallinna Eesti Muuseumile. Kuna Pulst tegelikult juba eelmisel kuul oli Kadrioru lossi uue korteri saanud ja Süda pärandigi sinna üle viinud — P. Süda memoriaaltuba oli juba avatud —, loobus Pulst oma kahetoalisest korterist tingimusel, et Wolmüller viimase kuu eest üüri ei võta. Ahju tänav nimetati Tallinna Linnavalitsuse poolt P. Süda tänavaks.

Niisiis, 1921. aasta oktoobris viis Pulst Süda varad Tallinna Eesti Muuseumi. Muuseumi juhatus nõusolekul seadis ta peagi Kadrioru lossi maapoelses tiivas kolmandal korrusel sisse P. Süda memoriaaltoa. Välja pandi Saaremaalt toodud P. Süda koduorel, Süda noodija raamatukogu, fotosuurendus P. Süda portreest, fotod Südast sõprade keskel, Beethovenist, Schubertist, Wagnerist,

Rimski-Korsakovist, Schumannist — kõik Süda arhiivist. See oli esimene avalik ekspositsioon P. Süda pärandist.

1924. aastal viis Pulst Süda varad üle lossi merepoelses otsa puutrepi algusesse kolmandal korrusel. Siin ruumis on tehtud ka ülesvõtte C. Kreegist Süda oreli juures. Nii jäi P. Süda tuba avatuks kuni 1926. aastani. Pärand kuulub nüüd juba ametlikult registreeritud P. Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühingu, aga sellest edaspidi.

1929. aastal toodi Süda varad Tallinna konservatooriumi ruumidesse Müürivahe 12. Esmalt pandi need keldrikor-

Peeter Süda «kurgiklubilastega».



rusel olevasse harjutusklassi hoiule, 1930. aastast seati varad oreliklassi.

1931. aastast sai pärandi valdajaks Muusikamuuseumi Ühing, kuhu ka A. Pulst kuulus. Muusikamuuseumi ekspositsioon avati külastajaile 1934. aasta kevadel. P. Süda pärandit hoidis A. Pulst truult edasi ka 1941. aastal loodud Teatri- ja Muusikamuuseumis, kust ta 1948. aastal pensionile saadeti.

Niipalju pärandi hoidmisest.

A. Pulst oli ka üks Süda materjalide kogujaist Saaremaal.

Saaremaale Lümanda valda Süda kodutalusse Tammikule sõitsid PSMJAT-i esimees A. Kasemets ja kirja-toimetaja A. Pulst 19. ugustil 1921. Toimkonna valdusse loodeti saada Süda orel ning muudki mälestusmaterjali. Tammiku peremees oli sel ajal P. Süda vend Jüri, kellega 3000 marga eest oreli asjus kaubale saadi. Pandi kirja ka andmed P. Süda vanavanemate, vanemate ja õdede-vendade ning Peetri koolitsee ja õpetajate kohta. P. Süda Tallinnasse jäänud pärandile saadi siit lisaks veel suur hulk dokumentaalset materjali — palvekirju, tunnistusi, kirju, postkaarte, kavasid, foto P. Süda vennast Eduardist 1907. aastal jm mälestusesemeid, mis Eduard Süda üle andis. Rikkaliku noosiga lahkuti ka Audakult Hendrik Kõrge juurest.

Süda matusepaiga eest hoolitsemise Tallinna Kaarli kalmistul võttis enda peale «kurgiklubi», kellega liitus ka A. Kasemets. 1921. aasta suvel seati kalmule hauatahvel ja plats ümbritseti aiaga. Selle kena juugendliku projekti autoriks oli jällegi A. Pulst. Tahvli ülemises osas oli oreli prospekt kahe suitseva urniga, alumises P. Süda viimase alstatud helitöö *Requiem aeternam* algusmotiiv, mille all kadunu autogrammi jäljend. Materjaliks valis



A. Pulst 1914. a.

Pulst Süda päritolule viitava Saaremaa dolomiidi.

1923. aastal alustati ettevalmistusi Südale hauamonumendi püstitamiseks. Vajalikkude summade hankimiseks otustas toimkond korraldada rahalise korjanduse. Nüüd selgus, et niisugusele mitteametlikule toimkonnale, nagu seda oli PSMJAT, korjanduseks luba ei anta. Oli vaja toimkond ametlikuks ühinguks muuta ja seaduslikult registreerida. Ühingu põhikirja kavandi koostas A. Pulst. Põhikiri koosnes 15 paragrahvist, eraldi olid tähistatud paragrahvid ühingu asutamise, eesmärgi, õiguste ja liikmete kohta.

Väljavõtteid põhikirjast:

Asutamine.

§1. Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühing asutatakse kadunud helilooja mälestuse jäädvustamiseks. Ühingu asukoht on Tallinn, kus ka juhatus asub.

Eesmärk.

§2. Ühingu eesmärgiks on a) kõikide P. Süda nimega ühenduses olevate mälestuste kogumine ja alalhoidmine, b) tema käsikirjade kirjastamine, d) autoriõiguse kasutamine ja järevalve P. Süda pärijatega tehtud lepingu põhjal, e) hua korrahoidmine ja mälestusmärgi püstitamine.

Õigused.

§3. Ühingul on juriidilise isiku õigused ja ta võib maksvaid seadusi ja määrusi tähele pannes, igasugust varandust omandada, kohustusi oma peale võtta ja lepinguid teha.

Liikmed.

§6. Ühingu liikmeteks võetakse vastu P. Süda lähemaid sugulasi, sõpru, muusikaharrastajaid ja ühingu mõtte pooldajaid.

§12. Juhatuses on vähemalt 3 liiget, keda üldkoosolek valib ühingu tegevliikmete hulgast kaheks aastaks.

§13. Revisjonikomisjonis on vähemalt 2 liiget, keda korraline peakoosolek valib 1 aastaks.



Maja Tallinnas Ahju tn 2, kus elasid A. Pulst ja P. Süda.

Tegevuse lõpetamine.

§14. Ühingu tegevuse lõpetamise otsustab peakoosolek 2/3 kogu tegevliikmete arvust 2/3 häälteenamusega.

§15. Ühingu lõpetamise puhul läheb kogu tema võlgateta varandus sarnasele organisatsioonile, kellel on ühinguga ühesugune eesmärk.

Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühingu registreeriti 22. märtsil 1924 Tallinna—Haapsalu Rahukohtus registreerimisnumbri 445 all.

Ühingu tegevuse alustamise peakoosolek peeti 4. mail 1924 13 liikme osavõtul. Koosolekut juhatas A. Kasemets, protokollis A. Pulst. Asutati ühingu neli kapitali ja valiti viieliikmeline juhatus: esimees A. Kasemets, abiesimees M. Saar, kirjatöömaja A. Pulst, laekahoidja H. Siimer ja ametita liige J. Aavik. Juhatu-

se kandidaatideks valiti L. Neuman ja J. Muda-Helila, revisjonikomisjoni A. Vedro, R. Olbrei ja P. Kinnas.

P. Südale mälestusmärgi püstitamiseks rahalise korjanduse toimepanemiseks luba 100 kirjanduslehega saadi 1. juunil 1925. Korjanduse läbiviimise võttis enda peale A. Pulst, keda abistasid kolleegid Tallinna Eesti Muuseumist. Tähtajaks seati 1. juuni 1927. Ühes korjanduslehetedega saatis Pulst loodetavale annetajale ka järgmise kaaskirja:

«Väga austatud hr., pr. ...

Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühingu juhatus pöörab Teie poole palvega puhtakasu jaotamisel üleval nimetatud ühingu meele pidada.

Lähimat ühingu sihtide ja asukoha kohta annab juurde lisatud üleskutse.

Esimees A. Kasemets

Kirjatöömaja A. Pulst/Allkirjad

ÜLESKUTSE.

3. augustil 1920. a. suri ootamata Eesti üleüldiselt tunnustatud helilooja Peeter Süda, kes üks energilisematest Eesti rahvaviiside kogujatest oli, jättes järgi suure kogu kõrgeväärtuslikke helitöid käsikirjas. Kadunu mälestuse jäädvustamiseks asutatud kadunu sõprade poolt kohe tema surma järel «Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ajutine Toimikond», mis läinud aastal ühinguks muudeti. Nimetatud toimikond on seni kokku kogunud kõik, mis P. Südast järele jäänud — kompositsioonide käsikirjad (originaalid), raamatud, kõik, mis P. Süda nimega kuidagi ühenduses. Seal hulgas ka vana külameistri tehtud orel, millel P. Süda esimest õppust sai.

Peale selle on kadunu matuse paik, Tallinna Kaarli kiriku vanal surnuaial toimikonna ja kadunu lähemate sõprade poolt korda seatud ja korras hoitud.

Kuid kadunu mälestuse vääriliseks austamiseks on veel palju teha. Ühingu tähtsamad ülesanded on 1) kadunu helitööde kirjastamine, 2) mälestussamba püstitamine, 3) haua korrashoidmine ja 4) P. Süda nimelise abiraha asutamine Tallinna Kõrgema Muusikakooli juurde — missuguste teostamiseks ühingu juure vastavad kapitalid otsustati asutada.

Selleks puudub aga ühingul raha. /.../ Nüüd, kus hoogsalt asutud korjamisele, koputame kõikide kaasakodanikkude südame pihta — aidaku igaüks jõudu mööda kaasa, ohverdades mõnda vähematki summat. Annetusi võtavad vastu ajalehtede talitused, pangad, PSMJÜ liikmed ja usaldusmehed, /.../.

Posti kaudu saadetavaid summasid palume adresseerida:

Tallinn, Eesti Muuseum, hr. A. Pulst.

Rohket kaastööd lootes

Juhatus.»

Korjandusest laekus ühingu 43463 78 marka. Näiteks: A. Kasemetsalt 500 Mk,

H. Viitol-Mohrfeldilt 2000 Mk, R. Kullilt 1000 Mk, A. Kapilt 1200 Mk; annetusi

tegid veel väiksemate summadega A. Lähte, A. Lemba, Th. Lemba, E. Kapp, Elisabeth Kapp, P. Ramul jt.

17. novembri koosolekul 1926 tegi A. Pulst juhatusel ettepaneku püstitada Südale mälestussammas, mille kõrgus vastaks tema pikkusele ja koosneks pronksbüstist ning graniitalusest. Sellega oli juhatus päri.

Skulptoritest olid nõus tööd enda peale võtma V. Mellik ja F. Sannamees. Kuna viimase tingimused osutusid ühingule soodsamaks, valiti tema. Lepingu kohaselt kohustus kunstnik pronksi valama kaks büsti, ühe haua jaoks ja teise Tallinna konseratooriumile, kogumaksumusega 65000 marka. AUSAmba ja matusepaika ümbritseva ääre valamiseks sõlmiti leping kiviraiumistöökoha omaniku Aleksander Jürgensiga, hinnaga 70000 Mk. Kavandi autoriks oli taas A. Pulst. Tema valitud olid ka marerjalid — pronks ja punane graniit. F. Sannamees modelleeris büsti fotode ja Pulsti näpunäidete järgi. Nende kahe mehe koostööna valmis mälestussammas tähtajaks — 1. augustiks 1927.

Avamispeo korraldajaiks valiti A. Pulst ja H. Siimer, ürituse heaks kordaminekuks saadet laiali kutsed ja tehti ajalehtedes reklaami. Lisati ka palve kõigile, kes Südaga kokku olid puutunud, iseloomustavad juhtumised ja sündmused elust kirja panna ning «Muusikalehe» toimetuse aadressil saata.

Avamine toimus 3. augustil. J. Aaviku koostatud avasõna kandis ette T. Vet-

tik, kelle juhatusel ka Tallinna Rahvaülikooli Seltsi segakoor laulis. Tseremooniaga üheaegselt oli planeeritud ka kontsert Süda helitöödest, mis raadio kaudu Kaarli kirikust matusepaigale üle pidi kantama. Puhkenud äikese tõttu toimus see aga poolteist tundi hiljem. Kavas olid orelipalad «Ave Maria», «Pastorale», Süda seade orelile Mozarti *Lacrimosa*'st ja Fuuga *f*-moll, solistideks M. Saar ja J. Jürgenson (Jürme).

P. Süda teine rinnakuju valmis 1929. aastal ja seati ajutiselt üles «Estonia» kontserdisaali fuajeesse, kust ta 1934. aastal Muusikamuuseumi üle viidi.

Kõige selle eest tuli ühingul tasuda 135000 Mk. Korjandusest laekus 43000 Mk, kavalehtede müügist samba avamisel 5951 Mk; toetust saadi Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitalilt 15000 Mk, Kujutavkunsti Sihtkapitalilt 20000 Mk; Kultuurkapitalilt saadi toetust kahel korral, kogusummaga 38721 Mk; Võru ja Tallinna muusikakursuslaste annetuseks laekus 11865 Mk.

1929. aastaks oli ühing oma püstitatud eesmärgid põhijoontes saavutanud. Otsustati ühingu tegevust mitte lõpetada, vaid põhikirja muutmise teel avardada: seada eesmärgiks kõigi eesti heliloojate mälestusega seotud materjalide kogumine ja alleshoidmine. A. Pulsti koostatud uue põhikirjaga registreeriti see 12. juunil 1931 Muusikamuuseumi ühinguna. Nii sündis Muusikamuuseum, mis külastajatele 1934. aastal oma ukсед avas.

PSMJAT helilooja haual. Ees keskel Cyrillus Kreek ja Juhan Aavik, taga paremal esimene August Pulst, neljas Johannes Muda-Helila.



KUIDAS CANNES'IS EDU SAAVUTADA?

«TAXI BLUES». Stsenarist ja režissöör Pavel Lungin, operaator Deniss Jevstignejev. Osades: Pjotr Mamanov ja Pjotr Zaitšenko. N Liit-Prantsusmaa, 1990. Film sai preemia parima režii eest tänavu Cannes'is.

Missugune peaks olema üks film, et tal oleks lootust saada preemiat mainekal Cannes'i filmifestivalil, nagu see juhtus Pavel Lungini «Taxi Bluesiga»? Võiks ju väita, et retsept on lihtne: üks korralik festival on üks suur konveier, ergo on peamine mure millegagi silma paista, meelde jääda, kuid sealjuures ei tohi jälle unustada sedagi, et liiga isepäine olles võib tekkida arusaadavusega raskusi. Vene impeerium ja seda vahendav vene film on sedavõrd teistest maailmast pärit, et teistest erinevime ei tohiks küll üle jõu käia, teiselt poolt teeb praegune orienteerumine läänelikumale mallile tegijate taotlused žüriidele piisavalt mõistetavaks. Lisagem *glasnost* (mida kõike nad nüüd enda kohta öelda võivad!) — ning edu peakski olema garanteeritud. Ent kuidas jääb siis kunstiga?

Pavel Lungini «Taxi Blues» on tegelikult ainult kahe tegelasega film. Need on taksojuht ja saksofonimängija, kes jätab taksoarve tasumata ja kelle taksojuht siis üles otsib. Taksojuht on n-ö aus töömees ja lihtne nõukogude inimene, mõneti küll veidi piiratud, nagu nüüd kombeks. Kummatigi tekib soovril huvi, lausa kiindumus end geeniuuseks tituleeriva muusikamehe vastu, ta hakkab viimase eest hoolitsema, päästab meie intelligentsi ridadesse kuuluja nõukogude miilitsa küüsisist jne. Selline kahest meespeategelastest lähtuv situatsioon tuleb Wim Wendersit, «Kesköist kauboid» või näiteks Peeter Urbla filmi «Ma pole turist...» näinutele kindlasti tuttav ette. Kusjuures tüpoloogilises plaanis on Urbla film nõukogude uustegelikkuse käsitlemisel vahest huvitavamgi. Ei tähenda ju see, et eesrindliku proletariaadi esindaja on tehtud n-ö madalalaubaliseks, veel iseenesest uut tegelastüüpi. Ja see, et tööliklass,

kellelt meil muudkui elutarkust õppida tuli, hoopiski ise õpetussõnu vajab ja tajub, et tal midagi vajaka jääb — see oli ju Abdrašitovi omaaegses «Rebasejahis» juba olemas. Nojah, ega midagi lausa uut päikese alt vist enam leida olegi, üksnes uudsust kilbile seades võiksime mitte ainult «Taxi Bluesi» puhul hätta jääda. Lungin on teinud oma loo kenasti professionaalselt, jumestanud seda kohaliku eksotikaga, demonstreerinud režiiinippe õige mitmele maitsele (autode võiduajamine näiteks), kuid mis parata, see sõltuvus endisaegsetest stereotüüpidest — mis sellest, et ümbermõtestatud kujul — jääb nõukogude kino teadvat vaatajat ometigi veidi rohkem häirima kui auväärt Cannes'i žüriid.

Samas pole «Taxi Blues» kaugeltki lihtsakoeline film. Peategelased peavad teineteist täiendama, siit ka tegelik põhjus, mis taksojuhti saksofonimängija poole nii kangesti tõmbab. Lihtsa loo varjus peab hargnema hoopis tähendusrikkam ja allegoorilisem stoori. See on nagu, ütleme, Coppola «Ristiisas», kus gangsterifilmi tavalise atribuutika ja tulevargi taga on peidus hoopis teist laadi sõnum, sõnum traditsiooniliste perekondlike sidemete ja väärtuste taas aujärjele tõstmisest mässumeelsete kuuekümnendate järel. Nii annab ka «Taxi Bluesi» finaali kogu eelnevale loole teistsuguse tähenduse. Taksoga saksofonisti taga ajades ja viimase «Mercedest» rammides pudeneb sealt välja hoopis mingi jaapanlane, mida võiks ju tõlgendada nii, et see, mille poole meie taksojuht kogu filmi kestel nii kangekaelse järjekindlusega püüdes (sest ega saksofonipuhuja tast kuigivõrra hoolinud), et kõik see osutub miraažiks. See võiks siis olla midagi ka nõudlikumale vaatajale. Ent kas üksiti ka see ainukordne ning sügavalt isikupärane kunstiteos, mille järele kirjutise alguses küsisime? Või lihtsalt ilus-kena filmikompeks, mis kedagi ei unusta ja ivake kõiki maitseid rahuldab ja milline üks korralik reafilm ilmselt olema peabki? Pigem see viimane.

KÜSIJA SUU PEALE EI LÖÖDUD

Aprillinumbris esitasime hulga küsimusi oma lugejatele, soovides teada saada, mida meie ajakirjast arvatakse. Vastajaid oli toimetuse meeleheaks üle ootuste palju. Tähtjaks, 1. juuniks olime saanud 412 kirja. Mõne Skandinaavia kunstiajakirja puhul võiks see olla kogu lugejaskond, kuid «Teater. Muusika. Kino» senise tiraaži 18 000 juures siiski kõigest 2,3 protsenti ehk iga 43. lugeja. Peame seda suhtarvu eriti väärtuslikuks selle tõttu, et vastas tõenäoliselt aktiivsem ja teadlikum osa lugejatest, kelle kultuurivajaduse rahuldamiseks ju toimetust üldse olemas ongi.

Ajakirja geograafiline levik.

Nagu andmed «Ajakirjanduslevist» meie tellijate kohta, nii kinnitas ka ankeet, et TMK peamine lugeja ei ole mitte pealinna kunstiringkondade lähedasel orbiidil tiirlev esteet. Meie ligi 9000-st tellijast on vaid paar tuhat tallinlased. Ka ankeedile vastajad elavad enam-vähem ühtlaselt üle kogu Eestimaa, vähem siiski Kirde-Eestis.

Lugeja sotsiaalne portree.

Vastanutest üle poole on noored, kuni 30-aastased. Samuti üle poole lugejaid on kõrgharidusega ja vaid paar protsenti vähema kui keskharidusega. Veidi rohkem on vallalisi kui perekonnainimesi. Ameti ja positsiooni poolest ühiskondlikus hierarhias on skaala lai. Esindatud on koolipoisid (noorim 12-aastane) ja pensionärid, ämmaemandad ja mullateadlased, kokad ja luuletajad, kriitikud ja keemikud jne. Loomulikult ei küsi kunsti huvi ametist ega rollist, kuid toimetusele pakub moraalselt tuge teadmine, kui laiale adreessaadile ta oma sõnumi saadab.

TMK lugejate huvid kalduvad ülekaalukalt teatri poole (62%). Muusika pani esikohale 17% vastajatest. Veerand vastanuist armastab võrdselt kõiki kolme kunsti. Tõsise ajakirja poolt on üle poole lugejatest, iga kuues-seitsmes leiab, et meelelahutuslik TMK oleks etem, ja üle-

jäänud eelistavad ajakirja, kus mõlema suuna vahel valitseks tasakaal.

«Teater. Muusika. Kino» lugeja silmis: populaarne — 12% vastajaist; elitaarne — 12%; igav — 1%; kohati huvitav — 47%; väga huvitav — 20%; liiga erialane — 14%; kõrgetasemeline — 18%; oluline mineviku kultuuripärandi tutvustaja — 15%; vähe problemaatiline — 13%; Eesti-kauge — 1%; liiga minevikuaineline — 1%; eesti kultuurile väga oluline — 52%.

Üle poole vastanutest eelistab teatrilugusid, 35% peab parimaks kinokirjutisi ja iga kümnes lugeja muusika-artikleid. Vanuse suurenedes kasvab huvi teatri- ja muusikakirjutiste vastu.

Ajakirja kõige populaarsem rubriik on ülekaalukalt «VASTAB» (85% küsitletutest loeb suure huviga). Järgnevad «TEATRIANKEET» (64%), «SELTS-KONNAKROONIKA» (62%), maailma kunstikorüfeede tutvustused (61%), rahvusvahelised filmiauhinnad (59).

Autoritest on meelde jäänud ja eraldi esile tõstetud: Nikolai Meinert, Peeter Torop, Avo Üprus. Kirjutistest märgitakse ära Margot Visnapi «Eesti teatriinimesed paoteel», Bruno Luki «Klaverikunsti lövid», Tõnu Oja «Jäädvustades endale jupikest Jugoslaaviat ning kogudes kodumaale kuulsust», filmiülevaated, Peter Brooki teatrimõtted, Andrei Tarkovski ainelised kirjutised jpm.

Ajakirja kujundust hindab 12% vastajaist kõrgelt, 60% leiab, et see on päris nägus, 23%-le käib kah, 5% peab igavaks ja üks inimene teatab, et kujundus ei kõlba mitte kuhugi nagu kogu toimetuski. Fotode suhtes ollakse kriitilisemad kui kujunduse suhtes tervikuna.

Küsisime, millest on ajakirjas puudu ja mida on liiga. Kõige enam arvatakse puudu olevat huumorist. Siis operatiivsusest, mahust, rosinast ehk numbri naelast, headest tõlgetest, rockmuusikast, noorte filmi- ja teatrinäitlejate tutvustustest, headest teatriarvustust-

test, šokeerivast infost, fotode kvaliteedist, tagasisidest, loogikast jne. Vähe on gospel-muusika tutvustusi ja tuusikuid lubavaid ankeete. On ka rängemaid süüdistusi. 30% arvab, et puudu ei ole midagi.

Seda, et ülearu pole midagi, leiab 60% vastanuist. Kõige enam häirivad kunstiteoreetilised artiklid, samuti liiga pikad lood, liigne erialalisus, noodikiri ja muusikateoste analüüsid. Pahased ollakse Teppo lõotserite, kannelde ja regivärsi peale, sest sellised asjad ei mahtuvat n i i kaasaegse ajakirja kaante vahele. Siiski mõnavad lugejad, et «kui mulle ei meeldi, meeldib mõnele teisele».

Küsisime, kes sobiks meie ajakirja sponsoriks. Populaarseimaks sponsoriks osutus «Dvigatel», järgnevad Eesti Vabariik, Kultuuriministeerium, Kirovi NKK, «Talleks». Pakutakse ka klaverivabrikut, Soome reisifirmat AREA, filmistuudiot «ERF Maurum», «Livikot», Cross Developmenti. Ligi pooled on ses küsimuses nõutud, osa soovitab luua ajakirjale abiettevoete, näiteks linnukasvandus.

Ajakirja nimega on 80% lugejaist harjunud ja rahul. Mitmed soovitavad muuta «Teater. Kino. Muusikaks». Iga kümnes vastaja sooviks muusikale eraldi ajakirja, jättes vanale nimeks «Teater ja Film». Soovitatakse korraldada ka nimekonkurss. Uutest nimedest pakutakse «Varia», «Eidos», «Muusa», «Parnass», «Apollon», «Reaalia», «Eesti Kultuur», «Kultuurikiri». Ja lisatakse, et TeMuKi võiks jääda hellitusnimena rahvasuhu edasi.

Kokkuvõtlik kommentaar

toimetuse «infotöötlejalt» Sverre Lasnilt:

«Meile vastanud lugeja on pigem noor kui vana, pigem naine kui mees, pooleldi abielus ja üle keskmise haritud. Enamik lugejaid on kultuurihuvilised, mitte profid. Ajakirja tellitakse ja loetakse järjekindlalt, vaid üks härra, kes tellib, põhimõtteliselt ei loe. Eriti huvitab keskmist lugejat teater, kino on samuti päris talutav, muusika aga liiga keeruline. Ajakiri võiks olla tõsine, kuid pisukesest meelelahutusest ei ütleks ka ära. Niigi on ajakiri vaid kohati huvitav, olgugi et eesti kultuurile väga vajalik. Hea meelega loeb keskmine lugeja läbi rubriigi «Vastab», seltskonnakroonika ja teatriankeedi, tutvub maailma kunstikorüfee-de ja rahvusvaheliste filmiauhindadega. Külmaks jätavad teda kunstiteoreetilised targutused ja rubriik «Vademecum».

82 Ajakirja väljanägemine on tema arvates

päris nägus, kuid käib kah. Ja pildid võiksid parema kvaliteediga olla. Tehke rohkem nalja, ütleb tõsist ajakirja pooldav keskmine lugeja, ja avaldage ennast kiiremini. Ja natuke rocki ning šokeerivaid lugusid ei teeks samuti paha. Kuid vaadake ette, et te noodikirja ega kandleid oma kaante vahele ei kogu. Sponsoriks võtke «Dvigatel», sest temasse on mul rohkem usku kui Eesti Vabariiki. Raskel ajal kõlbaks ka «Liviko». Ajakirja nimi jätke samaks või tehke igale alale eraldi ajakiri. Tegelikult on tore, et te üldse ilmute, laske samas vaimus edasi.»

Toimetus tänab kõiki vastajaid ning loodab ka edaspidi lugeja ning autorite jõul ja nõul teatri, muusika ja kino ajakirjana eesti kultuurivankri peal endale nurgakese säilitada.

«Teater. Muusika. Kino» 100. numbri peol loositi preemiatusiku saajaks meie lugeja MAIE PLAADO Valgamaalt.

MEIE FESTIVALIDEST ÜHE SKANDAALSE FESTIVALI TAUSTAL

Kas Baltoscandalile sünnib ka lisa?

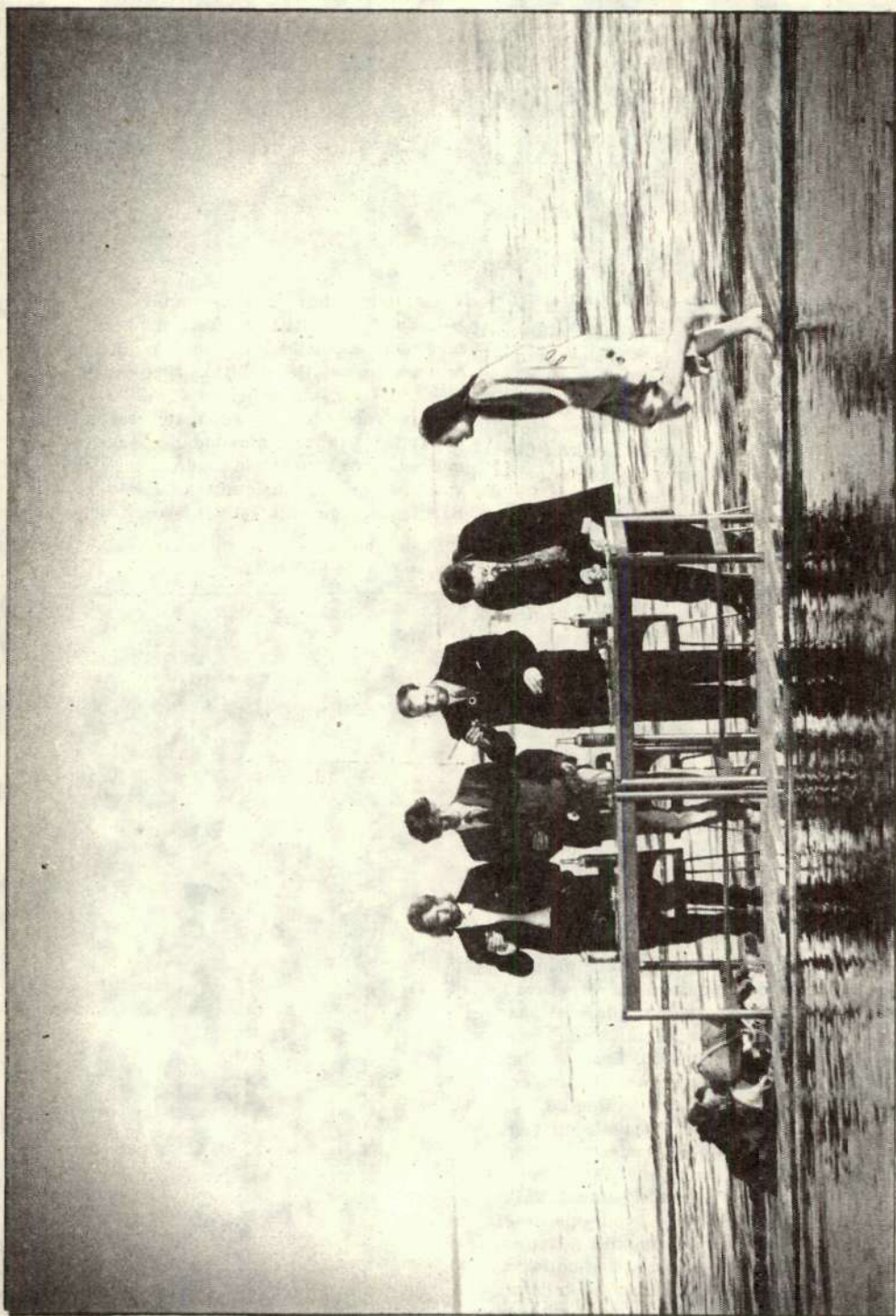
Imelik jah, et nii pretensioonika päälkirjaga festivali «Baltoscandal 90» meenutades tuleb esimesed reveransid teha ürituse normaalsuse suunas. Sest kui selles festivalis midagi tõeliselt skandaalset oli, siis asjaolu, et esimest korda võis Eestimaal osaleda ühel tõeliselt normaalsel, nn terve ühiskonna nõuetele vastavalt korraldatud festivalil. Aastaid on oodatud, loodetud ja kirutud, hüütud ametlike instantside poole ning ometigi pole suudetud korraldada festivali, millega jääksid tõeliselt rahule nii teatritegijad kui -vaatajad. Nüüd tuli «mees metsast», teatringides veel üsna tundmatu nimi — Peeter Jalakas — ja «tegi asja ära». Samal ajal, kui praktikud ja kriitikud kurtsid, ametnikud vaidlesid ja ülesandeid üksteise kaela veeretasiid. Aga olgu peale, ega polegi mõtet enam kivirahet Teatriliidu või Arenduskeskuse kapsa-aeda suunata (möödunudajast ümberajelavade festival on võrdluses Pärnu Baltoscandaliga niigi juba sakutada saanud). Usun, et liigume tervema, normaalsema ühiskonna suunas ja küllap jõuavad ajapikku ka ametlikud instantsid mitteformaalidele järele. Nad ju lausa peavad jõudma, kui ei taha hingusele minna.

On üsna tõenäoline, et kui profteatrid sotsiaalse väsimuse ja publikukaotushirmu mõne aja möödudes endalt maha raputavad, siis võiks eesti teatrilm sünnitada veel paar festivali (miks mitte vähemalt ühe neist suvel ja koos väliskülastajatega). Ega see riigiehk professionaalne teater kuhugi sure ega lagune, nagu õrritavalt on väidetud. Ja ega meil neid regulaarseid festivale nii väga palju olegi — kolme-nelja-aastase tsükliga «Balti teatrikevad» ja möödunud aastal esmakordselt toimunud väikelavade festival. Vaikelt on hingusele läinud (ja võib-olla isegi õigustatult) iga-aastane vabariiklik teatrfestival, kus kõik teatrid oma lavastusi näitasid. Kui aga tahame eesti teatrikunst ja -kultuuri nähtusena maailmale teadvustada ning ka ise millestki sihipäraselt (kõrge kunstikvoodiga) valitust osa saada, siis ei piisa ainult juhustlikest teatrite vahetuse korras Eestit visiteeri-

vatest truppidest ja «hea õnne peale» korraldatud välissõitudest. Eesti ei peaks välismaile assotsieeruma ainult poliitilise iseseisvuse eest võitleva väikeriigiina Baltikumis, oleks ju kena, kui meil oleks peale allasurutud ja vaese märtri aupaiaste veel midagi pakkuda (kunstivaldkondadest on selles mõttes kõige kaugemale jõudnud muusika — varajase ja nüüdismuusika festival, IDRIAT, orelimuusikafestival, koorifestivalid,

Killuke «Baltoscandali» tänavakarnevalist. Emil Rutihu («Ruto Killakund»)





DNA ja «Ruto Killaakunna» ühine happening Pärnu rannas.

V. Paškovsky fotod

«Fiesta», «Rock Summer» jt). Ehk peaksid teatraalidki hakkama senisest enam mõtlema sellele, kuidas ennast maailmale serveerida, kuidas omavahel lõpuks kokkugi saada!

Usna loogiline on, et niisuguse festivali seljataha asub mõni linn ja teater (või teatrid, kui kõne alla tuleks Tallinn, ehkki igal juhul peaks eelistama mõnda väiksemat linna, sest suurlinnas võib festival, tema atmosfäär ja külastajaskond lihtsalt õhku hajuda). Tartu on oma kevadiste festivalidega juba traditsiooni kujundamas, aga kui silmas pidada mingit kogu eesti teatripilti hõlmata püüdvat esindusfestivali (mitte ära segada paraadfestivaliga!), siis jääb seni väga enesekeskselt kulgenud Tartu festival selleks liiga kitsaks. Miks mitte mõelda Viljandile, mis on suvituse- ja turismilinnana oma ainelised võimalused küll häbiväärselt unarusse jätnud (ei normaalseid hotelle, ei hubaseid kohvikuid ega klubisid!), ent teatritegemise potentsiaal on suur — esimesel hetkel tuleb meelde vähemalt 5—6 mängupaika (neist 3 saali «Ugalas»); ka loodav kultuurikolledž võiks ettevõtmist oma jõududega toetada. Minu kujutlust mööda peaks see kunagi sündiv-tekiv festival haarama endasse nii nn profiteatri kui stuudioteatrite ja amatöörgruppide etendused, võib-olla ka *workshop*'id, kindlasti aga nii praktikute kui kriitikute omavahelised kohtumised jms. Kujutlust mööda võiks see toimuda sobivalt valitud (pukkusi ja suvisel ringreise arvestavalt) perioodil kevad-suvi-sügis, mil toimuvad enamasti kõik teatrifestivalid maailmas. Aasta läbi peaks korraliku palga eest ametis tegutsema festivali direktioon (kes võiks koosneda tegelikult vaid direktorist, võib-olla ka poole kohaga sekretärist) ja kes siis tegeleks kõikide küsimustega — alates sponsorite otsimisest kuni trükiste, plakatite trükkimiseni jms välja. Ja muidugi on loomulik, et enne, kui selline masinavärk ükskord käima lükatakse, eelneb sellele põhjalik arupidamine/kollokvium/minikonverents (maailmateatri festivalidel käinud on tänaseks juba piisavalt palju, et nende muljeid-kogemusi arvestada ja optimaalne, meile sobivaim variant välja sõeluda).

Baltoscandal *contra* «surnud» festivalid?

Aganüüd tagasi Baltoscandali juurde, mis on juba päral ja tõestas eelkõige iseendale, et festivali tasub korraldada ja see on ka midagi väärt. Loodetavasti pani ilus algus aluse Baltoscandali traditsiooni tekkele, aga seegi festival (ehkki otsinguliseks *pro* alternatiivseks kuulutatud, seega just nagu mitteformaalne) vajab moraalset ja materiaalist toetust. Samamoodi peaks sellegi festivali peakorraldaja amet olema tasuline, sest keegi ei või ette ennustada,

kas sellesuvisel festivali organisaatori ja ettevõtja Peeter Jalaka entusiasmi järgmise festivali samades tingimustes välja veab. Seekord võis ainult imestada, millise pealtnäha lennuka kergusega ületati kõik organiseerimisraskused. Festivalinädalal lausa hiilgavalt funktsioneeriv staap tõi võrdlusena meelde varasemate N Liidu festivalide kogemused, kus korraldajad-ametnikud üksteisele pidevalt ette jäävad ja otsa jooksevad, teadmata, mida teha. Siin piisas paari inimese toimekusest, telefonist, ühest arvutist ja paljundusmasinast, et asjad lahenema lükata (ei häbene tud abi paluda ka juhuslikult staapi sisseastujalt). Lausa paradoksaalsena kõlab pähekerkinud mõte, et kõik organisatsioonilised küsimused lahendati lennukalt just seetõttu, et neid polnud liialt ületähtsustatud (mis ametnike võõrandumise eredaima näitena näikse olevat nn ametlike festivalide üks komistuskivisid). Juhtusin ka ise pealt nägema, kui pingevabalt, isegi loomingu liselt, mõned takistused, möödalaskmised või juhuslikult esile kerkinud probleemid lahendati. Olulisem oli eesmärk, mille nimel kogu see organisatsiooniline masinavärk oli käima pandud — teatraalide KOKKUSAA-MINE, ÜKSTEISE LOOMINGUGA TUTVUMINE. Võiks julgelt öelda, et see eesmärk täideti sajaprotsendiliselt. Polnud üleorganiiseeritud, nn ametlikke kohtumisi, küll aga oli kõigile loodud VOIMALUSED suhelda ja teatrit vaadata. Ja siin võis tähele panna veel üht olulist erinevust, kui meenutada varasemaid festivalikogemusi NL-is: ehkki etendused, *workshop*'id, videoseansid ja *night-club*'id polnud kellelegi kohustuslikud, külastati neid ometigi üllatava aktiivsusega (ka teatritegijate endi poolt). Huvi teatri ja tegijate, seega üksteise vastu; eelarvamustevaba lähenemine igale lavasündmusele; rõõm sellest, et keegi on laval ja tahab midagi saalisolijatele öelda — kõik see löi sundimatu, üksteisest hooliva, sõbraliku, ka pisut rahutu ja ootusäreva meeoleolu, mis pani tõesti unustama, et festival toimub poliitilisest käsi-kähmlusest väsinud okupeeritud väikeriigi suvituslinnas.

Alternatiivne, otsinguline teater — omaette nähtus?

Kui püüaks nüüd korra sellest harjumatu stressivabast festivalimelusest eemalduda, et ligilähedaseltki määratleda: mis see siis oli? Kas paigutub festivali etendustekogum ka esteetilises mõttes, teatrinähtusena praegusesse, pisut segasevõitu teatrikonteksti? Tuleb tõdeda, et teatrisündmusena, omalaadse nähtusena kinnitus see festival meie teatripilti, tuues meie teatrimõistmisse taas tagasi meeskonnatunde, teatritrupi vaimse ja füüsilise ühtsuse idee. Ja kuigi keegi võib siit 85

leida vastuolu, eraldus ometigi just selle taustal suveräänne, vaba, oma veendumuste põhjal teatrit tegev NÄITLEJA. (Riigiteatriski nii sageli taga igatsetav ideaal!) Kuna programm oli väga kirev ja eklektiline ning tase-meti suuresti kõikuv, siis pole vastsündinu sile ja roosk pale veel kuigi isikupärane. Küllap selle ebamäärasuse pärast ei tormanud ei kriitikud nähtust defineerima ega profteatri-tegijad asja üle vaatama. Ka puudub stuudio-teatri liikumise kui nähtuse suhtes veel usaldus. Võidakse ju mõelda, et ehk on tegu vaid nendega, kes pole päristeatri ukse vahelt lihtsalt sisse pääsenud ja püüavad nüüd suure kisa ja skandaaliga oma olemasolu tõestada? Ega seegi nähtus pole Eestimaale võõras. Aga tähtis on fakt, et võrreldes varasemate stuudioteatrite festivalidega Tallinnas ja Tartus, sai liikumine nüüd nii ideelises kui esteetilises mõttes tugevasti enesekindlust ja ka usaldusväärstust juurde. Ja kuigi paljuski ehk väliskülaste abiga, on olulisim, et alternatiivse teatri võimalused avardusid kardinaalselt. Kui varasemate, stuudioteatrite teatrifestivalide üldpilt meenutas enamjaolt riigiteatri tüütavat, hallimat, diletantlikku järeleaimamist, siis Pärnus 18 trupilt esitatud üle 30 etenduse andsid hoopis põnevama ja tõeliselt alternatiivseid võimalusi pakkuva pildi. Ehkki need võimalused, mis esmapilgul võisid alternatiivsetena näida — sõna kõrval võrdsena kasutusel olevad (kohati isegi sõna üle valitsevad) pantomiim, liikumine, varjuteater ja valgusmängud, laul ja tants, improvisatsioon, filmikatkendid jne, — on nn päristeater mujal maailmas ja eks osalt meilgi ammu läbi proovinud. Siit ka üks olulisim töik, mis eristab meil tekkinud stuudio(või alternatiiv)teatri liikumist maailmakogemusest — sealne alternatiivne teatrilikumine on põhiliselt nn riigiteatrist välja kasvanud või eraldunud, seega tegijad enamjaolt professionaalse hariduse ehk ettevalmistusega. Baltoscandali külastitegi hulgas oli näiteks Pariisi õppeasutuses *École Jacques Lecog de mime e mouvement* või California *Dell'arte School of Mime and Comedy's* või Oslo Riiklikus Lavakunsti Akadeemias, New Yorgi ülikoolis või *Actor's Studio's* või Grotowski Laboratooriumis jm hariduse saanud näitlejaid. Meil vastupidi, on tegijate enamik tõeliselt isehakanud teatriarmastajad, kelle hulgas minu teada vist ainult kaks Lavakunstkateedri haridusega näitlejat (üks «VAT-is» ja teine Tartu Lasteteatris, kus küll tegijail enamikus seljataga ka Toominga stuudio) ja üksikud Peda Kultuurharidustöö kateedri lõpetanud. Nüüd on teatritrupp «Ruto Killakund» juba aasta teinud *workshop*'ide ja seminaride organiseerimise tänuväärt tööd, aga see ei asenda siiski vähemalt 2—3 aastast pidevat haridust, olgu siis klassikalistelt või mingitelt spetsiifilistelt alustelt,

mida ka iga stuudioteatrit näitleja mu meelest omama peaks. Ka on kuuldavasti lühiajalistes *workshop*'ides (nagu meil siin toimuvad) osalijad mujal tavaliselt juba mingi konkreetse kooli läbi teinud. Eks ole meil ju küll nähtud stuudioteatrit lavastusi (Baltoscandalilgi), kus võib-olla et huvitav idee on jäänud kinni diletantismi kammitsaisse. Sellise olukorra kujunemisel on muidugi süüdi meie olud. Tuleb lootma jääda helgele tulevikule, mis ka alternatiivse liikumise hulgast kasvanud annetele koolitusvõimaluse toob (küllap siis juba väljaspool Eestit). Tõenäoliselt tegi Baltoscandal selles osas juba mingi eeltöö ära, sest festivalikülastite hulgas oli ka küllalt kõrgeid teatriametnikke Skandinaavia-maadest.

Niisiis tõi Baltoscandal meie praegusesse, pingutatult kommertsiga publikut püüdvasse teatriaega nii mõndagi ebatavalist, üllatavat ja nakatavat. Ei hakka enam festivali etendusi eraldi käsitlema (küllaltki põhjalikult on seda teinud Jaak Rähesoo kahes «Reede» numbris (6. ja 13. juulil 1990). Tahaks vaid mainida, et nii mõnedki etendused olid oma pretensioonikusest hoolimata võluvalt vabameelsed publiku hoiakute ja maitse-eelistuste suhtes. Nimelt vist esmakordselt, õigemini suisa traditsiooniloovalt toimis üsna mitme etenduse mitteakadeemiline laad/atmosfäär, mis lubas (mõned trupid lausa deklareerisid seda) publikul soovi korral etenduselt lahkuda, nii et see ei pidanud kujunema kummargil seljaga saalist välja hiilimiseks, vaid võis mõjuda vaba tahteavaldusena, mis nii mõnelgi puhul (näiteks DNA ja «Ruto Killakunna» ööetendusel «Mõttetult») sai osaks etendusest. Ja see pole mitte kõrvaline asjaolu, et festival lõi esimese mõra Eesti-maa publiku kivinenud, vaid nn traditsioonilist teatrit aktsepteerivasse vaatajaharjumu-
musse.

BALLETT

Möödunud aasta detsembris esietendus Madridis *Teatro de la Zarzuelas* õhtutäitev ballett «Don Juan» (lavastaja Jose Antonio). Lavastusel on kõik eeldused teenida tohutut kiitust kui ka kriitikat. On ju tegu hispaania ühe tuntuima draamateose Jose Zorrilla «Don Juani» lavaversiooniga. Ballett järgib näidendi struktuuri sedavõrd, et etenduse ajalgi kuuldu saalist aeg-ajalt tekstikatkeid, mida publik äratundmisrõõmuga meenutab.

Kahevatuks balleti esimest vaatust läbib armastuse, teist surma teema. Töö «Don Juaniga» läks maksma ligemale miljon dollarit. Kaks kuud tegeldi vaid dramaturgilise teksti tundmaõppimisega, hispaania heliloojal Jose Nietolt telliti spetsiaalselt muusika.

Võrreldes aluseks olnud näidendiga on balletti lisatud surma allegoorilise kuju. Koreograafi arvates pole Don Juan lihtsalt Casanova, vaid terviklik inimene, kes tunneb vajadust tõelise armastuse järele. Vaid tema tunnetab Surma kui oma saatuse osa, samal ajal kui kõik ümbritsevad peavad teda vaid veel üheks naiseks. Finaalis selgub, et too imekaunis Surm ongi Don Juani sügavaim armastus. Koreograafiline keel sisaldab kõrvuti flamenkoga ka modernantsu võtteid ning isegi akrobaatilisi elemente.

Paljudes välismaistes vaatajates on tekitanud imestust hispaania balletiteatri areng — üha vähem näeme harjumuslikult hispaaniaalikku tantsu, üha enam kõige erinevamate stiilide segunemist. Praegu ongi Hispaanias rohkem modernantsuga tegelevaid truppe kui rahvusliku tantsu viljelejaid. Arvatavasti on see muutus siiski ajutine — aastakümneid kasutasid ballettmeisterid põhiliselt hispaania tantsustiili võimalusi; tänaseks on nad need enese jaoks ammendanud ja otsivad uusi väljendusvahendeid.

Jose Antonio: «Nii «Medea», «Don Juan» kui meie trupi teised lavastused on totaalselt hispaaniaalikud. Koreograafid, heliloojad ja esitajad on hispaanlased. Usun aga, et ballettmeister peab kasutama kogu tema käsutuses olevat teadmiste pagasit — luuletaja kasutab ju kogu tähestikku, mitte selle üksikuid tähti. Tänapäev Hispaania pole too, mis 1950. aastal. Me riietume ja käitume teisiti, meie elustiil on muutunud, ja kõik see peab väljenduma ka tantsus. Sellest hoolimata on meil oma tantsumaneer. Kasutame väga erinevaid liigutusi, ent ka De Falla ja Granados lisasid hispaania traditsioonilistele meloodiatele võõraid elemente.» Ometi on paljud hispaania kriitikud, aga ka balletitegelased mures: mis saab klassikalisest pärandist, kuidas säilitada niisuguseid aardeid nagu näiteks *escuela bolero* stiil?

Järgmise hooaja kavatakse Jose Antonio pühendada peamiselt vana koreograafia lavale toomisele. Plaanis on taastada Pilar Lopeze, Antonio Gadese, Lusillo jt ballette.

* * *

Maurice Bejart'i juhitud *Ballet Lausanne* esitas märtsis Pariisi Ooperis Bejart'i uue balleti «Ring around the Ring» («Ring um den Ring»), mis valmis koostöös Berliini Ooperiga. See neli ja pool tundi kestev lavastus (millel on vad üks viieteistkümmeminutine vaheaeg) esietendus Saksamaal 7. märtsil.

Bejart, keda on lapsepõlvest peale võlunud Wagneri muusika, ei püüa oma balletis interpreteerida helilooja eepilist ooperit «Nibelungide sõrmuse». Eesmärgiks on psühhoanalüütilise balleti loomine, milles Bejart otsib paralleele ballettmeisteri elu ning tolle jõu ja vabaduse vahel, mida omab Valhalla valitseja jumal Wotan.

Kunstilise elamuse saavutamiseks kasutab Bejart «Nibelungide sõrmuse» saksakeelseid tekste, mida loeb Michael Denard, klaverile transponeeritud löike ja salvestusi ooperist. Laval näidatakse nii prooviperioodi, etenduse sündi kui ka valmis tööd. «Jumalate hämariku» episoodi on lülitatud Brünhildi retsitatiiv, millest saab omamoodi elujaatav lõppakord — armastus võib päästa maailma. Dekoratsioonid ja kostüümid kavandas Saksa Ooperi kunstnik Peter Sykora. Tagalava katavad tohutud oma teljel pöörlevad peeglid, mille taga näeme vilksatamas Valhalla müüre, proovides kasutatavat klaverit. Kõige selle kohal kõrgub rõdu, millele aegajalt ilmuvad Wagneri perekonnaliikmeid kehastavad näitlejad. Kostüümid kujutavad enesest segu ajaloolisest rõivastusest ja niudevöödest, vabalt langevatest hõltestidest jne.

Bejart jätkab tööd oma erirahvuselise trupiga. Pärast mõningaid kohanemise raskusi Lausanne'is on 63-aastane Bejart avastanud eneses otsekui uued loomingu jõud. Ta on teatanud oma kavatsusest lavastada keskmiselt neli balletti hooajas, selleks et vähemalt üks neist oleks tõeline meistriteos.



INTERPREEDI- KROONIKAT

OREL

JA HUGO LEPNURM

Greta Henrikson.



Niguliste kiriku võlvide all, üsna uues kontserdisaalis kõlavad Bachi helid — oreli taga on Hugo Lepnurm.

Tunnen teda juba aastaid, olen näinud teda esinemas rahvusvahelistel orelifestivalidel. Mäletan publiku emotsioone Bitsunda kirikus, kui ta mängis Wittoli Tokaatat vaid pedaalidel. Ta on tuntud ka kui helilooja, vaimulike teoste autor. Vaimuliku ja ilmaliku Ta on tuntud ka kui helilooja, vaimulike teoste autor. Vaimuliku ja ilmaliku elu elemendid on tema loomingus orgaaniliselt ühendatud.

Hugo Lepnurm on August Topmani oreli-klassi kasvandik. Professor Topmani klassi kohta on öelnud Gustav Ernesaks: «See oli riik riigis, mille valitsejaks oli tark ja energiline muusik.» Pärast Tallinna konservatooriumi lõpetamist õppis Hugo Lepnurm Pariisis M. Dupré ja J. Gilles'i juures, aga juba 1936. aastast tänaseni (küll vaheaegadega keerulistel aastatel) on ta olnud õppejõuna seotud Tallinna Konservatooriumiga. «Minu usk ei rajane ainult kasvatusel, vaid on päritud ka isalt-emalt, kelle tegevus oli seotud vennastekogudusega koduvallas Kolgal. Minu jaoks ei vastandu religioosus reaalsele maailmale, viimane pigem hingestab esimest. Võib-olla olete märganud, et minu teostes on vaimulikud meloodiad tihti seotud ka ilmalike teemadega.»

Kuidas seletada, et praegused eesti noored heliloojad kirjutavad nii palju religioosset muusikat? Kas selle tõttu, et mujalt ei leia

nad elus tekkivatele vaimsetele vajadustele vastust? Sellele küsimusele vastas Tartu Ülikooli üliõpilane Greta Henrikson: «Mõnele noortele võib olla pöördumine kiriku poole mood, eriti neile, kes tegelevad religioosse atribuutikaga, kuid tegelikult on igatsus vaimuliku järele tingitud väsitavast ümbritsevast tegelikkusest. Massikultuur täidab küll aega, kuid mitte hinge. Rock võib emotsioone üles kütta, kuid jätab hinge tühjaks. Kirikus käimine on sügavalt individuaalne, MINU. Jumalik avab mu hinge, oreli helid haaravad mind lainetena, tõstes mu mõtted ja tunded olmelise tühisuse kohale ja ma tunnen end ühtesulanuna lõpmatusega. Võiks öelda, et toimub arusaamine kosmosest kujutluse abil, kuigi, päris nii see ka pole. Tunneksin nagu jõu juurdevoolu, rahunen ja muutun tugevamaks...»

Kolga küla asub Lahemaa lääneservas ja on tõeline looduse ime. Mõisaahoone on kõige suurem XIX sajandist pärinev klassitsistlik loss Baltikumis. Kolga mõisa seinal ilutseb krahvide Steinbockide vapp, kellele see mõis kuulus kolm sajandit. Vapil häämmastat mind sokusarvede asetus, mis on mulle ammu tuttav tänu arhiividest leitud Kozlovi perekonna vappidele. Kolgal kohtasin ka Hugo Lepnurme venda Arnold Lepnurme, kes on hoolikalt kogunud materjale Kolga mõisa ja selle valdajate kohta.

Arnold Lepnurm rääkis ka seda, et nende laevapuusepast onu majas seisis väike orel, mille peal Hugo Lepnurm mängis pühapäevadel ja pühadel saateks koraalidele ja hümnidele. Onu mängu kuulates armus ta muusikasse. Väikesi oreleid, portatiive, valmistati isegi talupoegade kodudes. Just onu andis Hugole esimesed orelitunnid. Kui Hugo Lepnurm aastaid hiljem läks Loksale sealselle organistile, kes oli õppinud Peterburi konservatooriumis, ette mängima, oli too poisi mängust vaimustatud ja õnnistas teda konservatooriumi minekuks.

Arnold Lepnurm ja Pelle Lall rääkisid mulle rahvapärимuse, kauni legendi sellest, kuidas kohalik kalur päästis tugeva tormi ajal Skandinaavia kuninga ja tema armastatu. Kaluri nimi oli Kivisikk, kuid õnnelik pääsmise üle, nimetas kuningas ta rüütliks ja andis talle rootsi nime — Steinbock.

Selles kohas sekkusin jutuaajamisse. On teada, et vene aadlisuguvõsa Kozlovide juured pärinevad BALTIKUMIST! Nii on aadlinimistu VIII osa 12. leheküljel kirjas: «Suurvürst Vassili Dmitrijevits (Dmitri Donskoi poja, 1393) juurde tuli Preisimaalt aus mees nimega Lev, kellest sai Ignati Grigorjevits Kozjol...»

«Muidugi on see kaunis legend,» järgnes vastus, «kuid mingi tõepärane alus on võimalik. On ju nii Kaljukitsede, Steinbockide



kui ka Kozlovide vapil ühesugune kitsepea kujutis pöördega paremalt vasakule. Nii võib eeldada teatavat sugulust Rootsi Steinbockide ja vene Kozlovide vahel. Ja juured viivad XIV—XV sajandi Kolga maadele.»

Nende romantiliste meenutuste järel olen «Estonia» kontserdisaalis, kus Hugo Lepnurm mängib Artur Kapi Koraaliprelüüdi, Peeter Süda Pastoraali, Alfred Karindi Kolmandat orelisonaati, oma variatsioonid viiulile ja orelile, aga ka Kontserti orelile ja sümfooniaorkestrile. Ja siis kõlab tema kuulus kooripoeem «Emakeel». Paljusid tema teoseid esitatakse ka väljaspool Eestit.

VLADISLAV KOZLOV



Hugo Lepnurm Vastseliinas 25. VII 1982 kirikukoori 30. aastapäeva ja õpetaja A. Partsi 70. sünnipäeva puhul.

H. Leppiksoni fotod



H. LEPNURM

Х. ЛЕПНУРМ

Variatsioonid viiulile ja orelile

Вариации для скрипки и органа

AMEERIKA

Ameerika Teatriuringute Grupp (*Theatre Communications Group*) avaldas kokkuvõtet USA teatrite majandusolukorrast 1989. aasta seisuga. Uuriti 192 professionaalset püsitateatrit, mis ei tööta kommertssüsteemis.

Nende teatrite elarved kõikusid 50 000 kuni 45,2 miljoni USD vahel. 49% teatritest töötas uuritava ajavahemikul kahjumiga, mis ulatus kuni 738 000 USD. Maksimaalne kasum, mida üksikteater sai, oli 1,5 miljonit.

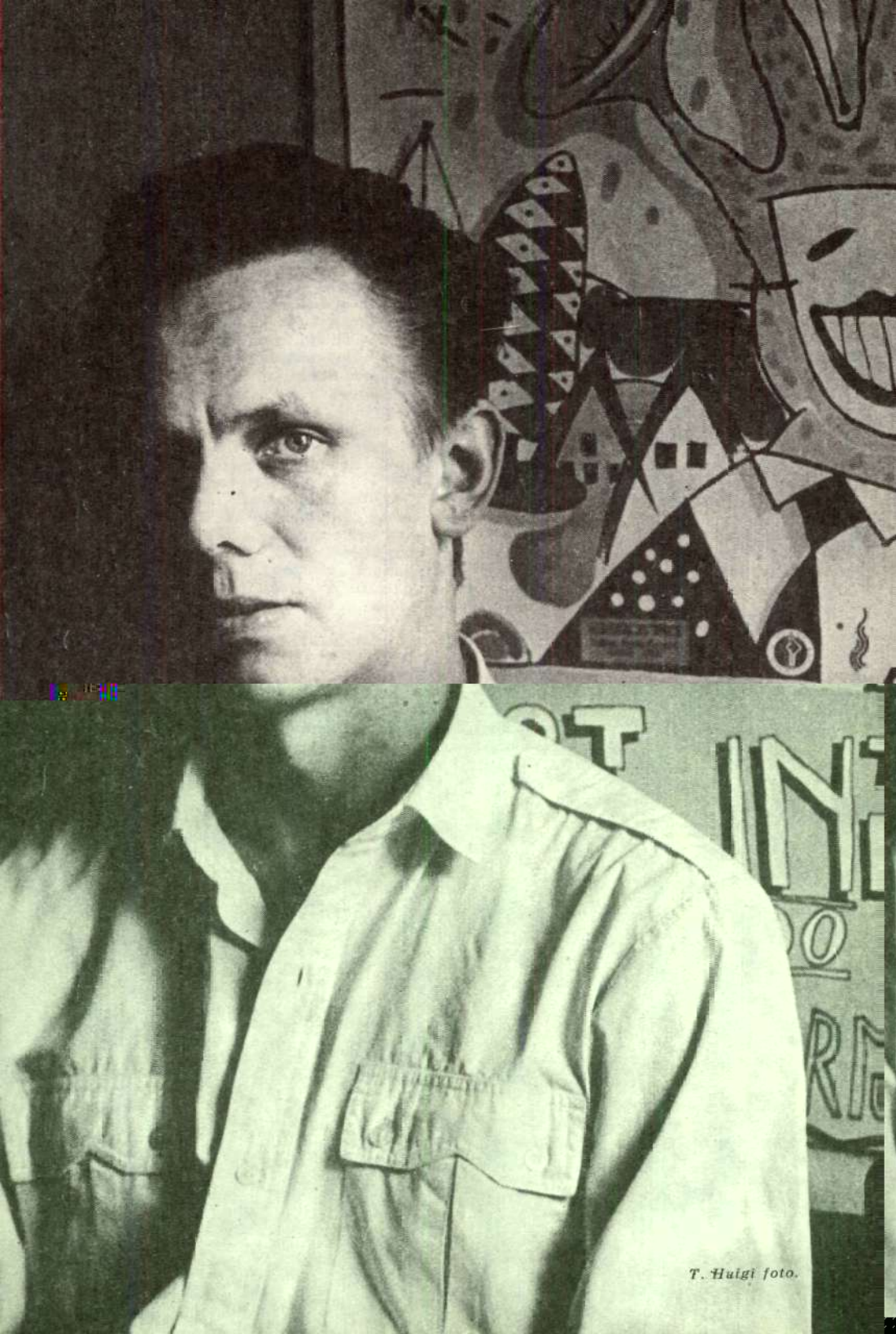
Küllastajaid oli aasta jooksul kokku 18,7 miljonit ja neile näidati 53 263 etendust 2469 lavastusega. Hooaeg 1988/89 oli kõrgpunktiks etenduste arvukuses — keskmiselt andis teater 368 etendust aastas, seega pisut enam kui ühe etenduse päevas (!). Vaatajate arv tõusis eelmise hooajaga võrreldes 4,6% võrra.

Ameerika teatrites suurenes müüdavate üksikpiletite arv. Tõsteti ka hindu — keskmiselt on pileti maksumus nüüd 17,64 USD, mis moodustab pisut enam kui poole keskmise Broadway pileti hinnast (32,90 USD). 6% võrra suurenesid sissetulekud külalissetendustest ning 12% võrra mitmesuguste *workshop*'ide ja õppeprogrammide organiseerimisest. Eralduste arv palgafondi suurenes 11,8% (samas tõusis inflatsioonimäär 5,2%). Nii loomingu- kui tehnilise personali palgatõus oli ca 14,2%, kusjuures kõige vähem

tõusid näitlejate töötasud. Näitekirjanike ja heliloojate autorihonorarid suurenesid 12,9% võrra. Riigi poolt teatritele antav dotatsioon on vähenenud, seoses selle suunamisega teistele sotsiaalsfääri aladele (AIDS, kirjaoskamatuse likvideerimine). Aasta jooksul suurenesid üksikisikute, aga ka suurfirmade annetused. Siiski on lähemal ajal karta firmadelt eraldatavate summade vähenemist, seoses Jaapani ja teiste välisfirmade tähtsuse suurenemisega USA majanduses. Võib ette arvata, et Ameerika kultuurile summade andmine ei kuulu nende huvisfääri.

Föderaalvõimude toetus kattis üksnes 3,6% teatrite kulutustest, mis on viimase viie aasta madalaim protsent. Kohalikelt võimudele said teatrid keskmiselt 112 484 USD, enam kui 150 000 USD väärtuses doteeriti 8 teatrit (näit *Manhattan Theatre Club, the Guthrie Theatre, American Repertory Theatre*). Linnavõimude toetus pole kuigi suur, see-eest on viimase viie aasta jooksul kasvanud sellist dotatsiooni saavate teatrite arv: 1985 umbes 50%, 1989 — 68% teatritest.

1989. aastal ja 1990. aasta algul on finantskrahhi tagajärjel suletud *Philadelphia Theatre Company, Chocolate Bayou Theatre Houstonis, Los Angelese Black Alley Theatre, Actors Theatre St. Paulis*.



T. Hulgi foto.

Sündinud 24. märtsil 1954.

Haridus: Pärnu Ohtukeskkool, aastail 1972–1974 viis semestrit TRK lavakunstkateedrit koos VII lennuga.

Ametid: hulkur, tööpõlgur, vang. Aga olnud ka Tali sovhoosi brigadir, ringijuhht TPedI-s ja Vinnis, diskor Pärnumaal, Kadrina kiriku ehitustöeline, «Rannahoone» katlakütja jne. Praegu «Fiesta Management» president.

Kodused: naine ja viieaastane Angela.
Tundemärgid: nina — sirge, lõug — terav, pilk — külm, reaktsioon — karme, tüüp — vastuhakkaja/võitleja, nooruses parajalt ülbe, praegu põikpäiselt visa; jätkuvalt õpihimuline. . .

Hälbed: normaalsele nõukogude noorele ettenähtud normakte kitsendavaks pidades pöördus usunoorte juhtimatu ja kontrollimatu tegevuse poole, lootes viimaste perspektiivitu isiksusele väljundit leida (religioosne noorteansambel «Sela» jne).

Muusikabisnise ameerikaliku asjalikuse omandas seitsmekümnendate aastate lõpul, olles teejuhiks (ringreisi ettevalmistajaks) USA ansambli «The Living Sound» turneele Jerevani, Kiievisse, Moskvasse, Tbilisisse. Lihtsameelne «Melodija» andis hingelist muusikat viljelevast ansamblist välja isegi plaadi, Kesktelevisioonis salvestatule suudeti viimasel hetkel tõke seada. Kodanik H. Murd sai suhu vene ja inglise keele.

«Fiesta Management»: kolm palgalist töötajat, aastakäive pool miljonit, tegeleb kultuurivahetuse ja kontserdieluga. Vahendanud läti, leedu, taani, rootsi ja soome kolleegide toel välismuusikute reise ning taani noorte

massiinvasioone NSV Liitu («Next Stop» jne). Kogu aastane kasum kaob fiesta haigutavasse kurku. . .

«FiEStA international '90»: lisaks omadele umbes 150 välismuusikut, 40 kontserti Pärnu üheksas eri paigas. Viie aastaga on hr Murd paisutanud festivali (alusepanijaist koos Jüri Lebedevi ja Ülari Tuisuga) rahvusvaheliseltki silmahakkavaks. Viienda nulli juurde saanud eelarve on veelgi tõstnud riski suurust ja võlavangla ohtu, mis selliste esinejate puhul nagu John McLaughlini trio ka otse loomulik. Eesti muusikute kõrval on Pärnu fiesta oma kontaktirohkuse tõttu olnud külalistegi arengu kiirendaja («Tri O», T. Hovanesjan, «Sergei Kurjohhin & Popmehaanika» jmt).
Autasud: 1980 — passirežiimi rikkumise eest maksimaalne karistumäär ehk üks aasta istumist Tisleris, üldrežiimiga parandusliku töö koloonias.

1982 — süstemaatilise ühiskondlikust tööst kõrvalehoidmise eest aasta vangistust range režiimiga kinnipidamiskohas.

Mõjuväljad: muusikahingus «Selas» (tulevane «In Spe») — Mart Metsala, Erkki-Sven Tüür; keelevalgus tõlkeotsinguil Tartus — Ain Kaalep, Paul Ariste; vaimutugi ENSV õiguskaitseorganeis — Jüri Kukk Patareis, Avo Üprus Vasalemmas.

Käestlastud suur šanss: KGB poolt hingeکاریaseks määratud Valdur Timuski kunagine ettepanek esineda televisioonis. (Paljastava patukahetsusega. Keeldumise korral viivat kolmas karussellreis hoopis kaugemale ja kauemaks.) Paraku lasti polkovnik, nagu ENSV, enne erru.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 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 PÖLDMAE, MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA,
JAAK LÖHMUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200,
TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

L. VELLERAND. What is happening in Viljandi (21)
 From a distance it seems that escapism and aesthetic nihilism reign supreme on the Estonian stage. On closer inspection, however, there is much of interest. Writers are discovered, experimental styles are attempted, the everyday is avoided, and higher ideas and ideals are sought — this is the opinion of the critic who viewed the previous repertoire of the «Ugala» theatre in Viljandi. The author's interest is concentrated on the productions by the theatre's resident director K. Komisarov: *King Lear* and *Becket or the Honour of God* as well as A. Lepik's production of *The Homecoming* (H. Pinter) and *The Lunatic and the Nun* (S. I. Witkiewicz), both of which have absurdist elements. L and the balance between the every-day and poetry in the repertoire of the «Ugala».

D. VIHMA. I went too (55)

The actor Ülo Vihma's account, with lyrical subtones, of his trip to Sweden for the ASSITEJ. World Congress. Into his short account he has fitted impressions of the performances of the Norwegian Grenland Friteater, the Danish Baggardsteater, the Swedish Backa Teater, etc.

P.-P. PURJE. Three great roles, not to mention murder... (58)

After watching the opening night performance of Agatha Christie's murder mystery play. *Murder on Christmas Eve* (directed by K. Kilvet) at the Noorsoo Theatre, critic P.-R. Purje considers that the main value of this entertaining, «box-office hit» play is the strong and individualistic performance of the actors: Anne Reemann as the bubbling, energetic Spaniard Pilar Estravados, Anu Lamp as the coquettish doll Magdalene Lee and Andrus Vaarik as the intelligent and suitably ironic Hercule Poirot.

I don't think I want to be IVIKA SILLAR (64)

For 33 years there has been a Drama School in Estonia. During this period there have been changes in lecturers, generations — the only constant factor for 25 years has been Ivika Sillar. This issue therefore presents the impressions by theatre historian Lea Tormis, director and head of school Kalju Komisarov, actors Merle Jääger and Aarne Uksküla about Ivika Sillar, the studio assistant who has become a legend.

MUSIC

VELJO TORMIS does not answer (4)

Composer Veljo Tormis' (b 1930) work is strongly linked with folk song. His basic work, his «life-work» which took him 20 years to complete is the cycle *Forgotten Peoples*. The cycle draws on the traditional music of Finno-Ugric minorities (the Karelian, Liv, Izhorian peoples). The interview is by M. Kolk.

1990/91 Season: Oratorio subscription and ERSO Subscription «Symphonies of the 20th Century» (12)
 The concert subscription, which begins in Autumn and ends in Spring, is detailed. Five oratorios will be performed in Tallinn, as well as many 20th Century symphonic masterpieces (performed by the Estonian Symphony Orchestra, ERSO).

P. VÄHL. Ritual music in Tibet (13)

Just as the music in the liturgy of the Christian Church does not exist as the end in itself, so the aim of making music in Buddhist temples is not just the offer of aesthetic pleasure. The border between sacred and secular music in Tibet is quite fuzzy, because religious themes occur frequently in songs with folkloric origin. The Chinese in Tibet, red terror in Mongolia, Buryat, Tuva, have all tried to pull out Tibetan cult music by the roots. There has been killing, burning, destruction. But they have not managed to destroy the most important — the continuity of the the spiritual tradition.

An interview with ERKKI-SVEN TUUR (53)

E.-S. Tüür, a younger generation composer, took part in the contemporary music festival in Toronto, where both his and Lepo Sumera's music was performed, representing Estonian music.

T. LÖHMUSTE. Once more about PEETER SUDA, AUGUST PULST and PSMJU, on the occasion of the 70th anniversary of the death of P. SUDA (73)

Peeter Süda (1884—1920) belongs to the earlier generation of Estonian composers, who have been educated in St. Petersburg. He worked at the Tallinn Higher Music School (opened in 1919), and was a respected organist. When Peeter Süda died unexpectedly at an early age, his work was carried on by the artist and museum activist August Pulst. The result of his work has now reached the Theatre and Music Museum, but not without difficulties. This museum is actually built up on Süda's collection. The article focuses on the fate of Süda's heritage.

V. KOZLOV. HUGO LEPNURM and the organ (88)

Organist and composer H. Lepnurm has his origins in the lands of Kolga estate. There is also discussion in the article about the people and the traditions of that time, and about the lords of the manor.

CINEMA

R. KANGRO. Estonian film music (33)

The overview of Estonian film music, which characterizes by use of numerous examples both the general high standard of the genre as well as its basic creators. Most attention is paid to the works of the composers Lepo Sumera, Sven Grünberg, Erkki-Sven Tüür and Olav Ehala, who began composing film music in the period 1970—80. It should be mentioned that the author of the article, Raimo Kangro, is himself a film music composer of note.

Excerpts from MARLON BRANDO's interview: «What was that all about?» (41)

Marlon Brando's first interview for 16 years covered a number of topics dear to the big man's heart — his

anger at the distributors of a Dry White Season (1989), his dog, his refusal to have any notion of greatness thrust upon him. «In the kingdom of the blind», he reminds an awestruck Connie Chung, «the man with one eye is king»...

T. KÄNDLER. Offers to taste the rainbow (61)
Brief review of Mati Kütt's animated film *Labyrinth* («Tallinnfilm», 1989). Renowned humorist Tiit Kändler's amusing review speaks of personal contacts with the author of this animated film. There are references to the exceptional amount of work (Mati Kütt scraped the whole animated film frame by frame directly onto film). His earlier works in the studio are described (Mati Kütt has done a superb artist's job on many of Avo Paistik's animated films); attention is drawn to the caricatures and paintings by the director, and an evaluation is given to *Labürinth*. In the opinion of the reviewer, the film flows well, with slightly rough transformations — in final analysis a cheerful work of art, which is emphasized by the use of both music as well as colour.

Vademecum. Elokuvanteorian historia (History of Film Theory) (71)

Finnish film expert Jukka Sihvonen describes the first Finnish language history of film theory in a wide-ranging collection of articles «Elokuvanteorian historia», which was published in 1989 in Helsinki.

K. KIUR. How to succeed in Cannes? (80)

The review describes Pavel Lungin's film *Taxi Blues* which recieved the best director award at

this year's Cannes Film Festival. The author of the article sees obvious parallels with many well-known films from the West. At the same time there is much that is new even for the most demanding viewer. The reviewer reaches the conclusion that noone has been forgotten in this piece, and a little can satisfy all tastes, including that of the jury.

W. WARNACH. About the philosophy of art of J. Maritain (35)

This essay is a postscript from the book *Situation des Poesie* by J. and Raissa Maritain, Düsseldorf, 1950. The essay talks, discusses, enthuses on the themes associated with J. Maritain's Thomistic (or neoThomistic) philosophic thoughts. Maritain attempts to interpret art in the conditions of the 20th century and spiritual existence, and to present possibilities how the artist could unite these conditions with traditional and permanent Christian values. The author concludes that it is difficult but feasible.

H. MURD. Persona grata (85)

K.-A. PUUMAN. When the soul longs for the theatre (96)

Artist K.-A. Püüman's overview of the special course at the Leningrad Theatre, Music and Film Institute — the costume artist teelmologist course, which Sirli Peik from Tartu is currently studying.

vt lk 2: Peeter Oja ja Aivar Tommingas «Vane-muise» lavastuses «Sugar ehk Džässis ainult tüd-rukud». U. Laumetsa foto

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

Laaduda antud 15. 07. 1990. Trükkida antud 21. 08. 1990. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trüki-poognaid 6,0. Tingtrüki-poognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,9. Trükiarv 14000. Tellimuse nr. 3106. EKP Kes-komitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.

Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

LENINGRADI Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudis õpib praegu 7 eestlast. Üks nendest, SIRLI PEIK, on TARTU tüdruk, kes KAAREL SAHKI tagantõukamisel ja «Vanemuise» lähetusel paari-aastase proovimise tulemusena end üliõpilaseks võitles. SIRLI õpib nüüd III kursusel kostüümikunstnik-tehnoloogi erialal. Viie kursuse peale kokku on seda eriala õppimas 16 inimest, kõiki neid juhendab ZINAIDA ZINTSENKO. Ta alustas kostüümi õpetamist «põranda all» 60-ndatel aastatel. 1979. a kaitsti esimene poolametlik diplom, nüüd on see eriala tunnustatud võrdväärseks teiste kõrval.

ZZ on üksinda, ainukese erialaõppejõuna on ta, võiks öelda, tõeline renessansi-ajastu inimene tänapäeval, õpetades kostüümi kompositsiooni, modelleerimist, lõike konstrueerimist, materjali tundmist ja imiteerimist, kanga värvimist ja tekstiilimaali. Ei ole abiks meistrit ega laboranti. Praegused diplomitööd on ömmeldud teatrite prügikastidest üles korjatud riidetükkidest, vanadest dekoratsioonidest ja, oh imet, isegi mõned meetrid päris uut kangast õnnestus hankida, murdes läbi bürokraatiamüüri, kuid minnes ikka ise läbi halli kivi. ZZ peab tähtsaks kostüümi konstruktsiooni saladustesse süvenemist, kui see on omandatud, võib julgelt katsetada igas suunas. Kostüüm luuakse inimesele, tema füüsis on aluseks ka kõige fantastilisematele ideedele. Keha on aga igäühel hoopis erinev, siin ei saa hakkama šabloonlõikega, pealegi on lavakostüümidel erinõuded: vajalik suurem liikumisvabadus ja mugavus jmt. Lõike konstrueerimise kuivavõitu teaduse on ZZ huvitavamaks teinud mulaažtehnikaga. Mannekeenil luuakse paberist kostüüm ja katsetades jõutakse ainuõige lahenduseni, see meetod haarab kaasa kõige tuimemaidki. ZZ ei suru end peale. Ta leiab, et kõige paremini õpetavad enda tehtud vead. Jonnakad isepäised mõtlejad pusivad, kuni veenduvad oma lolluses. Abiks ajaloolise lõike omandamisel on tunnid muuseumides, kus mõõdistatakse ehtsaid ajastukostüüme. Selle töö tulemusena on klassi laelune kahelt realt täis aastate jooksul tehtud paberist näidiseid; kasutades eri sorti paberite omadusi on saavutatud mulje kangafaktuuridest: pehme paber mõjub siidi või batistina, jõupaber sobib paksemateks riieks, ka kaunistused — pitsid, paelad jm lisandid lõigatakse paberist. Paber on odav ja õnneks veel kergesti kättesaadav, aga kes teab kui kauaks. Õpetuse aluseks on loogiline mõtlemine. Eesmärgiks pole rätsepakunsti õpetamine ja õmblustöö puhtus pole oluline. Õpetatakse kunstnikku, kes treenib silma ja näeb, kuidas joon muudab vormi, faktuur mõjutab harmooniat, ta peab teadma, mida lõigata otseriidest ja mis õnnestub ainult vilturiidest ömmeldes. Esimesed katsetused tehakse väikestel nukkudel. Ülesannete teemad võivad olla täiesti ootamatud, näiteks luua kostüüm nõõbi eeskujul või inspireerituna 18. sajandi kohviservisist, loomulikult kostümeeritakse kõikide aegade lavakangelasi — HAMLET, JULIA jt.

Teoreetilisest ainetest kuulatakse loenguid kostüümiajaloo, esemelisest kultuurist, teatri- ja kunstiajaloo, kirjandusest jne. Õpitakse kujutatavat geometriat ja joonestamist, on joonistamise ja maalimise stuudium. Esimesel kursusel õpivad kõik erialad koos ja neid pühendatakse igasugustesse lavatehnoloogia tarkustesse: lahatakse kavand maketiks, õpitakse mehaanika aluseid, et dekoratsioonid kaela ei kukuks, mõeldakse välja oma ideaalteatri projekt, tutvutakse teatrites lavatehnikaga. Sisseastumine pole kerge, tark on minna aasta varem sügisel maad kuulama Mohhovaja tänav nr 35 hoovimajaja. Veebruarikuust on võimalik saada konsultatsiooni ja koduseid ülesandeid, ametlikud konsultatsioonid algavad sisseastujaile maikuust. Sisseastuja teeb esmalt läbi vestluse, esitab antud teemale tehtud kostüümikompositsiooni, lahendab füüsika- ja mehaanikaülesandeid. Siis veel joonestamine, üldainetest vene keel (eestlastele etteütus) ja sotsialismi probleemid (endine partei ajalugu).

Kõike seda jutustas ja näitas mulle eesti neiu SIRLI PEIK selleks, et ka teised huvilised teaksid, kuhu minna õppima, kui hing ihkab teatrisse.

LENINGRADI instituudis saab õppida lavastusala osakonnas kunstnik-lavastajaks või kunstnik-tehnoloogiks, millel on rida alajaotusi: konstruktor, valgustustehnik, lavastusala juhataja, tehniline direktor ja kostüümikunstnik-tehnoloog, kus lisaerialaks grimm.



Zinaida Zintšenko: üleval paberist kostüümimulaazid.



Komplekt diplomitöid — aastatega on lõpetajaid kokku 20, ka mannekeenid on õpilaste tehtud.



Esimesed katsetused, mis ei nõua palju riiet.



Tartlanna Sirlil Peik koos oma õpetajaga ZZ-ga.



Renessansskostüüm omatehtud pitsidega on samuti diplomitöö.



Ka väikestel nukkudel saab igati fantaseerida.
K.-A. Püümani fotod

