

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



7

/1997

7 / 1991

juuli

X aastakäik

Esikaanel: Umas Sisask 1991. aasta mais.
T. Huigi foto

Tagakaanel: Kaader Rein Marani filmist
«Ilvese lugu» («Eesti Telefilm», 1988).



TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, te. 44 47 87

teater · muusika · kino / 1997

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB LINDA RUMMO	3
Mihkel Tiks	ORVUD: KESSLERI, FINNA LAPSELAPSE, NOORSOOTEATRI JA ISSANDA JUMALA OMAD (L. Kessleri «Orvud» Noorscoteatris)	32
Maimu Valter	KEDA ARMASTAS TALLINNA PUBLIK? (Andmeid eestiaegse teatri ja publiku vahekordadest)	49
Mardi Valgemäe	OTSEKUI PARM PIRISEB (I. Kälveti näidendite retseptisioonist)	67
Mardi Valgemäe	PEALTVAATAJA LAHKUB TEATRIST (M. Undi «Good-bye, baby» New Yorgis)	71
	PERSONA GRATA. TõNU OJA	93
MUUSIKA		
Outi Jyrhämä	KAKS MÜÜTILIST NEIDU (Tobiase «Sest ilmaneitsist ilusast» ja Sibeliuse «Laonnotar»)	14
Anne Erm	NEW GENERATION	37
Kristel Pappel	SISASK AEGADE KESKEL	42
David Randolph	JUTUSTAMISE MÜÜT MUUSIKAS	62
KINO		
Arno Oja	EESTI VABARIIGI LUGU MARK SOOSAARE MOODI (Konstantin Pätsi käsitsõltvast Mark Soosaare tõsi-elufilmist «Riigivanem» I)	26
Mart Nutt	LISAKS «RIIGIVANEMALE»	31
	ROHELISED, VÄRVITUD IDEED MAGAVAD RAEVUKALT (Juri Lotmani ettekandele järgnenud diskussioon filmikeelest Moskva ja Riia filmisemiootikute osavõtul)	45
German Schutting	SURNUD HIIR SÜDAMES (Lauri Aaspõllu autori-filmidest «Inimene paačis» ja «Surnud hiir südames»)	59
Svjatoslav Lebedev	PILGUHEIT ÜHELE ELITAARVALJAANDELE («Vademecum»)	72
Esther Sokol	TUNDELINE TEEKOND REIN MARANI FILMI-MAAILMA I (Loodusfilmija töömeetodeist)	78
Vappu Vabar	SALAPÄRABE PERFORMANCE	76,96



Linda Rammo Ranevskajana A. Tšehhovi «Kirsiaias». 1971.

H. Saarne foto

VASTAB LINDA RUMMO

Mis elu elad?

Ants Eskola naeris, et kui inimene on juba orbiidil, siis ei ole tal enam vaeva, siis võib ta ükskõik missuguse käki kokku keerata — ta on orbiidil, tsentrifuug on ta sinna virutanud ja seal ta on. Aga vaata, orbiidilt kõrvale astumine on raskevõitu, see, kuidas sa jälle maa peale tagasi saad. Seda viimast ei ütelnud Ants, seda ütlen mina.

Kui Pärnu poole sõitsin, mõtlesin: Vello Rummo läheb hommikul «Endlasse» tööle, aga mis «osas» ennast nüüd Linda tunneb? Suvel Pedassaares mängid sa suurt esiema, keedad lõkke peal pajas perele putru ja räägid oravaga juttu. Kas siin Pärnu kivilinnas ei tule koos kevadega mõtet, et läheks õige teatrisse tagasi?

Tead sa, inimene peab teadma, kas teda on või ei ole tarvis. Sellepärast ma räägingi, et orbiidilt äratulemine on raske. Kuidas sa hüppad ja kas su närvid läbi ei põle, enne kui maa peale tagasi jõuad? Teater on hull koht. Kui sind on uude tükki võetud, kui sa juba tükis oled, siis tekib illusioon, et sind on tarvis. Või kui oledki niisama, siis on see illusioon, et selles tükis mind tarvis ei ole, aga järgmises või ülejärgmises ehk jälle on. See tekitabki niisuguse tunde, et sind on alati tarvis. Aga tegelikult ei ole.

On ikka.

Ei ole. Sest inimene muutub. Kõigepealt on näitlejal tarvis head tervist ja häid närve. Kui sa ei suuda igal öhtul olla täisnormis, mine ära. Me ei tea ju väga paljusid asju, me ei tunne inimest, tema elavat organismi. Mõtled, mis see on — tuleb üks näitleja lavale ja kõik hakkavad millegipärast teda vaatama. Temal on parem saatejaam kui ta partneritel, issand on andnud temale teise, tugevama saatejaama. Issand, loodus või looja, nii nagu kellelgi on pruugiks ütelda. Või maailmavaim. Kui ta on, aga midagi on, mis on meist kõrgem. Ja kui siis ükskord see saatejaam, mis näitlejal on, läbi põleb või nõrgaks jääb, siis sind enam tarvis ei ole. Seda tunneb ära. Võib-olla iga inimene ei tunne, kui patareid ongi kogu aeg väike olnud. Ta on tajunud küll tervikut, kuid mitte seda, kui palju temast endast oleneb. Aga kui oled niisuguse kogemuse läbi teinud, tundnud täielikult seda vahet endise ja praeguse vahel, kui tead, et sinu aparaat ei tööta enam, et sa oled oma energia juba maha laadinud, siis ei taha tühja kohana olla.

Kas seda tunneb publiku peal?

Ma tunnen, et pean palju rohkem jõudu kasutama. See käib nagu vastastikku, andmine ja võtmine on vastastikune. Igapäevases elus ka. On inimesi, kellega võid vabalt anda ja võtta, ning on teisi, kellega on tõke vahel. Sulle võidakse veel kaua rolli pakkuda ja uskuda, et ükskord ikka... Võid loota vana populaarsuse peale, aga selle tunneb ära. Ja sa ei ole enam huvitatud. See on esimene märk: vaatad tükke, loed, loed, loed, ükski neist ei ole niisugune, mis sind huvitaks. Asi ei ole ju selles, kas ma tahaksin või ei tahaks mängida, aga ma peaksin avastama siis mingi mõtte, mis mind vaimustab, mingi mõtte, millest ma tunnen, et see on õige, et pean selle kindlasti teistele edasi ütlema.

Hüva. Lavale minna sa enam ei tahtnud. Aga sa tegid ju Pärnus Vello Rummo kõrval proovidel kaua aega ka pedagoogi- või assistentitööd. Kas see ei pakuks rahuldust?

Ma tegin seda ka niikaua, kuni leidsin, et sellel on mõtet. See on niisama kui lapse kõndima õpetamisega. Kui tundsin, et Tiidul on juba kindlalt kaks jalga all, aga ta ei julgenud veel sõrmest lahti lasta, võtsin jämeda pliiatsi. Tema hoidis pliiatsil alt, mina ülevalt kinni. Siis hakkas tema minema ja mina lasksin pliiatsist lahti. Pliiatsipulk käes, läks ta rõõmsalt, tundis, et on toetatud. Ja kui märkas, et kõnnib ise, ei tahtnudki minust enam kinni hoida. See on ju tore, kui inimesed ise lähevad. Kes on tahtnud kuulata ja vastu võtta seda, mida mina olen suutnud nendele anda, on võtnud, ja nüüd ta läheb juba ise. Nüüd ainult usalda ja ära enam toeta. Aga see kõik oli väga minimaalne. Nad on ju kutselised näitlejad. Kui näitleja seesmiselt usub, et seda või teist mõtet tuleb arendada, kui see asi ise teda 3

huvitab, siis ta läheb ka edasi, aga kui sinu jutt on nagu võõras kasukas talle peale soovitatud, siis ta viskab selle kolmandal etendusel ära ja läheb edasi oma karguga. Endale oli see aeg väga huvitav. Just nimelt endale. Sa pead teise rolli juurde ju ikka enda kaudu minema.

Ja millega sa praegu oma aega täidad? Mis «roll» sul praegu käsil on?

See ei ole mingi roll. See on lihtsalt olemine. Maa peal tagasi olemine.

Mulle tundub, et maa peal tunned sa ennast päris hästi ja elad edasi täiselu.

Asi on selles, et igal ajal on oma täiselu. Niimoodi on loodus sättinud. Kujuta ette suurt puud troopika vihmametsas. Ühed elavad seal kõige kõrgemal, teised elavad juba järgmises niisis. Seal on 7—8 niissi, kuni alla maa peale välja, kus ka elu käib, ja põnev elu. On niisuguseid loomakesi, kes saavad söönuks sellest, mis ülevalt pudeneb, marjadest või puu viljadest või on kotkas seal midagi rabistanud ja nokast kukub alla... Seda ma ei saa ütelda, et ma pudemetest elaksin. Maa peal on veel päris omaette elu, teine maailm. Oleks ainult tervist. On nii, et inimene ei jõua enam. Aga vaimself on midagi veel tegemata. Terve elu ei saa inimene oma vaimu vabalt kasutada, ta on kogu aeg sundseisus: teerada lükkab teda, ta peab kõike tegema kiiruga. Seda teksti lugema, seda filmi vaatama. Aga nüüd on valikuvabadus, fantaasia valikuvabadus. Sul ei ole enam vaja minna ja sa võid lasta oma mõttel joosta nii palju, kui sa tahad. Sekundiga kümme korda ümber maailma. Mõtled, mis maailmas sünnib. Peamiselt lugemise, kuulmise, mõtlemise peal see elu käibki. Ma ei taha isegi poodi minna, sest ma ei kannata neid vorsti ja liha jutte. Ma võin ju taimetoitu süüa! Ma ei taha kuskile minna, kus on suur hulk rahvast koos.

Oled kõrvaltvaataja?

Kõrvalt vaataja ei tähenda seda, et oled kõrval. Kõik käib sinust läbi...

Viimastel aastatel on hakatud jälle mängima kuuekümnendate repertuaari. ka «Armast luiskajat» ja «Minu veetlevat leedit». Mis sa sellest arvad ja kas oled midagi ka ise vaatamas käinud?

Ei ole. Miks? Mille sees ma olen olnud, sellest ei saa ma iialgi vabaks. On niisugune tunne, et kui ma nüüd neid lavastusi ja rolle väljastpoolt vaatan, siis on hoopis teine silm ja teine elamus. Ja et need silmad lähevad omavahel riidu. Minule on see elukogemus, eluelamus, see on osa minu elust. Olen olnud seal sees, näinud Higginsit kui oma partnerit, temaga rääkinud, suhelnud... See lugu ei ole minule vaatamiseks. Täpselt sama on «Luiskajaga». Mõtlen, miks ma ei taha, ma võiksin ju minna. Oleks veel nii, et see mulle ei meeldi, et nad mängivad. Ei, mul on hea meel, et Andres ja Helle-Reet mängivad. Kui vähegi võimalik, näitlejad peavad niisuguseid asju tegema. Aga kui hästi Andres Ots ka ei võiks mängida, minu silmas on Shaw teine inimene. Ma peaksin siis teise silma kinni panema ja vaatama ainult seda, mis Helle-Reet teeb. Sest Mrs Campbelli ma näinud ei ole. Seda ma võiksin nüüd vaadata. Kui sul on olnud mingi suur elamus, sa ei saa seda enam korrata. See on see seesmine kaemus, mida ei taha rikkuda.

Kas sa «Leedi» montaaži televiisorist ka ei vaadanud?

Jah, seda läbilõiget ma nägin. Ja mõtlesin samal ajal, miks meid küll nii hästi vastu võeti. Sel ajal ju niisuguseid «kergemeelseid» asju peaaegu ei lavastatud. Millest see võis tulla, et mindki nii hästi vastu võeti ja andeks anti, et mul seda laulmisvärki ei ole. Seal oli õnnelik kokkulangevus, küsimus: kas ta saab hakkama või ei saa, kas temast saab leedi või ei saa? Ja kui Eliza saab hakkama õige hääldusega ning siis veel lõpuks ka laulma hakkab, läheb see kõik ühte — õppetunni ritta. Kui ta lõpuks selle «Hispaania» välja saab ja seejärel tuleb «Ma tantsiks veel ja veel», siis oleksin ma võinud kas või konna moodi krooksuda, ikka oleks rõõmustatud: näe, laulab ka.

Nüüd «Vanemuises» Silvia Vestmann laulab nagu ööbik, kuid see ei ole kellelegi üllatuseks, tema juures on üllatuseks see, et ta tekstiosa hästi mängib. Selle jupi järgi, mida mina nägin — täitsa tubli. Katrin Karisma ei üllata üht-ega teistpidi, sest ta ongi operetilaulja ja draamanäitleja. Oma mõistatuse olen ma niiviisi lahendanud: tunti rõõmu, et niigi.

Nataša Krõmova kirjutab, et sa poleks ka ooperile häbi teinud.

Tema on ju ka seesama vaataja. Kui mu rütmitunne oleks olnud väga met-sa poole, siis poleks saanud seda lihtsalt teha.

Panso «Leedi» oli muidugi kuuekümnendate keskpaigas ekstrasündmuseks...

Me ei arvesta, kui võrd palju mängib kaasa ajastu. Ja kui võrd inimesed sellest või teisest asjast küllastunud on. See oli ju meie esimene muusikal. See on teatri ajalugu. Aga keegi ei kirjuta seda lahti, aega ja näitlejat selle sees, näitlejat omas ajas. Tähtis on see, mida inimene saalis soovib...

Kas Elizal läks proovides libedasti?

Kui Viive Ernesaks oli muusikaga vaeva ära näinud, hakati vaatama, kas ma dirigenti näen. Viive ja südamluk Orusaar, tema dirigeeris, õpetasid mind enne orkestriproovi. Orkestriruum oli pime ja seal ainult need valged käed. Viive mängis klaverit ja Orusaar vehkis, mina kõõrutasin üleval. Ma nägin ju väga hästi, mis sünnib. Ma ei olnud nii krambis, et ma pidin dirigenti v a a t a m a. Mul ei olnud vaja rütmi pärast mures olla, kartsin ainult, et ma ei kuule orkestrit. Olin hoiatatud: Orusaar ütles, et te ei kuule meloodiat, vaid hakkate hoopis teisi pille kuulma. Siis ühel hommikul tuli see esimene orkestriproov. Silvia Urb oli oma proovi juba ära teinud. Mina naeran ja palun ette vabandust härrastelt seal all, et kui siit nüüd midagi väga imelikku tulema hakkab, katsuge ikka vastu pidada. Sain mina selle asjaga hakkama, aga jumala eest, täiesti eri mürtsud. Sa ei kuule enam meloodiat, see on nii vaikne, mingid teised pillid kostavad üle.

Etendusel läks kõik hästi?

Ükskord juhtus... Orkester oli väga distsiplineeritud. Nad on nii harjunud. Stseeni lõpus, kus Eliza leediks saab, läheb poole repliigi pealt lauluks, muusikaks. Pillid hakkavad vaikselt mängima ja Eliza hakkab laulma. «Olin tobe ma...» Higgins sõimas ära ja mina hakkasin naerma, nüüd peab laul tulema, aga orkester on vait. Ma ei olnud seal kunagi naernud ja nüüd tegin naerupausi. Orusaar mõtles, et — läbi, ja löi orkestri maha. Aga mina pidin stseeni edasi tegema, mõte läheb laululiselt edasi. Hakkasin üksinda laulma. Orkester tuli vaikselt järele. Niipalju on jumal ikka musikaalsust andnud, et ma täpselt õigesti alustasin... Mõtlesin, mis Orusaar ütleb, aga ta ei öelnud pärast midagi.

Hepburn filmis ja sina teatris, tundub, et teile mõlemale sobis rohkem loo teine pool, et teie tänavaplikad olid vähem veenvad.

Sellest tuleb meelde, kuidas Panso otsis Elizaid. Oli üsna paljusid linna pealt proovinud. Ükskord ütles — ta küll väga vähe sellest rääkis —, et kellel esimene pool väga hästi välja tuli, sellel ei olnud teist poolt. Ta tegi õigesti, et otsis teise poole järgi. Sest igast lilleneiust ei oleks leedit saanud. Elizale on antud ju isa, kes on sündinud filosoof. Panso lavastuses oli pikk stseen temaga. Volli tegi Meringuga väga palju proove. Tommingas võiks seda osa hiilgavalt mängida, aga paistab, et seal on palju teksti kärbitud. Eliza ja ta isa — nad on küll Covent Gardeni kapsalehtedest tulnud, aga neil on see — *Köpfchen!* Kui tal ei oleks intelligenti, võimet omandada keelt, mille kaudu omandad mõtlemise, sobiks paremini see kodanlaste jaoks kirjutatud lõpp — et Eliza abiellub Freddyga. Aga õige lõpp, mida ka meie mängisime, on see, et ta tuleb Higgins'i juurde tagasi mitte kui naine või armsam, vaid kui vaimukaaslane. Tänaval oli tema suurimaks unistuseks saada lillepoe preiliks, aga selle aja sees, kui ta kaaslasteks olid Higgins ja Pickering, tema vaimumaailm muutus, ja nüüd ei taha ta enam lillepoodi. Kui leping on täidetud ja ta tänavale visatakse, pole tal enam kuhugi minna. Tal ei ole enam vaimukeskkonda, mida ta nüüd vajab. Seda Volli püüdis väga. See polnud tema välja mõeldud, see on ka autoritel. Eliza on leediks saanud, sest ta on mõistnud, et oled leedi siis, kui sa iseseisvalt mõtled ja kedagi ei karda. Ikka on mängitud seda, et noor tüdruk saab professorile mehele. Aga selle loo väärtus on hoopis milleski muus, ja Volli tabas seda täiesti.

Nii et see muusikaliosa sobis ka sisuliselt sinu suurrollide ritta?

Mõtlen, et kui mu teatriajast oleks olnud ainult need keskmised 10 aastat, juba siis oleks see elu olnud elamist väärt.

Sa mõtled kuuekümnendaid?

Jah. Kuuskümmend kuni seitsekümmend. Või viiskümmend viis kuni seitsekümmend. Viisteist aastat. Varasem oli kõik eelmäng.

Oled mulle raamatu jaoks rääkinud palju oma väga põnevast, mõjude- ja muljeterohkest elust. Sul on alles hindamatu kirjavahetus Vello Rummoga aastatest 1949—1953 (Tallinn—Moskva), millest selgub, kui iseseisev ja nõudlik noor inimene ja suur analüüsija siis juba olid. Neist kirjadest loen, et teil oli «Kolme õe» koolilavastusega mitmesuguseid raskusi. Teile, Eesti Teatriinstituudi üliõpilastele, meeldis tookord rohkem Moskva Kunstiteatri elulise mängulaad, Lauter nõudis teilt «Estonia» kõrgendatud stiili.

Lauter ütles lõpuks kõigest lahti, laskis meil endil lavastuse ümber teha. Selle etendusega, meie kursuse «Kolme õega», oli igavene nali. Esietendusel, enne, kui riie lahti läks, käisime, heftid kaenlas, ja siis tuli Lauter, nagu ta mood oli, andis põlvega tagumikku, ja: «Tuju! Tempo! Diktsioon!» Kohe oli ka algus, esimene stseen — mina, Olga, räägin, kuidas aasta tagasi suri isa, aga endal nägu kisub krampi, kange. Pöördun Irina poole: «Ja sina särad . . .» Irinal — Elvi Koppelil kisub ka. Vaat sulle — tuju, tempo, diktsioon! Kas võib enne esimest lavaleminekut veel hullemat olla! Lauterit ma kartsin, sest nagu ta suu lahti tegi, nii sealt minu jaoks aiva kulda kukkus. Me kõik kartsimel Lauterit. Aukartus oli liiga suur.

Oma kirjades oled sa üldiselt «eesrindlik, tubli tüdruk» nagu need rollidki, mida sa kohe teatris mängima hakkad, aga ühes oktoobrikuu (22.10.49) läkituses ütled siiski niimoodi: «Oi, Vello, ei saa minust näitlejat. Mis näitleja see on, entsiasmita, aktiivsuseta. Jah, aga kahju sest käidud ajast muidugi ei ole. Kõigest on kasu. Kuid viga seisab selles, et põhiline küsimus on ikkagi lahendamata, s.t. inimese koht elus määratama. Nagu kiuste hakkab mind huvitama näitekunsti pedagoogiline külg. Aga mis pedagoog ma saaksin olla ilma kogemuste ja mõlemise võimeta. Ja kõige hullem on see, et teater ei huvita.»

Nii et oli ka pessimismihooosid?

Ikka. Muidugi. Neljakümne üheksandal käisin teatris — mitte midagi huvitavat ei olnud. Seda ma mäetan, et kui tuli «Vanemuine» oma etendusega, tekkis järsku teatri tunne, rahvas oli teatris. Draamateater oli tühi, seal ei käinud keegi, «Estonias» ei käidud. Repertuaar oli selline. Isegi siis, kui vaatasime «Estonias» «Kolme õde», oli saalis seitse inimest, neliteist inimest. Teatrid olid tühjad. Kõik oli mõttetu. See pidi olema ka mingi üleüldine kõledus.

Klassikat ka ei vaadatud?

Ei. «Kolm õde» oli vene tükk.

Agas te ise oma kaaslastega instituudist ei olnud ka sellest «Estonia» «Kolmest õest» eriti vaimustatud. Teil oli oma «Kolm õde» ja teine ettekujutus. (Muuseum, mina vaatasin üsna jumaldavalt, et suured meistrid jne.)

Seal oli õõnes paatos, noor inimene tabab väga võltsi. Ma arvan, et selles oli asi. «Vanemuise» olüstikuline külalaad — see oli ehe.

Nagu meie varasemadki jutud Tšehhovile on läinud, ei räägi sa kõigepealt «Kirsiaia», ikka mõtiskled «Kolme õe» ümber. Kas see tuleb esimese kohtumise mõjust?

«Kolm õde» oli meil koolitöö. Kogu teooria tuli selle varal, kahe aasta jooksul. Lauter ju seda tegi, ja ta ei teinud mitte nii, et teeme lavastuse valmis. Selle peal ta õpetas. Selle peal tulid kõik teatrijutud.

Kirjades, eriti hilisemates kritiseerid sa noore inimese innuga kõiki oma lavastajaid. Kui praegu tagasi mõelda, kas tegid neile liiga?

Ei teinud. Särev ei olnud ju enam Särev, see Särev, kes tegi Põldroosi kõrval Töölisterait. Ta oli hirmutatud inimene. Liikus ringi nali, mis oli tegelikult kurb tõsi. Kui Tammsaare tegemine oli ja teda igapidi sõimati, ütles ta: «Ma teeks ju küll, kui teaks, mida nad tahavad.» Ta oli tõesti hirmutatud ebakindel inimene. Aga mille eest ma talle tagantjärele tänulik olen, on see, et ta usaldas. Keda ta hakkas usaldama, seda ta usaldas, ei seganud vahele. Kontrollenduste ajal läks ta saali, aga ei vaadanud lavale, ta vaatas publikut. Ja kui publik toetas tema usku, siis ta hakkas usaldama näitlejale. Kui mind ootamatult teatrisse visati, siis — ka tagantjärele mõeldes — oleksin ma muidugi tahtnud, et Särev oleks mind rohkem juhendanud.

See oli hullumeelne aeg. Ühest proovist välja, teisest sisse. Ja kui siis 6 mõtled, et palka ka ei saanud.

600 rubla kuus vanas rahas?

Ega me ei saanud seda kätte. Saime 25 rubla kaupa.*

Uhest kirjast lugessin, et «Tantsuõpetaja» ringreisil külastas teid direktor ja teatas, et palka ei saa, aga selle eest on teatri võlad makstud. Sa ütlesid seal umbes nii, et — hea seegi.

See on see sõjajärgne aeg. Kes kujutaks praegu ette, et keegi härrasmees, olgu Tõnu Aav või mõni teine niisugune, kes on kerekas, endast palju arvab ja hästi tööd teeb, pannakse ringreisil bensiinivaadi otsa istuma.

Kes seal istus?

Suurorg. Konkaga sõitsime, veoautoga, kong oli peale ehitatud. Bensiinivaat oli hea laia tagumikuga, seal oli hea istuda. Tõmmati suitsu ka veel. Keegi ei nurisenud, terve see tsunft. Esimene reis oli rongiga, siis oli igauhel oma riul. Aga teine reis oli autoga. Siis sõitsime nii: kus õhtu, seal öömaja. Etendus oli ära, järgnes tants. Meie ootasime, kuni ära tantsitakse. Magamiseks tehti puust raamid, millel haakidega jalad küljes. Tõmbad lahti nagu akna. Ja kui siis terve see saalitäis magama heitis, mehed-naised kõrvuti, käis üks igavene vilin, nagu oleksid kilgid laulnud, ja see raam hakkas keha rütmis, hingamise ja südamelöökide järgi võbisema. Kes oli suurem kere, see mõjutas rohkem, ja nii, et magada ei saa. Niimoodi me elasime ja olime õnnelikud ka, et elus ja terved.

Tammsaarega tuli uus elu teatrisse?

Aga siingi tuli kogu aeg silmas pidada, missugune on ametlik suunitlus. Mäng löödi segamini ja hakati uut mängima. See oli kõik võlts ja vale, mida ka «Estonia» pidi tegema. Sa mõtle nüüd, et hommikust õhtuni käib lehtedes «juhtiv ideoloogia» ja Kitzberg on keelatud. Ja keegi Liidu eestlane Tobias hakkab kaitsma Tammsaaret kohalike «tarkade» eest. Selle tausta peab välja kirjutama, et millestki üldse aru saaks. Kõik ilm keerati pahupidi. Vahepeal läks veel lahti Korea sõda. Ma olin nii liimist lahti ja aina nutsin üksinda. Üks igavene nutunaine olin. See ei olnud mingi ime, et Lauter

* Jutt on 1952. aastast. 1961. aasta rahareformi järgselt arvestades siis vastavalt 2 rbl 50 kopikat ja 60 rubla. — Toim.

«Minu veetlev leedi». Esiplaanil Eliza — Linda Rummo, 1963.

«Minu veetlev leedi». Higgins — Endel Pärn, Eliza — Linda Rummo.

G. Vaidla fotod



ütles mulle: teist saab õrnukeste ja nutuliste rollide kandja. See oli see aeg, kus kõik oli segamini. Vello ja teised läksid Moskvasse õppima, sinna otsa tuli see jamps Lauteri ümber — kui inimesi hakati patuseks tegema. See oli situatsioon, mis on nüüd juba kaugel, aga mitte veel ajalugu. Praegu otsitakse süüdlasi, kes on must, kes on valge. Siis tuli lihtsalt edasi elada, uut põrandat otsida. Olin selles eas, kus noor inimene hakkab välja kujunema. Siis järsku oli kõik teisiti. Ei teadnud veel, mis see p ä r i s on. See minu alatine kahtlemine, kontra, vastuhakk — ka rolli analüüsimisel —, ma arvan, et see on sellest ajast tingitud. Ma ei läinud kaasa ühegi organisatsiooniga, ei küsinud kellegi käest, kas tal parteipilet taskus oli või ei. Vaatad ainult, mis keegi on, midu. Ei olnud minus poliitilist eitust või taatust, kogu aeg oli tunne, et esitaks palju küsimusi, tahaks selle kõik lahti monteerida, teada, mis asi see on ja mis selle taga on.

Küsin Tammsaare kohta, sest Teatrimuuseumis on «Pankroti» kontrollenduse protokoll, üks neist kurb-naljakatest dokumentidest, mida praegu ilma muigeta lugeda ei saa. Sinu Tiinast on nägijatel ilusad mälestused, aga mis vaevu sa selle rolliga nägid, ei tea keegi. Sellel arutlusel, kus «tundmatud naiskodanikud» süüdistavad Lindaud selles, et ta ei näita Karinit «täiesti raiskuläinud naisena, kelle vastu viha tekiks» ja nõuavad Rummolt, et «Tiina alandlikkus peaks lõpuks paisuma vastuhakuks», kus Andres Särev märkuste eest tänades ütleb: «Muidugi mõista, me oleme siin mõneski asjas olnud Tammsaare mõju all...», küsib Linda Rummo: «Mina palun abi. Kuidas nüüd anda, kas lähtuda Tammsaarest või luua uus kuju?»

See on see absurd . . . sada absurdi. Tulevad ja ütlevad. Mida isegi vana näitleja pidi sellest mõtlema? Sel juhul oleks tarvis, et lavastaja ütleks oma kindla sõna — et see on nii ja asi ants. Aga selle asemel ütleb ta: «Täna väga märkuste eest, me hakkame nüüd harjutama. Kahju küll, aga me oleme olnud Tammsaare mõju all.»

Tegelikult ju olitegi. Rahvas tuli saali ja nägi teie etenduses ja ka sinu Tiinas ikkagi Tammsaaret.

Ju siis oli Tammsaare minu jumal. Kõigest hoolimata. Peale kõigi mõjude

«Kirsiaed». Profimov — Tõnu Tamm, Ranevskaja — Linda Rummo. (Lavastaja A. Sapiro. Noorsooteater, 1971).

A. Tšehhovi «Kirsiaed», Ranevskaja, 1971.



on inimeses veel loomus, instinkt, intuitsioon. Intuitsioon oli see, mis aitas, ja et Särev usaldas mind kui näitlejat. Üldse näitlejaid.

Loomingupsühholoogilisele ankeedile antud vastustes oled küsimusele lavastajate kohta (missugune, millist tüüpi lavastaja on teid kõige rohkem aidanud) öelnud nii: «Aitab see lavastaja, kes sinusse usub. Siis su loome läheb nagu lahti. Aga mis tüüpi lavastaja? Mul on tunne, et see lavastaja, kellel on rikas mõistus ja maailmataju, aga mitte nipifantaasiaga mees. See ei ole maailmavaade, see on mingi suurem ja üldisem tajus, mingi suurem haare, mille nimel midagi tehakse. Oskus näha kaugemale, kui ma ise suuteline olen. Suurem ja targematuur.» See oli muidugi Panso, aga kas ka Põldroos?

Me ootasime Põldroosi väga. Aga kui ta tuli, oli ta nagu pettunud, väsinud, ei teadnud, kust otsast peale hakata. Ega ta olnud kunagi niisugune mees, et oleks mingi misanstseeni kohta midagi ütelnud. Kui ta midagi ütles, siis mõne üldisema märkuse. On meelde jäänud («Tantsuõpetaja» kohta): «On mõõku ja mandleid, aga mille pärast veheldakse, ei saa aru.» Kui ütles, ütles väga napilt. Tema istus ja naeratas sõbralikult, ei pannud käsi külge. Aga kui kallale tuld, kaitses, ei hakanud ka tapma.

Sellistel aegadel polegi seda nii vähe.

See tuletab meelde Irdi lugu. Ei saa kõike elust maha kustutada, kui inimene on ka mingi kurja teo teinud. Või siis midagi tegemata jätnud. Kuulan siin, mehed jutustavad nüüd TV-s endistest aegadest. Hiljuti räägiti teatrist ja rääkimas oli Jaan Kiho. Rääkisid Toomingast ja Hermakülalt. Mitte ühtki sõna Irdist!

Või kui räägitakse, siis ainult sellest, milline türann ta oli.

Mõtlesin, vaata, kuidas tõmmati talle kriips peale sellepärast, et ta oma nooruses küüditamas käis. Aga kuidas ta pärast pattu lunastas, sellest ei räägi keegi. Mitte üheski teises teatris poleks Tooming ja Hermaküla saanud niiviisi möllata, sest keegi ülemustest ei julgenud neid kaitsta. Ird saatis kõik põrgu ja laskis poistel teha. Ise kirus: «Kurrat, mina küll niisugust müra ei kannata.» Kuidas sa lahutad siin hea kurjast? Nüüd ei kõlba Irdi kohta enam kellelgi sõnakesti lausuda. Et inimene on ka midagi head teinud, mida ei saa ometi «Vanemuise» neljakümnest aastast maha kustutada. Aeg on praegu nii imelik. Aga ei, küllap on ta alati niisugune. Varjatud protsessid käivad. Kõige hirmsam on see, kui räägitakse halastusest, ja halastust tegelikult ei ole. Aga on ka nii: inimesed viidi Siberi auku, nad elasid seal, kus juba kohalikelegi oli tehtud nii palju ülekohtu, tulevad tagasi ja ei ole tigidad ka.

Oli see ka üks aeg, isegi pärastõjaaegse «keeles» kohta oled sa kuskil öelnud: sõnakolin.

Muidugi. Sa loed ju, missuguseid märkusi tehti. Ei saa ära unustada, mis olukorras me elasime. Me kõik hakkasime kolistama. Semper, Lauter... Aga nemad olid meie jaoks juhid. Lauter ei olnud ju uue aja mees. Põldroos ja Kalmet — kõik olid ju endise aja teater, eesti teater. Kuidas ma sain neid milleski kahtlustada, nad olid mu õppejõud, ma püüdsin ju neist, targematest, kuidagimoodi aru saada.

Laur ja Eskola mängisid «Vene küsimust», mäletan, kuidas nad mõlemad mulle meeldisid. Kas saab neid nüüd süüdistada noorsoo rikkumises? Näidend oli ju puhas propagandatükk.

Kõik olid propagandatükid. Ei saa selle asja juurde minna must-valgega. Nagu ei saa lahendada «Libahundi» Tiinat ja Marit, saamata aru Tamm-arude eluvõitlusest. Kuhu sa lähed, kus mõis ja kroonu sind kätte ei saa?! Sa pead edasi elama. Lihtsalt — inimene on seal, kuhu ta satub. Niisamuti nagu minuga — miks ma sõja lõpu eel Saksamaalt tagasi tulim? Kui mul oleks mõistust olnud, kui ma oleksin ette arvanud, ma ei oleks ju tulnud. Aga ma olen südamehääle järgi elaja, siinamaani olen. Käisin mitu suve Saksa-maal võimlemisõpetajate kursustel. Kui koju tulim, olin järgmisel aastal kohe Moskvas. Seal olid teised kehakultuurilased. Venelased ja muud Liidu rahvad. Seal oli täpselt sama asi, sa näed, tunned, et igal pool on inimesed. Ja inimene on igal pool ühesugune. Ma olen mänginud hiinlannat, prantslannat, inglannat, itaallannat, venelannasid ja muidugi peotäit eestlasi. Võtame selle järsu vahe: hiina — eesti. Sa otsid ikka inimest ja inimene ei ole 9

teistsugune, isegi kui tal on teine usk. Kombestikud on erinevad, aga sisemine ürgetika on üks. Ja teatris mängitakse seda, mitte rahvust. Ma mängin seda, mis on ühendav, mis on minus ja selles hiinlannas, prantslannas ühtmoodi. Mis sellest, et preili Marchand'il on Voltaire selja taga.

Küsimus näitlejaankeidist: Kas te tunnete rohkem rahuldust osadest, mis on tüübilt teile sümpaatsed... või on teile meeldivam kujutada endale vastandlikke isikuid? Ja sinu vastus: «Usun, et minus on kõike, head ja halba. Rahuldust tunnen rohkem nendest rollidest, mis ei ole head ega halvad, vaid lõppkokkuvõttes mingi väga olulise inimliku omaduse, ideaali poole püüdlemise teenistuses. Mis avab inimese sügavalt humaanse külje.»

Oige küll, aga see ei pea olema loosunglikult loetav. Ma võin tuua näite. Kui õudselnt hakkas mulle alguses vastu Martha roll «Virginia Woolfis»! Ma ei tabanud tükki ja ta tundus mulle võikana. Kuni ma leidsin selle, mis Martha niisugune on. See on see, mida ta purjus peaga räägib: «Ma olen emake maa...» Kui inimene on loodud olema ema, aga ta on viljatu. Tal on loomulik elujätkamise soov. See Martha ja George'i suur mäng on täis sügavat igatsust, soovi, et neil oleks poeg. Niimoodi saavad mängida ainult kaks teineteist armastavat inimest.

Eesti dramaturgia mängimata suurtest rollidest oled sa kõige rohkem rääkinud... kas sa ise tead, kellest?

Juuditist. Asi ei ole selles, et ma oleksin tahtnud Juuditit mängida. Aga seos siin on. Juudit on loodud sünnitama kuningate poegi, mis ei tähenda, et nende isa oleks pidanud kuningas olema. Ta on loodud sünnitama poegi ja muidugi ta tahaks, et nad oleksid kõige parema isa lapsed. Aga oma abielus jäi ta neitsiks. Pealegi kasvatas teda vana mees, filosoof. Kõik tema elu oli väär.

Eva Marland oskas, Juudit ei osanud elada. Peitub siin üks sinu loomingu põhiteemadest?

Jaa, aga seda ei saa võtta sõna-sõnalt. Mida kaugemale elad ja mida rohkem rolle oled mänginud, kõik viivad sinna: enda võraste sulgedega ehtimise juurde. Sa võid ju selja sirgeks ajada, võõra kostüümi selga panna ja tunda, et ma olen nüüd see. Aga tegelikult sa ei ole see. See ei ole sinu loomus, see, mille loodus on sulle kaasa andnud. Juuditi lugu — see on loomuse laul. Kui ta lõpuks tuleb selle Oloversese peaga, on ta meeleheitel, sest ta on tapnud selle, keda armastas, ta elul ei ole enam mõtet — ja siis tehakse ta kangelaseks. Kas saab suuremat loomuvastast uperpalli olla! Mul tuleb ikka meelde, kui Tammur «Juuditit» tegi, siis Siimisker ütles: «Mis te sellest piiblist loete, lugege Tammsaaret!»

Inimene on sageli nagu vaesle mulda istutatud puu, võib-olla enamik inimesi. Vähe on neid, kes tõesti soodsasse pinnasesse satuvad. Kui kõrvalt vaatad, loed kirjandust ja ajalugu, vaimu natuke teiste toel liigutad, siis näed, kuidas õnnetus algab ikka loomusest — kui need kaks, loomus ja keskkond, ei ole soodsalt asetunud. Sinna ei saa midagi teha.

Kas sina oma loomust tunnud?

Ma olen väga linnu moodi. Ma ei ole tark. Kui, siis võib tark olla minu intuitsioon. Oleme rääkinud, et minus on mingi «kontra», käib kogu aeg mingi kontrategevus. Ma arvan, see on minu kaitseseisund, nagu lindudel või loomad el kaitsevärvi.

Kas praegu ka?

Praegu, ma arvan, olen oma loomulikule loomusele väga lähedal. Ei ole ma mingi Zeusi ema.

Pansoga ei tarvitsenud sul ju pikka aega olla «kontra»?

Ma lihtsalt sain temast aru. Ja tema uskus mind. Võib-olla päris alguses oli natuke imelik. Ja huvitav. Kui «Punttila» proovid olid, ütles: «Tule, räägime inimesest.» Võttis Nuude kaasa ja tuli minu garderoobi inimesest rääkima. Minuga rääkis, aga tegelikult tegi märkusi Nuudele.

Kes ja kus on õelnud, et sa suhtusid Pansosse nagu suhtus Stella Campbell G. B. Shaw'sse?

Jah. Nii võib öelda küll. Aga ega mees sellest aru ei saa. Nii nagu Shaw ei saanud sellest aru, et Campbell oli tema vaimu armunud, aga ise läks mehele

teisele. Ka Lea Tormis oli Panso vaimu armunud, austas tema loomet, loojanatuuri. Mina austasin Pansot kui loojat, mitte Pansot kui meest.

Või inimest?

Isegi. Sest ega me inimestena lähedased ei olnud. Mõnikord ta küll rääkis igasuguseid asju, kui mure oli. Vahetevahel. Mitte nii, nagu nad Järvetiga olid, et läksid saunalavale viina võtma ja kõigist maailma asjust rääkima. Mina ei ole teatris kellegagi nii lähedane olnud, ka kõige paremate partneritega mitte.

Kui sa Vello Rummole oma esimesi muljeid teatrist kirjutad, mainid sümpaatsete inimestena Ants Eskolat, Aino Talvit...

Nad oli need, kellega koos oma esimesed tükid tegin. Talvi meeldis oma töösuhetumisega, ka ei laskunud ta kunagi selleni, et oleks kellegi kohta midagi halvasti ütelnud. Ta oli omaette kuju. Talvi oli oma töösse väga kiindunud. Tark naine. Võib olla, et jumal ei olnud talle väga palju andnud, selles mõttes oleme ühtemoodi. Peame väga palju põhja ehitama.

Kui hakkad mõtlema, loomus on inimesele kaasa antud. Mõtled, m i k s mul nii läks, nagu läks, ja miks ma niisugune küsija, ärpleja ja protestija olin, nagu olin. Ma olen oma kolleegidele võinud tõesti tüütu olla: jälle teeb suu lahti ja hakkab peale... Ma arvan, et see kõik on ajast tulnud. Oli suur hulk inimesi, kes mõtlesid: küll läheb libedalt meil kõik! Ja kellel läkski libedalt ja kes said teistmoodi. Mina ei saanud. Keskkoolis olid matemaatikaülesanded, pikad jorud, mis tuli taandada. Täpselt sama käiku olen ma kogu aeg oma tööga teinud. Ma pean kõik tehted välja kirjutama ja hakkama neid siis taandama. Kuni jääb järele lihtne valem. Ma tean siis, mida see kuju tahab... «Kui seda metsa ees ei oleks.» Ma tean, kuidas see on, kui sa tahad sinna metsa taha vaadata.

Üks sinu kuulsatest kolleegidest, Jüri Järvet, on pannud eesti draamateatri püüdsõjaaegsed primadonnad ajaliselt niiviisi ritta: Talvi, Liiger, Rummo, Ever. 1968, kui tegime sotsioloogilisi küsitlusi, olid sa ka publiku arvates eesti teatri esimene leedi. Järvet, kes su analüüsivõimet ja sarmi kõrgelt hindab, on sinust rääkides pakkunud välja ka väikese anekdoodi. See kõlab umbes nii: inimene kukub kaevu, talle visatakse köis. Selle asemel, et välja ronida, hakkab ta filosoferima: mis on köis? (*Naerame.*)

Puškini «Jevgeni Onegin». 1967.



«Armsa luiskaja» proovil, 1966.
G. Vaidla fotod



See kõielugu on igavene vahva, täiesti õige jutt, aga ma tahan teada, kas see kõis vastu peab ja kes on kõie teises otsas? Jüri teeb seda tööd kodus. Mina olin teistsugune inimene ja mul ei olnud ka võimalust kodus midagi teha. Mina pidin proovis tegema või võtma rolli pesukausi juurde kaasa.

Kirjades sa majandus- ja olmemurede üle muidugi ei kurda, aga märke Moskvast saadetu suhkrust ja muust on. Ühes kirjas käsid Vello Rummol endale «klaas-sokid» osta, olevat vastupidavad. Palju ja huvitavalt kirjutad väikesest Tiidust. Kas nimi on Piibehe järgi?

Jaa ... «Pisuhännas» on ka see kuljuste probleem. Kujuta ette, keegi ei võta kätte, et teha see näidend uuesti ära! Kuidas on praegu andekat ärimeest ja ausat loomeinimest vaja! Ja siis see Sander, kes pahistab võõraste sulgedega. Aarnel oli Piibehe tore roll. Kui Sapro «Virginia Woolfi» jaoks George'i osale näitlejat otsis, nägi ta lõpuks Piibehe ja ütles: «Jaa, on küll.»

Sa ei ole kunagi ühtegi sõna rääkinud Tammsaare Karinist. Üks sinu tulistest austajatest ütles kunagi, et Karin ei ole sinu roll, kuna sinu loomuses puudub hüsteeria.

Ma ise mõtlen ka, et Karin ei oleks ma olnud. Mul ei ole seda tõsist erootilist uudishimu, mis Karinil on. Ta on lapsed sünnitanud, aga pole nagu veel naisest saanud. Ma ei oskaks siin võtit leida.

Ankeetküsimusele kõige armsamatest rollidest vastasid sa muu hulgas nii: «Kui vanas eas hakkad mõtlema, siis — ikka Campbell. Missis Campbell. Beatrice Stella Campbell.»

See on interpretatsiooni küsimus. Valin välja selle, mis on mu hingele. Olen näinud varem ka teisi Campbell, lugenud täiesti teistsugusest naisest. Krõmova on meist kirjutades võtnud aluseks mehe ja naise armastuse. Aga meie tõlgenduses seda ei olnud. Mina ei rääkinud Vollile midagi, see jäigi meil üheskoos lahendamata, mõtlesin seda ainult vaikselt enda jaoks. Aga see peab olema tõde, kui ta vanast peast kirjutab oma viimases kirjas: «Taevas kohtume... inglid sosistavad: nad pole näpand naudinguid ega rikkund tiivuliste riiki.»

Niisama kui Opheliaga. Ta hakkas alguses väga vastu, seepärast palusin Vollit: ära anna mulle seda osa. Aga kui hakkasin lugema, leidsin endale selle: «Mis ülev vaim on varisend...» Kui see inimeselaps on võimeline niisuguseks üldistuseks, peab ta olema Hamletile vaimukaaslane.

Teatrielu on sellepärast huvitav, et sa võid rännata sinna tagasi. Võid iga kell fantaseerida ja tagasi minna igasuguste inimeste juurde. On, millest mõelda.

Mis on sind elus aidanud?

Mis inimest aitab? See on see taju, et ma tean, kust ma tulnud olen. Ma tuletan seda meelde ja saan elust aru. Ükski puu ei kasva nii, et ta kasvab, kasvab, siis on auk vahel ja siis kasvab edasi. Ikka peab vaikselt edasi mine-ma. Ja kui on kitsad aastad, rasked aastad — kuidas siis on aastaringid kokku surutud... Mäletan, kui hakkasime tegema «Mahtra sõda», minule väga olulist tükki. Mängisin preili Marchand'i, prantslannat, kes kuuleb, et mõisatallis pekstakse inimest (?!). Nüüd on kombeks ka Balti parunite heast mõjust rääkida. Aga kõige selle taga on ikka surutud rahva elu. Kuid mida suurem on takistus, seda suurem on nähtavasti uudishimu. Siis võtab see orjarahva laps kõigest hoolimata saapad näppu ja läheb käib oma kõhna leivakotiga Euroopa läbi. Kui ta sellest raskest minevikust ja suure surutise alt on ennast viimaks välja pressinud, siis on ta saanud selleks, kes ta on. Nagu oli Tuglas ja teised...

Minu isa igatsus oli lapsepõlves olnud — merele minna. Aga siis oli seadus niisugune, et vanem poeg päris talu. Oleks ta sattunud oma loomusele rohkem sobivasse keskkonda, võib-olla oleks temast midagi saanud. Talu läks pankrotti.

Paar sõna lapsepõlvest?

Meil oli suur vabadus. Looduslik vabadus. Ei olnud ühtki ohtu. Oli suur vaba kasvamine. Kus tegid täiskasvanud tööd, seal olime ka meie vennaga. Kuueaastaselt hakkasime karjas käima. Mitte esimese kastega, siis käis keegi täiskasvanutest. Aga see kõik oli koos loomade ja lindude ja lillede ja puude ja veega elamine. Meil ei olnud keelatud tsoone. Iga takjalehe all

oli mingi asi valmis tehtud, kodu või aiapidamine või muidu mullaauk. Kuni koolini. See peab jätma jäljed. Need on need Tammsaare karjapoi si kirikukellad või Liivi: «Kui seda metsa ees ei oleks.» See, mis jätab tahtmise rohkem näha. Kui laps hakkab käima, võib ta juba kaugemale minna. Sa võid aiani minna, sa võid kuurini minna, sa võid aida taha minna. Sa võid üle jõe minna, sa võid juba taha-küünini minna. Kogu aeg see ring laieneb, ja mida vanemaks saad, seda rohkem tahad teada. See ainuke pagas, mis on meie rahva poegadele ja tütardele kaasa antud, on teada tahtmine. Looduslik uudishimu. Seda on mul praeguseni. Aga aeg paneb kõik paika ja tuleb ka see päev, kus: astu nüüd kõrvale. Tuleb meelde... ema rääkis niisugust juttu. Tegid oma haridusseltsis või karskusseltsis näitemängu. Üks mees oli pidanud luuletust lugema, käis lava taga ja kordas: «Alt ära, eluvanker veereb!» Kordas ja kordas, ja kui pidi ette minema, kaugemale ei saanudki. Närveeris nii õudselts, et unustas kõik ära. Mäletan, meil kodus ikka naerdi: «Alt ära, eluvanker veereb!»... Nüüd on sinu kord, katsu, et eest ära saad.

Kas jäi midagi südame peale?

Olen kõik ära ütlenud. Kui oled kõrvale astunud ja see rongkäik sust mööda marsib, eks siis aeg asju aruta, eks ajalugu ütle oma sõna, kui ta on ajalooks saanud ja saab teada, mis on mille rüpes kasvanud. Kas on ainult halba või ka head kasvanud. Aga kui teatrile tagasi mõelda, siis mina arvan, et eesti teater on valmis tublideks tegudeks. Nii toredasti palju on praegu igast teatrist võtta andekaid inimesi. Ja kooli saanud inimesi. On see kool nüüd hea või halb, ta on ikka üks kool. Igal asjal on oma aeg. Noored on alati omamoodi. Ei nad ole nii väga tipp-topp ja koogutajad vanade ees. See kuulub asja juurde. Minul on tunne, et ilmaasjata praegu teatrit söimatakse. Et ei ole midagi, et ei tule midagi, et kõik on paha. Meil nagu ei ole võrdlust. Kui hakkaksime võrdlema, missugune see teater veel pool sajandit tagasi oli... Või mõtleme, millal Koidula alles esimesed eesti näidendid kirjutas, kunas teater poolprofessionaalsusenigi jõudis... Minu ema sündis kaks aastat enne Koidula surma. See kõik on nii lähedal... Olgu mis on, aga teater on valmis tublideks tegudeks.

Küsis ja härpis LILIAN VELLERAND

T. Tormise foto



KAKS MÜÜTILIST NEIDU

Et kahe heliteose võrdlemine oleks mõttekas või teiste sõnadega, et teoste kõrvuti vaatlemine annaks rohkem kui kummagi uurimine eraldi, peab neil olema ühiseid kinnituspunkte, momente, mis neid mõtteliselt liidavad. Vastasel juhul ei ole tulemus tegelikult võrdlemine; selles vaid räägitakse enim ühest ja siis teisest «võrreldavast». Rudolf Tobiase ballaadi «Sest Ilmaneitsist ilusast» ja Jean Sibeliuse helipoeemi «Luonnotar» vahel on võrdlust võimaldavaid momente arvukalt. Kõigepealt olid heliloojad kaasaegsed: Tobiase elu (1873—1918) moodustas pikkuselt vaid napilt poole Sibeliuse omast (1865—1957). Aga esimese, möödunud sajandi viimaste aastatega alanud ja varase surmaga lõppenud loominguline tegevus langes Sibeliuse aktiivse eluperioodi keskele. Ka Tobiase ja Sibeliuse koht, ühest küljest oma maa esimeste rahvuslike, teisest — rahvusvaheliste heliloojatena on üsna analoogne. Sajandivahetusel olid nii Soome kui ka Eesti Tsaari-Venemaa äärealad, kus omaalgatuslik rahvuslik kultuurielu oma institutsioonidega oli alles väljaarendamisel: Soome esimene sümfooniaorkester, *Helsingin Filharmonien Orkesteri* ja *Helsingin Musiikkiopisto*, tänase *Sibelius-Akatemia* eelkäija, asutati 1882. aastal. Eestlaste esimene sümfooniaorkester loodi Tartus 1900 ja kõrgem muusikaharidus sai alguse 1919. aastal. Tobias oli esimene helilooja-hariduse saanud eestlane¹ ja Sibelius «ilmus kui taevast looma soome heliloomingule alust²,» nagu Sibeliuse uurija Erkki Salmenhaara on tõdenud. «Aastatel 1886—1888 olin peaaegu ainuke, kes Soomes komponeeris,» kirjutas Sibelius oma mõrsjale Aino Järnefeltile Viinist 1890. aastal³.

Lõpetanud gümnaasiumi, sooritas Tobias õpetajaeksami⁴, aga see amet võlus teda ilmselt niisama palju kui juristi kutse Sibeliust⁵. Õppimine Peterburi Konservatooriumis (1893—1897, L. Homiliuse oreli- ja N. Rimski-Korsakovi kompositsiooniklassis) oli juba varakult Tobiase plaanides. Seega langes Miina Härma soovitus «Minge Peterburi, kus kõik need suurvaimud asuvad, ja saage ka ise suurvaimuks»⁶ heasse mulda.

Sibeliuse kodulinnast, Hämeenlinnast vaadatuna oli Helsingi, kuhu Sibeliuse pere 1885. aastal asus ja mille *Musiikkiopisto*'s ta heliloomingu- ja viiuliõpinguid alustas, kultuurikeskus. Võrreldes Euroopa keskustega, kus Sibelius hiljem õppis ja reisis, oli Helsingi muidugi väikelinn. Nagu Salmenhaara nendib, mõjusid kitsad olud Sibeliusele siiski pigem kasulikult kui takistavalt. Paari aasta jooksul tutvus ta isiklikult kõigi kultuurielu tähtsamate isikutega, Martin Wegeliuse ja Robert Kajanuse kõrval Järnefeltide perekonnaga, kirjanike Juhani Aho ja Adolf Pauliga ning Ferruccio Busoniga, kes töötas *Helsingin Musiikkiopisto*'s aastatel 1888—1890⁷ ja kellest sai Sibeliuse muusika eestvõitleja Euroopas. Ka Berliini ja Viini aastad olid olulised muusikatundmise avardamise seisukohalt. Kui Tobias valmistus tulevaseks elukutseks silmapaistva helilooja ja pedagoogi, N. Rimski-Korsakovi juhendamisel, kelle «järjekindel nõudlikkus, puhas muusikaline maitse ja realistlikud loominguprintsiibid»⁸ innustasid teda ja kelle suunamisel oli kahtlemata oluline tähtsus just tulevasele orkestriheliloojale ja suurvormide meistriks, siis Salmenhaara järgi jäi Sibelius «formaalsetest õpingutest hoolimata heliloojana iseõppijaks»⁹: tema neljast kompositsiooniõpetajast* oli Karl Goldmark ainuke, «kes tajus

* Sibelius õppis kompositsiooni Helsingis (1885—1889) Martin Wegeliuse, Berliinis (1889—1890) Albert Beckeri ja Viinis (1890—1891) Robert Fuchsi ning Karl Goldmarki juhendamisel.

sügavamalt tema pürgimisi ja heliloojalaadi. Aga temagi ei juhendanud Sibelius arengut järjekindlalt¹⁰. Oma kolmelt ülejäanult õpetajalt õppis Sibelius küll komponeerimistehnika põhiteadmisi, aga «viisil, mis enamasti oli vastuolus tema oma, veel vormumata püüdlustega»¹¹.

Rahvuseepostel oli suur mõju nii Sibelius kui ka Tobiase muusikale. Tobias tutvus «Kalevipojaga» ilmselt aastal 1904—1908, s. o Tartu perioodil.¹² Sibelius huvitus «Kalevalast» ja soome arhailisest kultuurist iseäranis Viinis õppimise aastail (1890—1891).¹³ Heliloojate suhe eeposega, mis ilmneb ka nende muusikas, oli siiski väga erinev. Loomult impulsiivsusele, emotsionaalsusele ja dramaatilisusele kalduvat Tobiast köitis «Kalevipojas» ehk ennekõike selle jõuline pildilisus ja kangelaslik tegevus. Aga selle teksti valamine muusikasse andis ka võimaluse isamaalisi tundeid väljendada, mis oli vist iseäranis tähenduslik pärast helilooja lõplikku siirdumist välismaale 1908. aastal. Tobias komponeeris «Kalevipoja» tekstile kaks melodraamat: «Kalevipoja unenägu» (1905—1907) ja «Kalevipoeg põrgu väravas» (1912), kapriisi «Varese sõjasõnumida» (1909) ja ballaadi «Sest Ilmaneitsist ilusast» (1911). (Samu motiive mis ballaadis on kasutatud ka klaveriminiatuuris «Pifferari», mille täpset valmimisaega aga ei teata*). Muuseas, 1910. aastate alguse Tobiase kirjadest ilmneb, et ta plaanitses ka «Kalevipoja»-ainelist ooperit: «Eesti ooperi kirjutamiseks tundsin end kohustatud ja ka õigustatud, kui mitte teistel põhjustel, siis juba sellepärast, et ma vähemalt «Kalevipojast» nii palju aru saan, et teda dramatiseerida. Töö teeb mulle tõesti lõbu, nagu taoks kaljust sädemeid välja...»¹⁴ Üsna üksikasjalikest sõpradele saadetud kirjeldustest järeldub, et töö edenes jõudsalt ja ei olegi teada, miks ooper lõplikult ei valminud.¹⁵

Kuigi «Kalevipoeg» innustas Tobiast mitmete teoste loomisel, ei mõjutanud see päriselt tema muusikalise väljenduse laadi. Rahvusepos andis talle ideid ja suunas sellel pinnal komponeeritud teoste dramaturgiat, aga see ei tähendanud sellise rahvusliku helikeele leidmist, mida «Kalevala» ja runolauluga tutvumine tähendas Sibeliusel. Tobiase «Kalevipoja»-ainelistes teostes ei ole midagi eriliselt eestilikkku, välja arvatud kapriisi «Varese sõjasõnumida» ja melodraama «Kalevipoja unenägu» rahvalaulutsitaat «Kui mina alles noor veel olin». (Sellest laulust on helilooja teinud ka maitseka seade häälele ja klaverile.) Need on komponeeritud samas, üldjoontelt üsna rahvusvahelises, klassikalistel eeskujudel põhineval ja hiljem ennekõike impressionismist mõjutusi saanud stiilis nagu Tobiase muugi muusika. Sellega seoses ongi huvitav lugeda, kuidas helilooja ise nägi rahvamuusika ja professionaalse muusika suhet: «Küll ei ole rahvalaul isenesest veel mitte kunst: nad on aga juured, mille pääl asudes meie helikunst, see õrn taimeke, see oras ikka kõrgemale tõuseb; kaugelt minevikust toovad laulud tervitusi, kunst kannab neid tulevikku. Meie rahva esimesed vaimuavaldused ulatuvad sinna valda, kus teemantahelaga kalju seinä küljes meie algalus kinni ripub. Praegu vaikivad meil rahva viisid: nagu kirikukella viimse helina sumin läbi õhu veel väriseb vaikselt pühapäeva hommikul, kus udu mööda aasasid heljub, nii ootame nagu midagi. Paneme nad uuesti kõlama, ja läbi udu tungib võimuga Päike.»¹⁶

«Minu arvates on «Kalevala» täiesti modernne. See on minu meelest kõik muusika, teema ja variatsioonid. Tegevus on alati allutatud meeleolule: jumalad — inimesed, Väinämöinen — muusik.» Nii kirjutas Sibelius oma mõrsjale Viinist.¹⁷ Loodusmüstikud Sibeliusist paelus rohkem mütoloogilise maailma hõng ja atmosfäär kui lugude konkreetne sisu. Sellepärast kujundaski tutvumine «Kalevala» ja runolauluga

* Vardo Rumessen oletab, et Tobias on loonud «Pifferari» samal ajal ballaadiga «Sest Ilmaneitsist ilusast». Ta ei pea usutavaks, et helilooja oleks pärast aastate möödumist pöördunud tagasi sümfoonilise ainetiku juurde kirjutamaks miniatuurset klaveripala. Vastupidisele — see tähendab, et «Pifferari» komponeeriti enne ballaadi — võiks viidata see, et ilmselt lõi Tobias «Ilmaneitsi» umbes nädalaga, niisil üsna lühikese ajaga (vt Rudolf Tobias. Kogutud klaveriteosed III. Redigeerinud ja kommenteerinud Vardo Rumessen. Tallinn, 1978, lk 143).

tema muusikalist stiili. «Kullervo», «Lemminkäise legendid», «Põhjala tütar», «Luonnotar» ja «Tapiola» on selle sünteesi ilmingud, mis Sibelius lõi kogu oma loomingulise tee jooksul soome arhailise kultuuri vaimse pärandi ja «modernse» rahvusvahelise sümfoonilise traditsiooni vahel. Teatavasti plaanitses ka Sibelius aastal 1893—1894 eeposeainelise operi kirjutamist. Aga «Wagneri kuumast» innustatud «Vene loomine» jooksis nagu Tobiase «Kalevipoegki» karile. Järele jäi aga siiski üks Sibelius peenemaid sümfoonilisi poeme — algselt «Vene loomise» avamänguks loodud, hiljem «Lemminkäise legendidesse» paigutatud «Tuonela luik.»¹⁸

Ballaadi «Sest Ilmanestsist ilusast» ja helipoeemi «Luonnotar» sünnilugu on üllatavalt sarnane. Mõlemad sündisid ilmselt üsna lühikese ajaga. Tobias komponeeris «Ilmaneitsi» 1911. aasta suvel «Kalevipoja» ilmumise 50. aastapäevaks ja see tuli esiettekandele Tartus «Vane muise» saalis 23. augustil. Solisti partiid laulis Paula Brehm, dirigeeris Juhan Aavik.¹⁹ «Luonnotari» tellis Sibeliuselt lauljatar Aino Acté, esitamaks seda Manchesteris 1913. aasta sügisel. Ühel või teisel põhjusel ei kommenteerinud Sibelius seda teost oma päevaraamatus, nagu tal muidu tavaks oli. Nii teatakse sünniloost vaid seda, et Sibelius hakkas teost looma kohe pärast helipoeemi «Bard» valmimist juulis 1913 ja et ta juba umbes kuu aja pärast saatis lauljatarile klaviiri. Ka partituur valmis varakult ja Aino Acté esitas teose plaanisetust varem, 10. septembril Gloucesteris.²⁰

Nii «Luonnotar» kui ka «Ilmaneitsi» on ainulaadsed teosed heliloojate loomingupärandis ja ebatavalised ka laiemas perspektiivis. «Luonnotar» on teatud mõttes üleminekuperioodi teos: ta on juba vabanenud Sibelius «tumeda perioodi» äärmiselt sissepoole pööratud väljendusest, aga ta on veel kaugel «Okeaniidide» («Aallottaret») ja Viienda sümfoonia valgusküllasest loodusetunnetusest. «Luonnotarile» on iseloomulik ühelt poolt äärmiselt ekspressiivne, teiselt — arhailiselt karge, askeetlik helikeel. Seevastu «Ilmaneitsi» on ehk Tobiase kõige impresjonistlikum teos. Selle lüüriliselt looklev õhuline meloodia ja suuremalt jaolt pehme harmoonia erinevad märgatavalt helilooja üldiselt dramaatilisusele kalduvast väljenduslaadist. Teoste võrdlemise seisukohalt on vahest kõige huvitavam ja olulisem nende ebatavaline žanriline lahendus: «Luonnotar» — *Tondichtung für Sopran und Orchester*, «Ilmaneitsi» — *Humoristische Ballade für Sopran und Orchester*. Mõlemad teosed on üheosalised ja kestuselt lühikesed, umbes 10 minutit. Ometi ei või neid pidada traditsioonilisteks orkestrilauludeks, sest oma vormikontseptsioonilt lähenevad nad pigem suurvormitüüpidele.

Ei ole teada, kust said heliloojad tõuget sellisteks muusikalisteks lahendusteks. Salmenhaara on märkinud, et «Luonnotaris» peegelduvad need üldised vokaalse väljenduse uudsusetaotlused, mis ilmnesid selle teose loomise ajal paljude heliloojate teostes.²¹ Sama kehtib kahtlemata ka Tobiase ballaadi kohta. Teineteise sünniprotsessi ei saanud teosed mõjutada, nii ahvatlev kui selline mõte ka poleks. Sibelius küll tõenäoliselt kuulis «Ilmaneitsit», aga alles pärast «Luonnotari» loomist. 1914. aasta alguses külastas ta Berliini ja päevikumärkmete järgi 27. jaanuarist võib otsustada, et ta osales 22. jaanuaril toimunud Tobiase helitööde kontserdil: «Kuulsin Rudolf Tobiase «Kalevipoega». Jaa. Jaa.»²² Kõnesoleva kontserdi kavas olid muu seas ballaad «Sest Ilmanestsist ilusast», melodraama «Kalevipoeg põrgu väravas» ning mõned katkendid oratooriumist «Joonas». Võib vaid oletada, mida Sibelius mõistatuslik «Jaa. Jaa» endas kätkeb. Piibli ainesel põhinevad vaimulikud teosed (neid ta isegi ei maini oma päevaramaatus) ei äratanud panteist Sibeliuses erilist vastukaja võib-olla just oma süžee pärast. Aga on ka võimalik, et Tobiase avatum ja justkui konkreetsem muusikaline temperament jäi temale ülepea võõraks, hoolimata tolle muusika meisterlikkusest.

«Ilmaneitsi» ja «Luonnotari» tekstikäsitelu võrdluse lähtekohaks võime vabalt võtta nende žanrimääratluse: «humoristlik ballaad» — «helipoeem». Võidakse küsida, kuidas žanrit määravad tunnused väljenduvad teoses ja kuidas žanri valik on mõjutanud nende muusikalist

lahendust. Üks asi ilmneb juba teose tekste vaadeldes. «Ilmaneitsi» tekstis on «Kalevipoja» 10. loo lõpuosa muutmata ja lühendamata kujul. «Luonnotari» tekst on selle vastu üsna vaba ja lühendatud variant «Kalevala» esimese runo maailma sünni jaost (värsid 111—242). «Ilmaneitsi sõrmus» on suhteliselt iseseisev ja «Kalevipoja» kui terviku seisukohalt üsna ebaoluline episood.* Ilus «Ilmaneitsi», kes on «lennelnud palju, liuelnud palju», jõuab tundmatusse paika. Vinnates vett sügavast kaevust, ehmub ta appitormavast Metsapojast ja pillab sõrmuse kaevu. Kuuldes Ilmaneitsi kaebeid, tõttab kohale Kalevipoeg. Ilmaneitsi räägib temale, mis on juhtunud. Selle peale hüppab Kalevipoeg otseteed kaevu sõrmust otsima. Kaevus tungivad talle kallale tema vanad vaenlased sortsid, kes üritavad Kalevipoega surmata, veeretades talle peale vesikivi. Kalevipoeg siiski ei sure, ta võtab vesikivi kaasa ja toob selle Ilmaneitsile: «Kas on see sõrmus sinu? Muud ei leidnud ma mudasta, suuremat ei puutund sõrme.»**

On oletatud, et Sibeliusel oli kiire «Luonnotari» tähtaegse lõpetamisega. Näiteks juhib Salmenhaara tähelepanu teose küllaltki lakoonili-

* «Ilmaneitsi» episood ei sisaldu «Kalevipoja» soomekeelses väljaandes (Helsingi, 1957). Soomenduse alusena on kasutatud M. Nurmiku lühendatud versiooni (nim teos, 114).

** Olen tänulik Tallinna Keele ja Kirjanduse Instituudi rahvaluule sektori teadureile Vaike Sarvele ja Ülo Tedrele Ilmaneitsi ja Luonnotari motiive puudutavate selgituste eest. Nime sarnasusest hoolimata (vrd *ilman tüttö*, *ilman impi*) ei ole Ilmaneitsi kuju samastatav «Kalevala» Luonnotariga, kellele eesti rahvaluules ilmselt ei olegi vastet. «Kalevipoja» 10. loo episood on arvatavasti Kreutzwaldi enda loodud ja nimede kokkulangemine on siin «juhuslik».

Andante molto moderato

Il - ma - neitsike i - lu - sa.

p

sempre Ped.

f

Kõue tü - tar kü - har - pea -

fp

dolciss

- - - ga, si - - ni - sir - je lin -

fp

- - - nu - ke - ne len - das palju.

marcato

p

Näide 1.

sele lõpule.²⁴ Et heliloojal oli kiire, ilmneb minu arvates pigem «Luonnotari» tekstist kui muusikast. Taeva sünd ning kuu ja tähtede süttimine taevas on müüdi osad, kaugesse minevikku asetuv eepiline jutustus, mitte tänapäeva ülekantav dramaatiline sündmus, mis nõudnuks ka vastavat muusikalist käsitlemist. Nii siis on «Luonnotari» lõpp isegi geniaalsel kombel kooskõlas müüdi sügavama olemusega.

Kae - vu - le käis kar - ja -

tee - sid, ra - da - si - da rah - va jälgist.

pp dolcissimo

Näide 2.

Andante maestoso e molto pesante

kaa - la peale!" - Ves - - ki - ki - vi

vee - - re - ta - ti kii-rest kae-vu ra-ke-te-le.

Kõrgelt ku-ku-ta - ti,

Näide 3.

Allegretto

Metsa poega

poisi - ke-ne, kõ-ver-silma kasvandiku, nä-gi ke-na

neitsi - ke-se vet-ta kaeuust vir-na - massa, tahtis ap-pi

Andante

tõt - ta - mai-e.

Näide 4.

Tänu teose muusikalise ülesehituse järjekindlusele kuulaja üldiselt ei taju, et tekst sellisena, eriti teose lõpuosas on pisut ebauhtlane. Sisult areneb algusosa lühendustest hoolimata järjekindlalt edasi, kuigi näiteks müüdi seisukohalt oluline Luonnotari rasedus on koguni ära jäetud. Ilmselt oli see teema Sibeliusele müüdinagi liiga intiimne, mis takistab seda ka muusikas kasutamast. Teksti lõpuosa on seevastu üsna killustatud. Värsis «Impi tuntevi tulistuvaksi» ei oma loogilist tähendust ja on sellisena üsna ebaselge. Samuti võidakse tõdeda, et tekstis mainitakse taeva, kuu ja tähtede, aga mitte maa ja päikese sündi. Spekuleerides võib mõistagi oletada, et Sibelius lõhkus teksti, abstraherides seda sihilikult, kaugenedes isegi teose aluseks olevast müüdist. Teisisõnu, saavutamaks tervikut, mis on muusika seisukohalt absoluutne, tekstist hoolimata. Kuigi Sibeliuse lähtekohaks oligi muusikaline ülesehitus, et tundu selline seletus usutatavana.

«Ilmaneitsi» žanrimääratlus — humoristlik ballaad — on põhjendatud juba tekstiga. Muusikalise teksti seisukohalt on siiski oluline jälgida seda, kuidas huumor ilmneb, kui ilmneb, otse muusikas. Teose muusikaline huumor tundub olevat paljude tegurite koosmõju tulemus. Esiteks on märkimisväärne ballaadi impressionistlik ja mittedramaatiline üldstiil, mis justkui loob soodsa pinna huumori esiletulekuks. Teose muusikalisele koele on iseloomulikud erk ja vaheldusrikas instrumentatsioon, värvikas kõlapalett ning dekoratiivsus: soolo-osi värvivad pikad melismid ja orkestriosade rikkalikud kaunistavad saate- ja täiendushelid.

Oluliseks humoristliku mulje sünnitajaks on ballaadi tegelaste ja sündmuste helimaalinguga sarnanev konkreetne iseloomustamine, mille abil helilooja tegelikult loob oma vaatenurga, rõhutab ja karrigeerib tekstis sisalduvaid humoristlikke viiteid. Esimese näite tegelaste muusikalisest iseloomustamisest pakub Ilmaneitsi teema (näide 1). Selle algelemendiks on pentatoonikal rajanev kujund, millest hiljem areneb välja arvukalt variante. Värsiga «kaevule käis karjateesid» liitub keelpillide laskuv *pizzicato* motiiv (näide 2), mis assotsieerub ühelt poolt sügava kaevuga, teiselt poolt — sammudega. Vastavaid üsna konkreetseid kujundeid liitub samuti näiteks vesikivi veeretamisest kõneleva jaoga (näide 3). Metsapoega, keda Päts omas, sümbolismiga vahest mingil määral liialdavas ja põhendamatu üsnagi kahtlaselt mõjuvas tõlgenduses iseloomustas kui Ilmaneitsi kirgede kaaslast²⁰, kujutatakse Tobiase ballaadis mingisuguse halenaljaka narrina. Koomilise iseloomustuse loob soolosoprani pisut nurgeline ja banaalne teema, mida saadab fagoti vastuhääl (näide 4). Vähemalt allakirjutanu arvates assotsieeruvad sama jao «neitsikese» ja «vinnamassa» sõnadega kaasnevad kolmkõlamotiivid kauni Ilmaneitsi abitu veevõtuüritusega.

vas-ta, kuidas võ-taks ve-te al-ta.

Maestoso e poco grave pesantissimo

Kalevite kallispoega kuu-lis neitsi

tranquillo cantabile

Allegro

vee-res kuid mul ve-te al-la." Kalevite kan-ge

poe-ga kar-gas ko-he kaevusse

agitato

mf

dim.

tõt-tas sõrmust ot-si-mai

- e.

string

pp

p

Tempo moderato

Näide 6.

Viol. I

Viol. II

Alti

con sord.

p

Näide 7.

Aga kuidas on lood tervikuga? Ballaad algab pikavõitu orkestri-sissejuhatusega, milles näidatakse teatud osa hiljem keskseks muutuvatest motiividest ja kus luuakse teost iseloomustav atmosfäär ja stiililine pilt (vt näide 1). Soolopartiist alates järgib muusika teksti dramaturgiat. Tobiase vilumusele ja heale maitsele viitab see, et ta suudab hoida ohjad peos, et teos elementide rohkusest ja mitmekesisusest hoolimata ei vaju laiali, vaid mõjub ühtse ja järjekindla tervikuna. Muusikalise ühtsuse loob ennekõike Ilmaneitsi teema, mille variandid korduvad aina temale viidates. Teisalt toimib teose muusikaline ülesehitus nimelt teksti varal. Oleks vaevalt mõeldav, et ballaadi tekst korvataks vokaliisi või instrumentaalpartiiga. See mõttelõng toob esile «Ilmaneitsi» ja «Luonnotari» kompositsiooniliste lähtekohtade olulise erinevuse. Nagu juba eespool mainitud, jätab «Luonnotari» tekst sellisena ruumi kriitikale, muusikaline ülesehitus on seevastu loogiline. «Luonnotari» komponeerides võttis Sibelius geniaalsel viisil tähelepanu alla inimhääle väljendusliku kvaliteedi, mis moodustab teose orgaanilise osa. Teine asi on see, et «Luonnotar» vaevalt kaotaks midagi oma muusikalisest tähendusest, kui tekst ära jäetaks ja soolo-osa esitataks vokaliisina.

«Luonnotari» ülesehituses võib näha sonaadivormi jooni, aga ainult jooni, sest niisuguse tõlgenduse kohaselt käsitatakse vaid teose ekspositsiooni (taktid 1—75) ja töötlust (t 76—)*. Salmenhaara tõdeb «Luonnotari» lähenevat kontserdile häälele ja orkestrile²⁶. See iseloomustus ei puuduta niipalju teose vormi kui lauluhääle instrumentaalset käsitlust. Muusikalise ülesehituse esmasust teksti suhtes näitab ka see, et teose kahe teemaga liituvad eri esituskordadel erinevad tekstid: «peateema»:

1. *Olipa impi, ilmantyttö. Kave Luonnotar korea...*
2. *Laskeusi laineille, aalto impea ajeli...*
3. *Tuli sotka suora lintu, lenti kaikki ilmanrannat...*
4. *Teenkö tuulehen tupani, aalloillen asuinsijani...*

«kõrvalteema»:

1. *Voi poloinen päivani. Parempi olisi ollut...*
2. *Niin silloin veen emonen nosti polvea lainehesta...*

Näiteks liitub «kõrvalteema» ühelt poolt Luonnotari kaebega, teiselt — taeva sünniga.

«Luonnotaris» on mitmeid teemasid, mis tunduvad peegeldavat konkreetset teksti sisu, mis aga samas toimivad ka puhtmuusikalistena. Selline on teost alustav «keelpillide sahin», mis on sarnane Viienda sümfoonia algusega. Viimasega seoses ongi viidatud Sibeliusse kosmilisele loodusetunnetusele²⁷ (näide 7). «Suure tuulehoo» loovad timpan ja harf, aga sellele kohale langev kulminatsioon on samuti kahe teema liitekoht (näide 8). «Kõrvalteema» staatilise saatemotiivi ning selle teist esitamist sissejuhatava bassklarneti ja *piccolo* abstraktse kõla võib ühendada ajatu müütilise tõelisusega, soprani «ohkemotiivid» taas Luonnotari kaebega (näide 9b ja 9c). Aga nagu juba eespool mainitud, kasutatakse sama kujundit ka taeva sünnist kõneldes. Muusikalise ülesehituse seisukohalt on teine teema lihtsalt vastandlik liikuvamale ja helistikuliselt püsivamale «peateemale» (näide 9a).

Algtõuke «Luonnotari» ja «Ilmaneitsi» võrdlusele andis see üllatavana tundunud tähelepanek, et Sibeliusse üsna ainulaadsele teosele leidub paralleel eesti muusikas ja et nende teoste vahel on märkimisväärselt palju ühiseid tegureid, nagu käesoleva kirjutise algul püüan näidata. Aga nii nagu sageli juhtub, tõi lähem vaatlus esile pigem teoste omapära — nende erinevuse ja vastandlikkusegi. Ühiste tegurite märkamise aitas neid paigutada muusikalisel kaardil õigesse ümbrusesse. Huvitavaks teeb nad siiski kõigepealt nende omapära, nende individuaalne, teistest erinev olemus.

* «Luonnotari» vormi tõlgendamine mittetäielikuks sonaadivormiks on üsna küsitav, sest teise poole areng suundub peamiselt vaid «peateemale» ja seda on siingi suhteliselt vähe. Loomulikum on teost pidada kaheteemaliseks paarivormiks, mille viimane osa (t 76—) on algusosa transformeeritud repriis.

- ¹ Riho Päts. Ruldolf Tobias. Tallinn, 1968, lk 5.
- ² Erkki Salmenhaara. Jean Sibelius, Helsingi, 1984, lk 19.
- ³ Sealsamas, lk 31.
- ⁴ Riho Päts, lk 18.
- ⁵ Erkki Salmenhaara, lk 33.
- ⁶ Riho Päts, lk 19.
- ⁷ Erkki Salmenhaara, lk 29—31.
- ⁸ Riho Päts, lk 20.
- ⁹ Erkki Salmenhaara, lk 70.
- ¹⁰ Sealsamas.
- ¹¹ Sealsamas.
- ¹² Riho Päts, lk 121.
- ¹³ Erkki Salmenhaara, lk 70.
- ¹⁴ Rudolf Tobiase kiri L. Neumanile 9. VIII 1912. Tsitaat: Päts, lk 120.
- ¹⁵ Riho Päts, lk 121.
- ¹⁶ Sealsamas, lk 108.
- ¹⁷ Erkki Salmenhaara, lk 70.
- ¹⁸ Sealsamas, lk 107—.
- ¹⁹ Rudolf Tobias. Soololaulud. Koostanud, redigeerinud ja kommenteerinud Vardo Rumessen. Tallinn, 1974.
- ²⁰ Erkki Salmenhaara, lk 305.
- ²¹ Sealsamas, lk 306.
- ²² Jean Sibelius paevik, 27. I 1912. Tsitaat: Erik Tawasstjerna (1972): Jean Sibelius III. Helsingi, 1972, lk 341.
- ²³ Riho Päts, lk 127—128.
- ²⁴ Erkki Salmenhaara, lk 306.
- ²⁵ Riho Päts, lk 105.
- ²⁶ Erkki Salmenhaara, lk 306.
- ²⁷ Sealsamas, lk 307.

Soome keelest tõlkinud
MARIS MÄNNIK

EESTI VABARIIGI LUGU MARK SOOSAARE MOODI

NUÜDSEKS ON SUUR OSA EESTI RAHVAST JUBA NÄINUD MARK SOOSAARE TÖSIELUFILMI «RIIGIVANEM» ESIMEST JAGU. KONSTANTIN PÄTSI POLIITILISE TEGEVUSE HINDAMISEL TEKITAB FILMI AUTORI FRONTAALSUS KA MÕNINGAID KÜSITAVUSI. SAMAS EI KAHANDA PISIMÄRKUSED SIISKI OLULISELT «RIIGIVANEMA» KUI KUNSTITEOSE JA AJADOKUMENDI MÕJUJÕUDU, TOONITAVAD KAHE JÄRGMISE ARVUSTUSE AUTORID.

«RIIGIVANEM», 1 jagu. Režissöör Mark Soosaar. Filmitegijate tänu Kaarin Kolbrele, Malle Peegile, Els Roodele, Zita Lellepile, Avo Kittaskile, Alar Kivilole, Tiiu Thorõnile, Heino Pedusaarele, Olaf Esnale, Andres Orringule, Harald Keilandile, Mihkel Laugile, Külle Arjakasele, Chronos-Film'ile Berliinist, Rootsi TV-1-le, Yleisradio TV-2-le, Filmiklaff'ile Helsingist, Eesti Kultuurifondile, Eesti Kultuurifondile USA-s; Korp! Fraternitas Estica'le, Eesti Ajaloomuuseumile, Eesti Kunstimuseumile, Eesti Televisioonile, «Eesti Kultuurifilmile», Eesti Filmiarhiivile, Eesti Riigiarhiivile, Gosfilmofondile. Heli: Mart Otsa, August Eljari, Erkki Salmela jt. Pilt: Johannes Pääsuke, Theodor Luts, Armas Hirvonen, Konstantin Märska, N. Envald, Tarmo Meristu, Vladimir Parvel, Erik Kuznetsov, Mark Soosaar jt. Grupp: Ivi Lüllmaa, Anne Svirgsden, Ene Mänd, Arvi Ilves, Peeter Siim, Olav Kruus. 1686, 2 m (6 osa) mustvalge ja värviline. «Tallinnfilm», 1991.

Hando Runnel on dokumentaalfilmi ülesehitust võrrelnud luuletusega. Ehkki filmikujundi tekke loogika vaevalt et kattub kirjandusliku kujundi omaga, pole siiski välistatud poeetiliste visioonide osatähtsus ka tõsielufilmis. Vähe-malt Mark Soosaare puhul on see tajutav. Tema kaameraga püütud värvilised kaadrid ei ole kunagi lihtsalt filmijupid, pigem tõelised «elavad pildid», lüüriilise allhoovusega hingestatud hetked pühapäevamaalija paletilt. Meenutagem kas või «Kihnu naise» palju kõneks olnud värvusdramaturgiat.

Teisiti pole see «Riigivanemaski». Filmi suu-resti retrospektiivsest ainealast johtuvalt on Soosaare «kaastõolistele» hulk siin suur, kasutamist leiavad Theodor Lutsu, Johannes Pääsukese,

«Riigivanem», 1991. Režissöör Mark Soosaar. Konstantin Päts 1939. aastal «Vanemuise» kontserdisaali avamisel koos Tartu linna juhtidega.

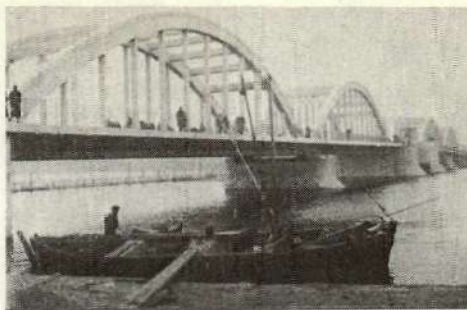


Konstantin Märsk ja omaaegsed ülesvõtted ning dokumentaalkaadrid. Ometi on režissööri õigus, kui ta esilinastuse-eelses usutluses toonitab, et pakutav ei ole kiretu kronoloogiline ajaloorida, vaid «üks vaade olnule ja olnutele» («Sirp» 22. II 1991). Soosaarelikult poeetiline vaade, lisagem. Visiooni võimendab kaadritagune diktori(autori?)tekst.

Mõjusa eelhäälestuse loovad juba George Bushi ja Mihhail Gorbatšovi tippkohtumise aegu Helsingis 9. septembril 1990 vändatud alguskaadrid selle maailma vägevatest, keda filmimehe seisukohalt iseloomustatakse kui «maailma kõige igavamaid inimesi». On seal veel kolmaski riigipea — Soome president Mauno Koivisto. Kuid tema roll ajaloo ees poseerimisel sarnaneb rohkem tolle üksiku vana daamiga, kes, püüdlük keep smiling näol, Finlandiafalo ees Eesti lippu lehvitab. Seejuures kehtib vastuvõtuseremooniast saatev diktoritekst — «nad on võimu ihalenud selleks, et suuremat tegevusvabadust saada, aga võim on nad lõksu püüdnud» — Koivisto, Monaco vürsti või Konstantin Pätsi kohta ehk rohkemgi kui mõne hiigelriigi juhi suhtes. (Mida väiksem ja väetim riik ning võimsam naaber, seda kindlam on lõks, näitab ajalugu.)

Siitmaalt sekkub «Riigivanema» filmikeele poeesiasse tolle lähisugulane — verbaalne paeteetika. Ning nõnda, sõbralikult käsikäes, kaadrist kaadrisse, seltsivad nad läbi kogu ekraaniteose. Vanadest filmikroonikatest ja arhiivikaadritest õhkuvat nostalgiat elustavad tundehellad loodusevõtted, kus jäädvustatud Eestimaa lumiseid talusid, puid ning ikka ja jälle merd, laevu, sadamaid, saari. Hingematvalt ilusaks on neid Mark Soosaare lummavaid värvivõtteid nimetanud ajaloolane Hannes Walter («Sirp» 15. III 1991). Ent filmiterviku kontekstis näikse neil olevat esteetilise kõrval veel teinegi funktsioon, seesama, millest laulsid kord «Isamaa hiilgava pinnalta . . .» või «Minge üles mägedele». See on kodu ja kodumaa heroiseerimine, hūmn v a b a l e Eestile. Sest samavõrd kui Konstantin Pätsi isikulugu on «Riigivanem» ka Eesti Vabariigi lugu. Mark Soosaare kui looja isikupärast sõltuvalt aga tähendab vaba kodumaa eelkõige mere- ja saartemaad. Kõigest üle käib ammune salaarmastus Kihnu, mis sunnib filmi lõpukolmandikku ilmtingimata lükkima vanad kaadrid sealse te naiste laskeharjutustest koos peaaegu tõsimelise paatosliku kommentaariga: «Kui Eestil ülepea salarelv oli, siis oli selleks Kihnu naiste vaprus ja julgus.» Paar allveepaati või aeroplaani on selle kõrval täpes.

Merekujundil ja veesõidukeil on filmis laiemgi tähendus. Näeme arhiivivõtteid aastast 1912, mil tsaar Nikolai II ja Saksa keiser Wilhelm Revali sadamas paadist kaile astuvad, et siin kaks aastat enne I maailmasõda «igavest sõprust ja teineteise piiride puutumatumust» kinnitada. Samal ajal paneb Nikolai II oma käega paika Peeter Suure merekindluse nurgakivi, Wil-



«Riigivanem». Pärnu Suursild.



«Riigivanem». Setumaa.



«Riigivanem». Fredriksborgi loss Taanis; seal ripub Pätsi rüütlivapp.



«Riigivanem». President Pätsi kantseleiülem Elmar Tambek Vancouveris 1989. aastal.

helm aga alustab otseseid ettevalmistusi sõjaks. Kas ei tule tuttav ette?

Teisalt kasutab režissöör meresümboolikat Läänemere maade ühendatuse tähistamiseks. Et selleni jõuda, usutleb ta Matti Pätsi otsesõnu, kas too vanaisaga ikka merel ka käis jms. Mille juurde ikka ja jälle antud kontekstis tagasi pöördutakse, on Soome-Eesti uniooni idee. Eespool viidatud arvustuses osutab Hannes Walter Põhjala hõimuliidu aate pärinevusele Tartust, Tõnissoni leerist. Ega seda filmis keegi vaidlustagi. Professor Seppo Zetterberg toonitab oma kohvikuvestluses hoopis, et Konstantin Pätsi valdas uniooni idee põhiliselt neil ajaloohetkedel, kui Eesti jaoks olud halvenesid. Muidu hindas ta küll sõprussuhteid, kuid otsesest hõimuliidust ei kõneldud. Miks filmis on Soomele (vähe-mal määral ka Rootsile ja Poolale) nõnda palju tähelepanu pööratud, on seletatav kahe momendiga. Esiteks režissööri sooviga kajastada Eesti Vabariigi välispoliitilist orientatsiooni, teiseks tema kontseptuaalse veendumusega Eesti kuuluvusest nn Vahe-Euroopasse. Sellele pole ka põhjust vastu vaielda. Küll aga vajab kohendamist Hannes Walteri väide, nagu oleks Evald Laasi ainus eesti ajaloolane, kelle poole filmis pöördu-tud. Otse ekraanil vilksatab küll vaid Evald Laasi, ent filmi lõputiitrest leiame konsultantide pikast nimistust ka Külle Arjaka nime. Ning mitte sugugi viimaselt kohalt.

Kui otsida teosest merega ligilähedaseltki võrdset läbivat kujundit, tuleb kõne alla ainult tamm, visaduse ja sitkuse sümbol. President Svinhufvudi ja riigivanem Pätsi tammed Heikkilä-

te mõisas Ruskas, Presidendi tamm Saaremaal ning Arnold Rüttele filmi lõpukaadreis tamme all seismas. On see sama Presidendi tamm või ehk mõni teine, tulevasele presidendile vihjav puu kusagil Kadrioru lossi aias? Hoolimata kogu mu sümpaatiast hr Rüttele vastu ei saa siiski mainimata jätta, et filmi lõpupaatos temast kui Pätsi elutöö jätkajast mõjub pealetükkiva ja kis-tuna. Ehkki koolipoiss Arnold Rüttele seotus presidendiga tolle tamme kaudu on muidu hea leid.

Nagu öeldud, Soosaar heroiseerib Eesti Va-bariiki. Heerose roll jääb Konstantin Pätsile — riigi loojale, riigi hoidjale, presidendile. Pärit-olugi on tal kangelase vääriline. Ema olevat sünnitanud oma teise poja kusagil teeäärses lau-das, väidetakse filmis. See aga toob meelde ühe teise talveõhtu ja ühe teise lauda kusagil kaugel, kus tuli ilmale Naatsareti Jeesus, keda rahvas pärast õnnistajiks kutsus. Oli Päts eesti rahva õnnistegija?

Samas meenub seoses selle episoodiga üks teine seik, mida kirjeldab vana koolimees Märt Raud oma raamatu «Kaks suurt» saatesõnas (Toronto, 1953). Nimelt näidatud kord ühele kuulsale prantsuse kunstnikule kahe rivaalitseva Eesti riigimehe portreed ning palutud öelda, kes on kes. Kunstnik osutanud Tõnissonile ja sõnanud: näitleja, seejärel Pätsile ning kuuluta-nud: kangekaelne talupoeg. Omamoodi õpetlik lugu. Eestlased on ikka olnud maarahvas, talu-rahvas. Ja võõra suu kaudu pead sa tõde kuulda saama. Soosaare filmis sümboliseerivad Pätsi talupoeglikkust kas või kaadrid tema Kloostri-

«Riigivanem». Kindral Laidoner koos professor Louhivuori ja kindral Estermaniga Helsingis jaanuaris 1939.



metsa mustertalust. Lisa annavad kroonikavõt-
ted kutsekodade asutamisest ning tööstuse, põl-
lumajanduse, kultuuri ja hariduse edendamisest
iseseisvuse õitseajal, mida režissöör nii või teisiti
seostab Konstantin Pätsi tegevusega. Mõnevõr-
ra utreeritult küll, kuid Pätsist saab filmis
Eesti ovariikluse võrdkuju.

Teised riigitegelased (August Rei, Freidrich
Karl Akel, Läti president Alberts Kvesis jt)
jäävad statisti rolli, Jaan Tõnissonisse aga suhtu-
taksegi kohati kui näitlejasse, pajatsisse. Kuigi
omaaegne riigisekretär Helmut Maandi (nüüd-
seks juba manalamees) räägib oma filmiintervjuus
põhjalikult nn aate- ja majandusmeeste ajast
aega kestnud võrdväärsest opositsioonist eesti
ühiskonnas, eelistab filmi autoripositsioon selgelt
Pätsi otsustavat sihikindlust. Sama eesmärgi tee-
nib telefoniusutlus kunstnik Eduard Olega, kes
on maalinud riigivanem Pätsi esindusportree.
Küsimus, miks lühikest kasvu Päts pildil nii
hiiglaslik näib, otse provotseerib vastuse: «Maa-
lisin ka Pätsu selle ürgeestluse vaimus, mis ei
kapituleeru kunagi.»

Pätsi poliitilise tegevuse hindamisel tekitab
filmi autori frontaalsus ka mõningaid küsitavusi.
Natuke lihtsustatud tundub pateetiline superla-
tiiv diktoritekstis, mis väidab, et eesti rahvusväe-
osade loomisel Päts Ajutise Valitsuse peaminist-
rina «lihtsalt võttis Vabadussõja ohjad enda
kätte». Segasemad on lood vabadussõjalaste
liikumise ja «vaikiva ajastu» valgustamisel. Kui
juttu tuleb vapside riigipöördekatsest, näeme
kinolinal kaadreid kivi raskuist vangidest, mille
taustal diktor ironiseerib: «Isegi nii süütut asja

nagu fašistlikku riigipööret ei lastud teha.»
Rängalt öeldud. Ent *audiatu et altera pars*.

Üks teine mees kõrvutab pärast paguluses
dokumentaalseid materjale Pätsi tegevusest
1934. aastal Mussolini omaaegsete sammudega
(William Tomingas, «Vaikiva ajastu Ees-
tis», New York, 1961, lk 255). Kuid seda võib
samuti pidada «tsunffiau» kaitsmiseks. Ometi ei
süüdistata oktoobris 1933 toimunud III rahvahää-
letusele järgnenud sündmustes vapse milleski
isegi presidendi hilisem kantsleileülem Elmar
Tambek (vt Elmar Tambe, «Tõus ja mõõn»
I, Toronto, 1964, lk 109). Ma ei heida režissöö-
rile ette mõõdalaskmisi, vaid üksnes liiga jäika
kontseptsiooni, mis tingib kohati must-valgete
skeemide kasutamist. Ehkki ajalooline tõde on ju
ka see, et vabadussõjalaste ühingud sulges,
koosolekud keelustas ja kaitseseisukorra kuulutas
välja mitte Konstantin Päts 12. märtsil 1934, vaid
tema eelkäija Jaan Tõnisson 11. augustil 1933.

Tehtud pisimärkused siiski oluliselt ei kahan-
da «Riigivanema» kui kunstiteose ja ajadoku-
mendi mõjujõudu. Kõik on hea, mis hästi
tehtud. Ja tänapäeval me vajame ehk rohkemgi
kui muidu tuge Konstantin Pätsi enam kui poole
sajandi vanustest tarkussõnadest: «Kui rahvas
hoiab kokku, jääb Eesti püsima.»

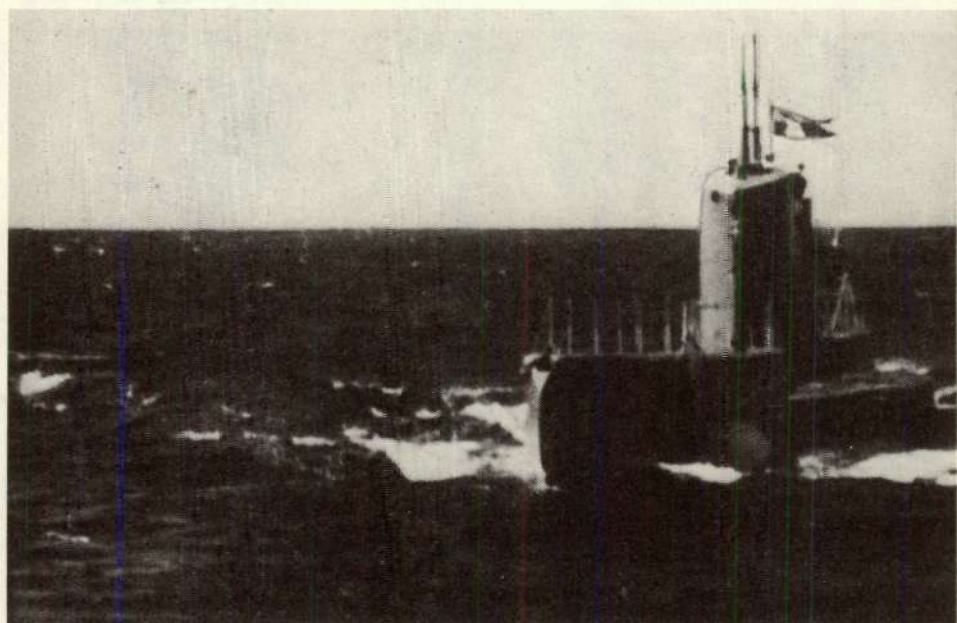
«Riigivanem». Jaan Tõnisson.





«Riigivanem». Kihnu naised Kaitseliidu laskeharjutustel.

«Riigivanem». Oks kahest Eesti allveepaadist.



LISAKS «RIIGIVANEMALE»

Nüüdseks on möödunud mitu kuud Mark Soosaare filmi «Riigivanem» ekraanile tulekust. Suur osa eesti rahvast on seda näinud ja saanud oma hinnangu anda. Kuid üks iga kunstiteos ole küllalt keeruline, nii et alati jääb võimalus juba öeldule midagi lisada.

Hoolimata sellest, et filmi pealkirjaks on valitud «Riigivanem» ja keskne osa selles filmis on Eesti Vabariigi kõige pikemaajalisemal riigimehel Konstantin Pätsil, on filmi haare märgatavalt laiem. Pätsi isik käib varjuna kaasas ka neil hetkil, mil teda ekraanil näha ei ole ja temast ei räägita, kuid ta ei domineeri. Pigem on film läbilõige eesti ajast, vaadatuna pealtnäha erapooletu autori silmadega. Kuid siiski ainult pealtnäha.

Filmi läbiv ajalooline taust on esitatud probleemides mitte eriti süvenenud inimese jaoks ammendavalt. Selle esitamismood on psühholoogiliselt hästi läbi mõeldud. Ühegi probleemi ega ajajärguga ei ole üle pakutud, hümneidega täiendatud dokumentaalkaadrid ning lipuvärvide maakaardid on mõjuvad. Viimastel on küll mõningaid ebatäpsusi, kuid keskmisele vaatajale need silma ei torka.

Kuigi film on eeskätt ühest riigivanemast, Konstantin Pätsist, ei ole unustatud ka tema tollaseid ametikaaslasi, Jaan Tõnissoni, August Reid, Friedrich Akelit, samuti Eesti sõjaväe loojat Johann Laidoneri. Ent vapsidest räägitakse ühekülgsest halvasti. Lisades eelnevale võrdlemisi vaieldava hinnangu, et Tartu rahu sõlmimisel keskseteks kujudeks tõusnud Jaan Poska, Ants Piip jt olevat Konstantin Pätsi poliitikast välja tõrjunud, ei saa sugugi väita, et suhtumine Eesti riigimeestesse oleks erapooletu.

Filmi on küllaltki palju pööratud tähelepanu K. Pätsi poliitilisele tegevusele ning eraelust on räägitud võrdlemisi mõõdamattes. Seega ei ole film mitte elulooline, vaid poliitiline ja erineb selle poolest mitmetest varasematest M. Soosaare filmidest. Järelikult kehtivad filmi kohta ka teised kriitika kriteeriumid, milleks on eeskätt faktiline täpsus, analüütiline sügavus ja hinnangute minimaalsus. Küllap vajab viimane tees selgitamist. Jagame poliitilised filmid dokumentaalseteks ja propagandistlikeks. Esimeste puhul võiksid autoripoolsed hinnangud tagaplaanile jääda ning tolle ajastu, aga ka hilisemate poliitikute ja ajaloolaste seisukohtadest peaksid olema esitatud ka kõige erinevamad vaatenurgad. Propagandistlikul filmil ei ole eesmärgiks

tõde, vaid vaatajaskonna mõjutamine, ning autoripoolsed hinnangud on filmi olulisim osa. «Riigivanem» on nende kahe vahepeal. Hinnanguline moment on filmis osavalt varjatud, aga tegelikult väga tugev. Raske öelda, kas teadlikult või mitte, kuid filmist on saanud siiski tollesse ajastusse ja Eesti riigimeestesse tugevalt suhtumist kujundav teos. Probleemide käsitlemine, mis heidavad Konstantin Pätsi valitsusajale varju, näiteks 12. märtsi 1934 sündmused, on viidud miinimumini ja kriitika on esitatud vaid ühe ajaloolase (Evald Laasi) suu kaudu. Teisalt on antud filmis hiilgav võimalus praeguse Ülemnõukogu esimehe Arnold Rüütli populariseerimiseks. Vähe usutav, et see ei ole teadlik.

Ehk oleks võinud Pätsi-filmi pühendada rohkem tähelepanu Konstantin Pätsi poliitilisele mõttele ja tema maailmavaate kujunemisele. Akadeemilisust kipus väheseks jääma ning see muutis teose pisut pinnapealseks. Film on väga ameerikalik, kui nii võib öelda, läänelikud mõjuvad dokumentaalfilmi võttes on jätnud varju eestilikud sügavad analüüsid, mis varasemates M. Soosaare filmides on väga kõrgetasemeliselt välja toodud. Paistab, et film ei ole orienteeritud eesti publikule — selleks jääb temast väheseks. Kuid visiitkaardina välismaale on see igati õnnestunud film, ülevaatlik, infohete ja professionaalselt tehtud.



L. Kessleri «Orvud» Noorsooteatris. Lavastaja J. Jürgenthal, kunstnik J. Vaus. Esietendus 27. märtsil 1991. Phillip — Tõnu Oja, Treat — Rein Oja.

MIHKEL TIKS

ORVUD: KESSLERI, PINNA LAPSELAPSE, NOORSOOTEATRI JA ISSANDA JUMALA OMAD.

L. KESSLERI «ORBUDE» LAVASTUS EESTI NOORSOOTEATRIS.

ISSANDA JUMALA ORVUD

Me kõik oleme orvud. Sellest ajast peale, kui meid paradiisist välja aeti, oleme orvud. Viibime ihuüksi maailmas ja selles eraldatuse tajus pärispatt seisabki. Üks tajub seda lootusetut üksildust teravamalt, teisel õnnestub enesepettus paremini, kuid asja see ei muuda. Igaühel on 32 vaja «julgestavat puudutust», kuid see

jääb tulemata või tuleb liiga hilja. Väga vähestel üksiklastel jätkub jõudu oma üksindusega paari minna. Enamik meist, inimestest, on selleks liiga nõrgad ja me otsime endale mingi «orbude kodu». See võib olla vennakeste Treati ja Phillipi pesakene või Haroldi lapsepõlve pelgupaik. Kuid enamasti on see tavaline tuimaks ja uimaseks tegev «perekond ja kodu». Võimalik on kaotatud paradiis (ehk ühinemine) leida ka loomingus, töös,

lastes, eneseohverduses, jumalas, armastuses. See «sõber» võib olla ka näiteks koer või isegi raadio. Mis vormi see põgenemine võtab, pole oluline. «Orbude kodu» on täpne üldnimi.

Jeesus, meister Eckhardt, Fromm ja mõni veel on arvanud, et armastus on see ainuke õige vahend inimkonnaga ühinemiseks, kõik muu on petekas. See on siiski liiga raske tee, vaid vähestele jõukohane. Enamik peab leppima ühe või teise aseainega. Vahe on selles, et ligimesearmastus on ainuke tingimusteta suhe, kõik muud variandid, mehe-naise armastus kaasa arvatud, kehtestavad oma sisekorraeeskirjad. Need mängureeglid, seadused või kombes ongi õieti «orbude kodu» aluseks. Enda piiramine või piirata laskmine on ühinemise eeldus ja olemus. Need piirangud võivad olla kerged või julmad, vabatahtlikud või alandavad, rõõmustavad või loomust moonutavad jne. Eesmärk on üks: luua illusioon osalusest mingis suuremas koosluses, leida selles oma olemasolule «mõte». «Mõttetu» olemine on üksi olemine ja see on raske kanda. Need mõtteavaldused Issanda Jumala orbudest viivad nüüd teiste, konkreetsete hüljatute juurde.

KESSLERI ORVUD

Näitekirjanikud tavatsevad oma tegelasi vangistada suletud ruumi. Siis on kergem nendega nii manipuleerida, et kõik see, mis neist peab välja tulema, saab välja pigistatud. Mida läbipaistvam on mudel ja selgemini nähtavad traageliidid, mida inimhingede insener oma töös on kasutanud, seda nõrgem on reeglina etenduse mõju. Vaatajad ütlevad siis üksteisele, et nad arvasid ära, mis edasi sai ja kuidas asi lõppes. Näitekirjanik peab jälgi segama, et lugu tunduks uus ja tüüpide käitumine ettearvamatu. Et poleks justkui tegu «konstruiga», vaid oleksid nagu lihast ja verest inimesed. Lyle Kessler on teatriinimene ja muretseb rohkem teatrilisuse kui elulisuse pärast. Tema mudel on hästi konstrueeritud ja terava dialoogiga rikastatud. Aga tehiskuse maiku päriselt juurest ära pole õnnestunud saada. Süžeeakäänakute, muutuvate situatsioonide ja vaimukuste taga on lihtne mõte. Kaks inimest on leidnud teineteises oma turvapaiga. Kolmas (kahe esimese jaoks maailm, tema enda jaoks samasugune orvuke) murrab nende koju sisse ja lõhub senise elu. «Lai maailm» ahvatleb ja kaks usuvad, et kolmanda toel on see neile jõukohane. Illusioon hävib koos oma kandjaga ja peaks välja tulema, et «poolt nii armas polnud seal kui külatänavas». Kuid loo

lõpus on autor elule kunsti huvides lõivu maksnud. Kolmas hukub, sest Messia surm on mõjuv lavalõpp. Ja kahele esimesele jääb usk, et «oleks Lenin kauem elanud, oleks kõik teistmoodi». Järjekindel ja tõetruu, aga mitte teatraalne lõpp oleks totaalne pettumine ja uue «orbude kodu» vajadus. Ahtakest vennaste universumit paigata ei õnnestu. Kuid Treatist võiks tulla ennastohverdav rõhutute õiguste eest võitleja, Phillip aga jooks end surnuks. Seega on Kessler jumala tahet moonutanud ja tema loomingu oma näo järgi ümber teinud. Sest teda pole huvitanud niivõrd elutõe halasta-

«Orvud». Phillip — Tõnu Oja.



matu paljastamine, kuivõrd mineva näitemängu komponeerimine. Sellega tuleb kõigil järgnevatel loojatel arvestada, kes selle teksti võtavad ja omakorda endale «orbude kodu» looma asuvad.

JÜRI JÜRGENTHALI ORVUD

Mina ei suuda eristada, mis etenduses on lavastajast, mis näitlejast. Kui esidramaturg Hugo Raudseppki tegi Altermanni Hamletist «oma Pisuhänna» ja arvustas seda, siis veel raskem on vähematel vendadel näha «mida lavastaja on öelda tahtnud». Kuulda on olnud, et ta mitte väga diktaatorlikult pole käitunud, vaid näitlejatel üsna vabalt luua on lasknud. Proffkriitikud, keda rohkem kella-värgi ehitus huvitab kui ajanäitamine, näevad kohe ära, mis säärase liberaalitsemise tõttu sündimata on jäänud ja mis-moodi üht või teist stseeni «lahendada» oleks võinud, kui asi ikka korralikult «ära lavastada». Onneks annab lavastaja kavalehel vabaduse igaühel «näha siin seda, mida ta parasjagu näeb». Oma loomingu hindava isana ei tee ta oma tege-laste vahel õigust, vaid armastab neid kõiki. Siiski sugeneb sellest mõnesugu-seid küsimärke. Minu jaoks on segane lugu Haroldiga. Olles ise Suur Gangster, kelle poole *Dead End Kid'e* (Treati ja Phillippi) tõmbab nagu tolles 1930. aasta filmis, jäävad tema motiivid piisavalt avamata. Näib, et ta tunneb oma noor-põlve *Dead End Kid'ide* järeltulijatele kaasa ja püüab neid valgustada ning eluks ette valmistada. Ometi jääb Haroldi pehmest tämbrist, kahtlaselt lah-kest häälest ja tema osavõtmatust kalasilmadest tunne, et asi pole puhas. Kuna mingit vajadust poistega mängida pole aimata, tekitab ta oma mängurliku naudinguga kõhedust. Sellel taustal tun-duvad «sügavad» kohad nagu ema teema või seedimise filosoofia tühjavoitu, «ei kanna». Vaimustav on Harold seal, kus tema kavatsused ei tohigi veel olla selgu-nud ning tema käitumist ümbritseb sala-pära. Võib-olla võibki ta mõistatuseks jääda, kuid kujuna, mitte nii, et näitleja mäng jääb segaseks. Kuna laval toimub muidu peen nüansirikas suhtlemine, siis häirib vähimgi ebaselgus, mis jämeda-mas töös jääks märkamatuks. Teist laadi mõistatus, moraalne küsimärk jääb Tre-ati ja Phillipi suhetest. Phillip elab va-nema venna armust ja hirmust. Kunagi tõesti hoolitsust ja kaitset vajanud, püsib täiskasvanud Phillip endiselt abi-tus oleku, sest Treat on ta pettuse ja vägi-vallaga sotsiaalsesse isolaatorisse mõist-nud. Õilis kavatsus, õnneks vajaliku «orbude kodu» säilitamine, ei õigusta

ebainimlikku kohtlemist ning siit tuleb etteheide Treatile ja õigustus Haroldile. Treat oma lõpueelses pihtimuses vaatataj end õiguses ei veena, ja see on teine kivi lavastaja pihta. Mõlema suure vägi-vallatseja, Haroldi ja Treati, pahad teod jäävad piisava kunstilise õigustuseta. Nii jääb tunne, et kogu lugu on vildakale alusele rajatud. Sel juhul polegi enam tähtis, kas Harold juhindub soovist head teha või naudib võimu, kui ta «orbude kodu» purustab. Ja see puruneminegi kaotab oma traagika, kui see on vaid paik, kus vanem vend nooremat vaimself sandistab ja kehaliselt kiusab. Treati ja Phillipi maailm peab olema hea koht. Harold peab olema heade kavatsustega. Muidu kaotab kõik mõtte.

NOORSOOTEATRI ORVUD

Tõnu Oja Phillip on õrnahingeline intelligentne küünik. Rein Oja Treat on toores proletaarne õilishing. Eero Spridi Harold on helde rafineeritud sadist. Nagu inimestel ikka, avalduvad igapäevases tegevuses hinge pealispinnalised omadused. Phillip on pesamuna, kellele tehakse julma. Treat on jõhkard, kes vähemat vända terroriseerib. Harold on heldinud filantroop, kes annab elupeatu-sega sellidele järeleaitamistunde. Nõnda see lugu alguses on. Dramaatilistes kolli-sioonides koorub «isiksuse küsimine» üm-ber uusi kihte lahti nagu kapsalehti. Phillipis ärkab protestivaim. «Kodaniku-allumatus» ilmneb algul sõjas «Hell-mani» majoneesi vastu, kuid kasvab «laulvaks revolutsiooniks» aarias «Sum-mer-time I Am a Black man». Treat arm luksusesse, püüab oma tahumatule kestale välist lihvi anda. Katse oma im-pulsiivset ausameelset loomust muuta lõpeb kokkuvarisemisega. Harold ei muutu, vaid sunnib oma ambivalentnes mängus oletama, et õilsate motiivide var-jus ei ole sama õilsad tungid. Ja lõpuks jõuab päevalgele igaühe var-jatud «mina». Phillip ei pea ven-naarmust midagi. Vanad heated on unustatud, ta hävitab Treati loo-dud «orbude kodu» halastamatu küü-nilisusega. Treat paljastab oma hel-lust januneva lapsehinge, mida on maskeerinud robustne röövlimeaner. Har-rodilgi on oma nõrkus: igatsus tagasi Chicagosse väikese naise selja taha, oma «orbude kodusse». Pole meestel kerge karmis maailmas, sest igaüks elab edasi hellust vajav poisiko. Kuid pole kedagi, kelle armastuse paistel end soojendada. Pole kodukolde hubast tuld. Pole isegi ajalehti, millega kõhtu ning selga ving-e tuule eest katta.

Kolm Noorsooteatri näitlejat, Tõnu Oja, Rein Oja ja Eero Spriit, teevad oma töö lagunemisaja kohta väga korralikult. On isegi tunda, et neile meeldib seda teha. Jaak Vausi kujunduses ma vausilikku kujundit ei avastanud. Lavale manatud urgas näis «orbude koduks» sobiv paik. Pisut imelik tundus müür akna taga, kus ma oletasin muruplatsi ja tänavat. Ülikonnad ja mokassiinid haltuura maiku ei olnud. Lauri Lomperi tõlge on näitlejatele suupärane. Eriti näis tekst istuvat Tõnu Ojale. Noorsooteater endale Jüri Jürgenthali ees häbi ei teinud. Ka õnnis Paul ei pea lapse-lapse pärast end hauas ringi pöörama.

MINU ORVUD

Peäle üldinimliku üksilduse, sümbolse orvuks olemise on etenduses kõik ka päris otseselt võetav. Lapsepõlves osaks saanud helluse ja armastuse või selle puudumise mõjust hilisemale tundeelule on palju r ä ä g i t u d, aga kes võib öelda, et temaga on asjad päris korras. Kellele sai õigel ajal osaks piisavalt «julgestavaid puudutusi»? Varase ea pärsingutest kujunenud kompleksid kanduvad perekonnasuhete kaudu üle järgmisse põlve

ja kõik algab uuesti. Ema kinga näide «Orbudes» on küll sümbolne, kuid asi ei pruugi üldse olla ema või isa puudumises. Ebateatraalne, kuid oma igapäevasuses palju hirksam on emotsionaalsete vördjate koorumine väliselt täiesti normaalsetest perekondadest. Latentsemas vormis esineb see tundepeetus nii laialdaselt, et andis Freudile õiguse öelda, et kogu inimkond on tema patsiendid. Phillipi hirm ja Treati õudus füüsilise kontakti ees on pärit lapsepõlvest. Ka Haroldi puudutuses on haiglast. Kujutan ette, mis juhtuks, kui mõni neist tüdrukutest, keda Phillip päevad läbi aknast on seiranud, korraga sisse astuks ja head juttu teeks. Phillip oleks omadega läbi. Aga kui ka plika juhtub olema emotsionaalne invaliid, kes ainult oma tuuleveskitega sõda peab? Treat on käitumisel elumees, tema «võtaks» plika puht bravuurselt küll ja too sellise kohtlemisega just harjunud olekski. Mida aga peab vaene Phillip tegema?

«Orbudes» pole sõnagi juttu isast, ja selle kuju puudumine mõjutab otsustavalt kõiki. Harold võtab nüüd hilinevalt selle koha sisse, mida seni püüdis täita vanem vend Treat. Phillip kiindub avalikult kohe, Treat varjab oma tundeid

«Orvud». Treat — Rein Oja, Harold — Eero Spriit.

H. Rospu fotod



Haroldi surmani, siis nõrkeb. Neil mõlemal on vaja isa tuge, sest mõlemad on hingeelult alles alaealised. Enne kui suuta oma totaalset üksildust taluda või see eneseteostusse või armastusse matta, on vaja isakuju, kes oma «julgestavate puudutustega» küpseda aitaks. Kuid millist tuge suudab neile anda Harold, samasugune orbude kodu kasvandik nagu poisidki? Kõik, mis tal pakkuda, on seesama maailm, millesse ta ise omal ajal visati. Kui Treat ja Phillip pääsevad uue vaimse isa toel tarbimismaailma rõõmude juurde, võtab välise naljakuse varjus võimust kõhedus. Vaimusilma ette kerkib alternatiiv Treati loodud ebaõiglasele, kuid julmade valitsemis-allumisreeglite kiuste siiski mingit inimlikkust alalhoidvale pesakesele. See alternatiiv on edukate meeste ja nendega sarnaneda püüdvate naiste heaolumaailm, kus valitsevad võim, äri ja seks. Kus edasipüüdlikkusele ja võidujanule tuuakse ohvriks loomulikkus ja tunded. Kus vahend ja eesmärk vahetavad kohad. Kus selleks, et armastada ja olla armastatud, tuleb enne läbi lüüa. Kuid selleks, et läbi lüüa, tuleb unustada armastus. Nii sulgubki needuslik ring: inimese väärtuse määrab tema positsioon ühiskonnas, kuid sinna jõudmine rõõvib inimeselt nooruse, aja ja inimlikkuse. Elu sisuks jääbki see pürgimine, mis algul sai hoopis teisel eesmärgil ette võetud. Hing jääb tühjaks, elurõõmu asemele tuleb võidurõõm, armastuse asemele seks, loomise asemele tarbimine, olemise asemele pingutamine. Sellelt teelt enam tagasi ei tulda. See otsustav pööre on toimunud hetkeks, mil Treat astub teises vaatuses lavale, noobel ülikond seljas ja hoolikas seitel lakutud soengus. Kujutlesin teda mugavas autos mööda mootorteed kihutamas, punapäine plika lamaskil kõrval, pruun «More'i» «mentoolikas» sõrmede vahel ja silmad sõidukiiruse ning Tikarami või Sinead O'Connori kuulamise mõnust kinni. Kui tunkedes kutid «Unioni» bentsujaamas nende limusiini tangivad, lööb Treat krediitkaardi letti ja kostitab oma kallimat külma šampusega. Ees ootab juba mugav numbrituba, et kinkida eluperemees Treatile järjekordne küps võit. Kas ta mäletab siis veel tunnet, mis valdas teda siis, kui ta õhtul koju jõudes kostitas oma väikest venda Phillipi tuunikala ja «Hellmani» majoneesiga? Kas mäletab kaardi järgi mööda maailma ringi rändav Phillip veel seda hirmu, mida tundis ta suure venna kojutulekul, kui ema king polnud hoolikalt peidetud? Kas nad taipavad, mis tegelikult purunes Haroldi

maailma sissetungiga? Kas nad mõistavad, et «maailma tuhat palet» pole väärt seda üht, kust vaatasid vastu tänulikud ja armastavad silmad? Et kõik lõbusad rännakud ja tormilised ööd uute sõprade seltsis ei kaalu üles neid haledaid tunde armetus «orbude kodu» katusekambris? Kas nad mõistavad elu saladust? Et kui on olemas keegi, kes toob sulle iga päev lauale tassikese teed, siis see ongi ainus asi, mille pärast üldse elada tasub?

ÕNNITLEME!

- 2. juuli — **HARRI TARVO**,
levimuusik — 50
- 5. juuli — **BERNHARD LÜLLE**,
taidusteatri juhendaja,
kirjanik — 70
- 5. juuni — **ELLEN GRÜNFELD**,
endine Rakvere Teatri
näitleja — 75
- 15. juuli — **LEELO KARP**,
estraadilaulja — 50
- 23. juuli — **VALDO PEETRI**,
endine «Estonia» opereti-
artist — 70
- 26. juuli — **VLADIMIR SAPOŽNIN**,
viuldaja, estraadisolist — 85
- 29. juuli — **VAIKE MESILA**,
«Tallinnfilmi» filmi-
direktor — 50
- 31. juuli — **ARNOLD EBROK**,
endine «Endla» direktor — 70

NEW GENERATION



Raul Sõot ansamblist «Big Noise».

NII PALJU HÄID NOORI MUUSIKUID
KUI ESINES 19.—21. APRILLINI TOIMUNUD
«TUDENGIJAZZI» FESTIVALIL,
POLE EESTI DŽÄSSIS AMMUILMA
OLNUD. JUST SEE, ET OLI OLEMAS NII
PALJU PÕNEVAID ANSAMBLEID,
TINGISKI VAJADUSE JÄTKATA
«TUDENGIJAZZI» TRADITSIOONI,
MIS KATKES 1988. AASTAL. SEDAPUHKU
POLNUD PÕHJUST «TUDENGIJAZZI»
SILDI ALL ESINEMA KUTSUDA
KOGENUD PROFESSIONAALE, NAGU
TEHTI VARASEMATEL KORDADEL,
SEST NEIL ON ESINEMISVÕIMALUSI
SIISKI ROHKEM KUI NOORTEL. SEEKORDNE
FESTIVAL OLI TÕELINE NOORTE
MUUSIKUTE PIDU, KUIGI EI PUUDUNUD
KA ERAND SVEITSI-LEEDU
ÜHISPROJEKTI NÄOL, MIS TÕI MEIE
TAGASIHOIDLIKELE LAVADELE
EUROOPA DŽÄSSI KÕRGTASEME.

«Tudengijazzi» eestvedajad on ikka olnud konservatooriumi tudengid. Nii ka seekord. Eero Raun ja Eerik Jõks tegid kahekesi lõviosa organiseerimistööst. Festivali plakati, bukleti ja klepsu ku-

jundas Tallinna Kunstiülikooli II kursuse disainer Kristjan Jagomägi mõnusa värskes stiilis, kus muusikaliste elementidega kokkusobitatud lennuk sümboliseerib vahest meie noore džässi

suurenevat potentsiaali. Festival sai teoks tänu paljude inimeste mõistvale suhtumisele ja toetusele, alates Kultuuri- ja Haridusministeeriumist ja lõpetades ETKVL-i kaubanduskooli ühiselamu imekena personaliga, kes oskas ka külaliste olmesfääri meeldivaks muuta. Headus ja ka mõistmine, et kultuuri noored võrsed vajavad tuge, pole Eestimaalt veel kadunud. Sellele vaatamata oli ka murresid. Valusamat neist — kuidas tuua noored kuulajad džässi juurde — polnud võimalik aktsiooni korras lahendada. Selle mure peamised põhjused on haridussüsteemis, tudengite kultuurihuvi piiratuses. Kui Ameerikas ja arenenud lääneriikides on igas kolledžis, ülikoolidest rääkimata, oma bigbändid ja džässansamblid, siis on olemas ka asjatundlik džässipublik. Meie noored kasvavad jätkuvalt massikultuuri mõjuväljas, heal juhul peetakse lugu ka koorilaulust. Aga muusika on võrratult rikkam. Võin kihla vedada, et suurem osa Tallinna Tehnikaülikooli või ka Tallinna Pedagoogilise Instituudi tudengeid pole elu sees ühelgi džässikontserdil käinud. Aga võiks, sest see muusika arendab ajukäarusid ja pakub hoopis mitmekesisemaid elamusi kui rock. Teine asi näib olevat konservatooriumi tudengitega, kellel on sihid kõrgemale seatud. Ilmselt alahindavad nad džässi. Noore džässipubliku stabiilset suurust näitab maagiline arv

50. Nõnda palju on kuulajaid «Kevalde» restorani džässiõhtutel, kus sel hooajal musitseerivad noored muusikud, ja nõnda palju on kuulajaid olnud ka «Kodulinna» maja džässikontsertidel. Siiski paneb imestama, et teise eriala muusikud nii vähe hoolivad sellest, mida teevad nende sõbrad-tuttavad džässis. Kas võivad nemadki oma sooloõhtut andes siis loota, et džässimuusikutest sõbrad nende tööd austavad? Ja pedagoogid. Kas ei oleks oluline, et nad oma õpilaste vaimsurest rohkem teaksid kui pelgalt seda, mis koolitunniga raamitud? Muidugi ei tehtud «Tudengijazzile» nii suurt reklaami kui sügisestele džässi- ja bluuspäevadele, kuid «Kultuurikaja», «Vikerkaja», «Eho dnja», «Muusikaline tund», raadio- ja TV-reklaamid, artiklid «Päevalehes», «Õhtulehes» kahes keeles, teave «Sirbis», plakatid kõrgkoolides võinuksid soodsa tausta korral olla piisav reklaam huvi äratamiseks. Kontsertidel oli osavõtjatega kokku keskeltläbi 150 kuulajat. Seda ei ole tõesti palju, kuid hea publik oli. Ka meie džässistaarid Helmut Aniko, Arvo Pilliroog, Avo Joala jt huvitusid sellest, mida noor põlvkond pakkus. Noored võtavad ikka mõõtu teada-tuntud džässikorüfeedelt, aga ka staažikatel pillimeestel on kasulik kuulata uusi muusikalisi mõtteid, see võib anda impulsi oma käekirja värskendamiseks.

«Igor Bril & New Generation». Igor, Aleksandr ja Dmitri Bril.





Eduard Akulin
(tromboon) ja
Mart Soo (kitarr)
ansamblist «Tun-
netehesus».

«Tudengijazzi» tugevaim külg oli muusika. Pillimehed nägid palju vaeva ja said tasuks vaid väikese auditooriumi sooja aplausi. Festivali muusikaline skaala oli avar, ulatudes diksiländist avangarddzässini. Eesti noort dzässi esindasid 12 ansambliit, neist kuus Tallinna Georg Otsa nimelisest Muusikakoolist. Külalisansambleid oli üheksa: Soomest, Sveitsist, Leedust ja Venemaalt. Üllatusi jagus rohkesti. Julgen öelda, et festival oli põnevam kui mõnigi suurte traditsioonidega dzässifestival Nõukogude Liidus. Eelkõige tahan kiita noori: iga ansambel oli teistest erinev, koondunud tugeva instrumentalisti või loovisiku ümber.

Tiit Paulus on aastaid kuulunud Nõukogude Liidu dzässikitaristide tippkollmikusse. Nüüd, mil ta on tõmbunud Saaremaa rahusse, vaatame lootusrikkalt uuele põlvkonnale. Mart Soo, Toivo Sömer, Tõnis Leemets, Jaak Sööäär on vägagi tõsiselt võetavad kitarristid, kel hea pillimänguoskuse kõrval on ka piisavalt iseseisvat mõtlemist.

Suurim üllatus tuli Tartust TOI-kvinteti näol. Vahepeal võis juba arvata, et ülikoolilinn on dzässivaba paik, kuid TOI-kvintett tõestas, et hea muusika sünniks ei ole oluline niivõrd soodne keskkond, kuivõrd muusikute endi südamesund. Toivo Sömer on väga muusikaalne kitarrist, oma soolosis värvis ta kohati ka vokaaliga ja meeskond tuli tema mõtetega paindlikult kaasa. Tallinlastel oli vastu panna neli omapärast originaalloomingut pakkuvat ansambliit: «Tunnetusüksus», «Big Noise», «Ansambel» ja «Composing Unit». Esimesed kaks Georg Otsa nimelise Muusikakooli ansambliit on pisut pikemalt koos mänginud ja endale ka veidi nime teinud esinemistega Eestis, Venemaal ja Leedus. «Tunnetusüksuse» areng on olnud silmaga märgatav. Nende vabad improvisatsioonid on dramaturgiliselt köitvad, fantaasiarikkad. Lausa šamaanliku sugestiivsusega mõjub Mart Soo kitarrimäng. Kui palju erinevaid tehnilisi võtteid, kui palju nüansse! Ka trombonist Eduard Akulin on veenev. Nende vaheldusrikkale avangardimuusikale lisas võrtsi *performance*'lik visuaalne külg. «Big Noise» on rohkem keskendunud puhtmuusikalistele väärtustele, altsaksofonistil Raul Söödil on ilusaid lahendaid muusikalisi mõtteid, paraku ei ole veel kõik kompositsioonid ühtviisi köitvad. «Ansambliis» kiirgas erilist energiat tandem Tõnis Leemets—Joosep Sang, selles muusikas ühinesid rocki jõulisus ja dzässi fantaasia.

«Composing Unit» looming on nüüdisaegse süvamuusika ja dzässia vangardi piirimaal. Ansambel on leidnud oma stiilse harmoonilise keele ja isepärase ütlemisviisi. Viul, tšello ja flööti töid klassikalist hingust Madis Troosti kompositsioonidesse.

Traditsioonilisemas laadis esines mõnusalt «Reval Original Dixieland». Elurõõms diksiländimuusika ei tohiks küll ühelteki «Tudengijazzilt» puududa. Vokaalokteti «Voxtop» küllalt keerukais seadetes a cappella laulud kõlasid muusikaalselt ja nüansirikkalt. Intonatsioonid kallasid annab veel norida ja suuremat kõlalist mahlakust soovida. Tanel Joametsa kvartett esitas maitsekalt põhiliselt traditsioonilisi dzässiteemasid, Lasse Joametsa viiul ei kõlanud ehk veel Stéphane Grappelly nõtkusega, kuid nauditavalt ja loomulikult igal juhul.

Ka külalistes ei tulnud pettuda, nende pillimängu- ja koosmusitseeerimise oskus oli hea. Millegipärast eelistasid mitmed külalisansambliid traditsioonilisemaid radu, Aslan Gotovi ja Albert Kondratšjani ansambliid Rostovi Muusikapedagoogika Instituudist olid ses mõttes kõige tavalisemad. Helsingi Oulunkylä Pop/Jazz konservatooriumi ja Sibeelse Akadeemia muusikud esinesid stiilselt ja hea tehnilise üleolekuga materjalist, mis sisaldas nii omi kui ka nüüdisdzässi populaarseid teemasid. Nad ei teinud küll midagi enneolematut. Ometi võib öelda, et Markku Tabell oli festivali parim noor pianist, Markus Ketola stiilseim trummar ja Ari-Pekka Anttila (soome dzässitähed vibrafonisti Severi Pyysalo ansamblipartner) parim bassimängija.

Avangarddzässi skaalas on alati võimalik rohkem rabada. Mainekas Igor Zahharovi trio Sverdlovskist, kes tegutseb sealse etnoteatri koosseisus, tõi kuulajani kergelt teatraliseeritud vormis Siberi folkloori ürgjõu ja meeletu maailma mõttepinged.

Kui aga muusika on tõeliselt hea, siis pole tähtsust, on ta uus või vana, kuulnud või varem kuulmata. Vokaaldzässi kaunist traditsiooni esindas Leningradi Mussorgski nimelise Muusikakooli vokaalkvintett. Bigbändiliik kõla, nakatav pulss ja harmoonia ilu olid selle ansambli plussid. Lausa vapustava elumuse jätsid aga kaks külalisansambliit — NNB Vilniusest ja «Igor Bril & New Generation». Leedu muusikute esinemist kuulates mõtlesin tahtmatult Leedu dzässi rahvuslikele traditsioonidele, uue otsinguile ja kõrgtasemele. Seda kõike silmas pidades oli NNB leidnud oma raja. Nende etteaste oli omalaadne muusika-



Jacques Siron. J. Heinla fotod

line draama, milles igal tegelasel oli oma osa, iga episood oli nauditav ja ka muusikaline tervik. Selle draama peategelane oli flötist ja lauljanna Neda Malunavičiute, kelle esinemises väljendusid leedu rahva traagika ja üllamad püüdlused.

See, mida tegi Igor Bril koos poegade Dmitri ja Aleksandriga, oli festivali ime. 19-aastased kaksikvennad on vaid nelja õpiaastaga saavutanud saksofonimängus lausa uskumatu meisterlikkuse. Komplitseeritud kaasaegsest ameerikalikust džässist voogas saali vaimustust ja energiat. Ja kui vaheldusrikkalt ja kindlalt mängis noor trummar Eduard Zizak! Kõik see kinnitab, et ka andekaile on vaja head džässikoolitust. Igor Bril oli selles ansambelis võrratu asnamblipartner, kuid just noor generatsioon määras esinemise edu. Ja see perspektiivikas ansambel sündis just Tallinna «Tudengijazziks»!

Noore džässi edu taustal ei tahaks pikemalt menutada korüfeesid, šveitsi muusikuid trombonist Roland Dahindeni, pianist Christoph Baumanni ja bassimängijat Jaques Sironi, kes leidsid sügava vaimusideme leedu muusikute, saksofonist Petras Vyšniauskase ja löökpillimängija Arkadi Gotesmaniga. Nende muusikute esinemine kaunistab mis tahes kõrgetasemelist džässilava, seda enam «Tudengijazzi». Nende terviklik elamise-olemise vastuolusid värskelt pee-

geldav kava oli festivali väärtuslikum õppetund noortele muusikutele. «Tudengijazz» elab jälle! Tähendab, Eesti džässil on tulevikku, andku jumal neile andekatele noortele meelegendust käia džässimuusiku okkalist rada ja tõelisteks professionaalideks saada, küllap siis ei jää ka lunastus tulemata.

SISASK AEGADE KESKEL

Urmas Sisask¹ on häirivalt omamoodi nähtus. Püüdsin leida eesti kultuuriloost isiksusi, kelle loomelaad mingilgi kombel sarnaseks Sisaski omaga, ent aina tundus, et teen liiga kas Sisaskile või X-ile. Vahest Jaan Oks — loodusjõulise, kohati vastupanuga vormuva väljendustungi poolest. Või Raul Kelpman — samasugust lapsemeelset lihtsust kumab Sisaski töödes. Sisaski muusikat kuulates on vähemalt praegu raske unustada elu-pildikesi heliloojast endast — ehkki nii võib vaade tõelisele Sisaskile hoopis hägustuda.

LEGENDAARSET I

Me teame, et Sisask käis öösiti Muusikakeskkooli ühiselamu katusel tähistaevast uurimas. Et koolis sõandasid vähesed teda tõsiselt võtta. Et ta terve koridori kajades harjutas Tšaikovski Esimese klaverikontserdi vägevaid algusakorde. Et ta kirjutas konservatooriumi päevil oma esimese fuuga, tekstiks «Kuuskümmend aastat Nõukogude Liitu», ja saatis selle vastavasisulisele koorilaulu võistlusele, kust Sisaski ranges Palestrina-stiilis heliteos sõbralikult tagasi läkitati. Et ühe ebaõnnestunud kooriloo olevat ta pahameelehoos maha matnud, täpsemalt küll liiva.

Algusest peale on hämmastanud, et Sisask on eriline just siis, kui ta ei püüagi eriline olla. Ta on julgelt ja siiralt ta ise — ka Beethovenist või Tšaikovskist või Venezia koolkonnast vaimustudes. Neljateistkümmeselt, 1975. aastal alustas Sisask klaveritsükli «Tähistaevas», omalaadset muusikaliste muljete ja isikuarengu päevikut. «Tähistaevas» määras kuni 1988. aastani Sisaski loomingu ilme: fantaasiarikas ja lööv, ent napp algmaterjal; lummava kõlaatmosfääri loomine; *ostinato*-printsipi rakendamine; aktiviseeriv rütm. (Sisask kirjutab tsükli edasi, teeb koos Mikk Sarvega «Tähistaeva» õhtuid.) Neli aastat tagasi hakkas siiski tunduma, et hoolimata virgutavatest töödest vokaalvallas on helilooja ammendamas oma seniseid väljendusvahendeid.

GLORIA PATRI² . . . JA MISSA³

Aastatesse 1987 ja 1988 kuulub mitu Sisaski jaoks tähendusrikast seika. Urmas Sisask osaleb Viljandi vanamuusikakursustel ja laulab innukalt kaasa Venezia koolkonna mitmekooriteostes, elab sisse Gregooriuse koraali ja varabaroki helimaailma. Päikesesüsteemi planeetidega tegeldes arvutab ta välja Merkuuri, Veenuse, Maa, Marsi, Jupiteri, Saturni, Uraani, Neptuuni ja Pluuto tiirlemisel tekkivad teoreetilised helid ja saab nn planeetide helirea (näide 1) ning selle koondvariandina viiest helist koosneva rea (näide 2).

Selgub, et on tegemist jaapani muusika ühe põhilaadi, *kumayoshi*'iga. Esimest korda kasutab Sisask seda kantaadis «Ühe valguse sees» (1987). Samal ajal kingitakse talle 1932. aastal Tallinnas ilmunud katoliiklik laulu- ja palveraamat, mis ärgitab kasutama ladinakeelseid tekste. Sisask: «Ladina keel on ju väga vana, universaalne keel, pealegi hästi lauldav.» 1988. aastal valmib 24 vaimulikku laulu segakoorile, kammerkoorile või kvartetile üldnimetuse «Gloria Patri...» all. Kõik laulud põhinevad *kumayoshi* laadil. Kas see ei ahelda? Sisask: «Aheldavaks võib muutuda olukord, kus on liiga palju kätte antud, suur valikuvõimalus. Konkreetse laadi kasutamine korrastab muusikalist mõtlemist.»

¹ Urmas Sisaski kujunemisest, õpetajatest ja «Tähistaevast» vt K. Pappel, «Tähistaevast Urmas Sisaskiga», SV 29. VIII 1986, samuti K. Inno raadiosaade 28. XI 1990.

² «Gloria Patri...» on pühendatud Kuno Arengule. Esetekanne oli 1. oktoobril 1990

«Estonia» kontserdisaalis. Tallinna Kammerkoori dirigeeris K. Areng.

³ Missa esmaesitused pärast redigeerimist toimusid 20. detsembril 1990 Riia Toomkirikus ja 26. detsembril 1990 «Estonia» kontserdisaalis Paul Mägi juhatusel.

«Gloria Patri...» laulud on järjestatud suvaliselt — see on kogumik, mitte range tervik. Oieti võib siit leida kõlblikku igaüks — kontserdisaalis, kirikus, palvemajas ja kodus laulmiseks. Nii äratav Sisask ellu XX sajandi *Gebrauchsmusik*'i parimad traditsioonid — meenutagem Hindemithi või Orffi. «Gloria Patris...» võiks proovida renessansist pärit tava esitada vokaalteoste seadeid pillidel, siin näiteks keelpillikvartetiga. (Renessanss-või barokkpillide jaoks tuleks laule põhjalikumalt ümber teha.)

Sisask tahab olla üldmõistetav ja üldmängitav. See pole niivõrd kompensatsiooniks kunagisele mittemõistmisele, kuivõrd sisemine sund. Soovimata laskuda romantismi metafüüsilisse kunstnikukäsitlusse, tunnistagem siiski, et Sisaski muusikas peitub mingi algjõud, mida ta püüab talitseda ja kuulajani tuua, sama algjõud, mida tajume looduses, tähistaevas, palverütmis. Aeg pole tähtis. Näib, et Sisaski jaoks ei kulge aeg lineaarselt, vaid on justkui keraks sulanud. Ja nii seisab Sisask rahumeeli aegade keskel ning kasutab endastmõistetavalt kõike, mis käepärast ja millest õppida — Gregooriuse laulu, varast polüfooniat, renessansi tantsurütme, Palestrina-stiili, XVI sajandi madrigali, Venetia koolkonna muusikat, varase ooperi paindlikku monoodiat, Bach'i kontrapunktikunsti; Tormist, Pärti, Eesperet, «Genesisist»...

«Gloria Patri...» tähtsaim käsitöö-õppetund on kahtlemata kontrapunkti tehnika. Vaimulikul laulud on justkui kontrapunkti harjutused, vokaalinventatsioonid: «Alleluya» — fugett, «Deo gratias» — *passacaglia*, «Agnus Dei» — kaanon jne. «Benedicamus» lähtub Venetia kooli koorivastandustest, «Confitemini» — renessansstantsudest. «Pater noster'is» valitsev vaba retsiteerimine ja Ene Üleojale pühendatud «Ave Maria» melismaatika meenutavad Gregooriuse laulu. «Oremus» («Palvetagem!») on intensiivne sisepalve, ümin m- (või mõnel muul) häälikul jälg sonoristikast.

Sisaski pöördumine vaimulike tekstide poole ei tähenda võidujooksu moega, ehkki 1989/90 on suur missa-hooaeg (Kangro, Sink, Sisask; Tüüri 1980. aastal loodud teose «Lumen et cantus» taasesitus). Mäletan, kuidas Sisask just 1988. aasta paiku soovitas väsimusest nõrkejatele otsida uut väge palvest: kui temal saab vaimujõud otsa, loeb ta «Meie Isa».

Helilooja õppis vanadelt meistritelt mitte ainult kontrapunkti, vaid ka parodeerimist: Missasse rändas mitu «Gloria Patri...» laulu, neist tervikuna «Credo», «Sanctus» ja «Agnus Dei», osaliselt «Kyrie» ja «Confitemini», viimasest löik *Gloria* algusesse.

Esimese Missa juhtteema põhineb nn planeetide helireal, nii nagu see esineb «Gloria Patri...» palvelaulus «Pater noster» (näide 1). Selle koondvariantide *kumayoshi*'le tugineb kogu *Credo* ja ülejäänud osad loiguti. Juhtteema ühendab «Meie Isa» ja Päikesesüsteemi, «Issand Halasta» ja «Mina usun» suureks mõttetervikuks: Loojaks ja looduks. Kus Sisaski Missat ette kanda? Sisask: «See on kontsertmissa, nii et sobib kontserdisaali ja kirikusse.» Tegelikult võiks kujutleda Missa esitamist ka loodusesse, nõnda kui Wagnerile kangastus «Niebelungide sörmuse» lavastus Rheini kaldal. Missa põhimaterjal ja orkestratsioon õigustavad seda täiesti. *Kyrie* algab justkui universumi helide kuulatamisega: *cis*-flažolett viiulitel, samal ajal kumiseb kontrabassidel kontraoktaavi *cis* (*cis* — Maa heli). Flööt, kellad ja tšellod (*pizzicato*'s) mängivad Missa juhtteemat. Veel üks assotsiatsioon: Mahleri Esimese sümfoonia avataktid.

Missas üllatab Sisask eri stiilivõtetege veelgi rohkem kui «Gloria Patris...». *Kyrie*'s märkame Venetia koolkonnale tunnuslikku pillirühmade vastandamist, XVI sajandi modaalsust; samas hämmastab meid trafaretne paraadmarss, kangelasteks trompet, tromboonid, tuuba ja taldrikud. Kui sama orkestrimaterjal kordub hiljem koos kooriga ja ilma taldrikuteta, võrtsiks külöfonirepliigid, on vulgaarne joon kadunud. *Kyrie*'le paneb punkti mahe Palestrina-kadents koorilt. Sisask ei rõhuta distantsi minevikuga, ta ei ironiseeri ega veiderda. Kõige sujuvamalt voolavad stiiliallikad kokku *Gloria*'s ja *Credo*'s. *Gloria*'s aitab tervikut luua ka õnnestunud tekstijaotus: «Gloria» — ja «Domine Deus» — tekstilõigud naasevad nagu refrään. «Gloria»-koorid on värskendatud juubeldava tantsulise rütmiga. Lauljate soolopartiid meenutavad varase ooperi väljendusriikast monoodiat, ansambel «Agimus...» XVI sajandi madrigali. Aldi ja bassi 43

kaunist duetist («Dominus Deus») kasvab välja akordidesse tarduv «Agnus Dei» koor. Müstiline õhkkond jääb kestma läbi loitsivate puupillisoolede ja sopranimonoodia teise «Agnus Dei» — koorini, siis hakkab müstiline hämarus hajuma: harmoonia selgineb, kõlavärvid muutuvad heledamaks. Aga Sisaskil on varuks veel üks üllatus: «...misrere nobise» ja kogu *Gloria* krooni, Shäälse fuuga «Quoniam tu solus sanctus» («Sest ainult Sina oled Püha») ühenduslülina kõlab Missa juhtteema.

Credo esimest suurt arengulainet kannab «Credo in unum Deum»-motiivi maagiline kordamine bassis. Laine harjal («Crucifixus...») pahvatab koor *fortissimo*'s «Credo...». Fugaato «Et in Spiritum Sanctum» taustaks kõlab löökpillidelt ostinaatne rütmimotiiv «Genesis» palast «Second Home by the Sea». Vankumatu ürgjõuline usutunnistus justkui heljuks viimaks kõiksusesse, järjest hõrenevast faktuurist jäävad kõlama üksnes sopran ja tenor. Sisask: «Usutunnistus tähendab minu jaoks allumist universumi terviklikkusele, seepärast kasutasin siin ainult nn planeetide helirida.»

Ka varabarokses hõisklevas *Sanctus*'es suudab Sisask leida tasakaalu vormi arengurütmii ning korduva ja uueneva materjali vahel. *Agnus Dei*'s äratavad kaks uut impulssi algul küll vöörastust: marsilik «Dona nobis pacem» ja eksalteeritud fugaato sama tekstiga. Põhjenduse leiame osa üldarengust: helilooja tahab avada teksti tähendusnüansse. Liiatigi järgneb marsile *Gloria*'st pärit «Agnus Dei» materjal, mis järjest kirkamalt ja võimsamalt kõlades ehk tingibki rõõmust pulbitseva fugaato. Lootusrikas rahu lasub orkestri lõpuosal: kõrgusesse pürgiv viiulisooli, *Fis*-duurakord keelpillidelt ja harfilt.

MAGNIFICAT⁴

Sisask: «Tahtsin kirjutada Maarjamaale eraldi litaania, aga sellega läheb aega. *Magnificat* — Maarja kiidulaul — on nagu esmaabi. Esimese osa aluseks on nn planeetide helirea koondvariant, *kumayoshi* laad, ülejäänud põhinevad tuletatud laadidel. Kõikidel laadide tugiheli on *cis* — Maa heli. Teost võib esitada kvartett või kammerkoor.»

Magnificat'is jätkab Sisask kontrapunktistuudiumi: I ja VII osas *cantus firmus*-tehnikat, XI osas *basso ostinato*, XII osas fugaato. Tähelepanuväärne, kuidas Sisask oskab esile tuua teksti rütmilaengut. Ilmselt on see üks põhjusi, miks tema vokaalmuusikas ei teki vastuolu sõna ja heli vahel. II osas «Et exsultavit Spiritus meus» («Ja mu vaim hõiskab») deklameeritakse teksti aktiivsemalt, tekib mulje kõnekoorist. IV osas «Quia fecit mihi magna» («Sest mulle on suuri asju teinud Vägev») valitsevad vetruvad rütmid, lisaks väljendusrikas melism sõnadega «mihi magna». VII osas «Deposuit potentes de sede» («Ta on tõuganud maha võimukad») tulvab energiat terava sünkropeeritud rütmii ja vaba improvisatsioonilaadse melismi kõrvutamisest. IX osas «Suscepit Israel» («Ta on võtnud oma hooldeks oma sulase Iisraeli») kasvatab Sisask rütmikordustega ja motiivide ladestamisega justkui heliseva katedraali või selle peegelpildi sügavikus. *Magnificat* on ühenäolisem, ent stiiliühtsem kui Missa. Tõsi, Gregooriuse laul, XVI sajandi muusika ja Bach pole siingi oma mõjuvõimu kaotanud. Gregooriuse laul on lähteks V osale «Et misericordia ejus» («Tema halastus»); bassid ja tenorid laulavad peamiselt vaheldumisi või unisoonis. Sisaski Bachi-kummardamisele viitab *Magnificat*'i kooda, jubilatsiooniline «Amen».

LEGENDAARSET II

Mõnikord tundub, et Sisaskil on leping Nähtamatuga: mingitel tingimustel võib Sisask olla algjõudude ja aastasade vanuste mälestuste vahendaja. Lepingu tingimusi meie ei tea. Vahest ei tohi Sisask oma edu liiga tõsiselt võtta, karjääri karidel puruneda. Vahest peab ta olema ikka alandlik ja siiras. Lihtsalt ta ise.

ROHELISED, VÄRVITUD IDEED MAGAVAD RAEVUKALT

JURI LOTMANI ETTEKANDELE JÄRGNENUD DISKUSSIOON I



Mihhail
Jampolski.



Juris
Cijvans.



Boriss
Uspenski

1987. aasta kevadel toimus Tartu Ülikoolis Juri Lotmani initsiatiivil teoreetiline seminar teemal filmikeel. «Teater. Muusika. Kino» juuninumbris avaldasime J. Lotmani seal peetud ettekande teksti. Seminari lõpus toimus vestlusring, milles osalesid tuntud filmiseemiootikud. Avaldame järgnevalt esimese poole sellest diskussioonist.

Boriss Uspenski: Juri Mihhailovitš, te kõrvutasite loomulikku keelt filmikeelega ja tõite näite filmist «Patukahetsus». Te kõrvutasite filmi demagoogiliste tekstidega ja ütlesite, et demagoogias võib sõna tähendada mida tahes. Te väidate, et filmis täidavad visuaalsed kujundid sama eesmärgi. Näiteks valge klaver tähendab teie arvates ülekuulamist. Kuid see pole nii. Ta ei tähenda ülekuulamist samas mõttes, nagu Örnade Tunnete Ministeeriumis vastav ministeerium. Siin on ebakõla. See lõhub meie ettekujutuse ülekuulamisest. Valge klaver tähendab valget klaverit. Kui soovite, on see vihje Varlami palju aastaid saanud idüllile, on tema perekonnaelu sümbol.

Juri Lotman: Aga kuidas teile tundub, kas sellel idüllilisel valgel klaveril seisis mikrofon? Filmis, nagu te mäletate, oli mikrofon.

B.U.: Aga kui mikrofoni poleks olnud?

J.L.: Arvan, et klaver ei tähendaks iseenesest midagi. Tema tähendus on oleneb situatsioonist. Kujutage endale ette vastavate ülekuulamisstseenidega detektiiv- või sõjafilmi. Oletame, et stsenaariumis on kirjas ülekuulamisstseen ja režissöörilt küsitakse, milliseid rekvisiite ta vajab. Ja kujutage nüüd, et ta vastab: «Valget klaverit.» Nõustuge, et see ei lange kokku selle situatsiooni märkidega.

B.U.: Täiesti õige. Kuid selles just asi ongi. Missugune seos on näiteks valgel klaveril oleval mikrofonil Mendelssohni pulmamarsiga? Mina seda ei näe.

J. L.: Seda õnnetut Mendelssohni pulmamarssi on juba kord kasutatud. See kõlas filmis «Berliini langemine» hetkel, mil Hitleri käsul uputati Berliini metroo. Ja hulk berliinlasi uppus Mendelssohni pulmamarssi helide saatel, sest samal ajal abiellus Hitler Eva Brauniga. Kuid siis oli sel tõepoolest täiesti teine mõte. Tolles filmis polnud 45

selle mängimisel niisugust iroonilist vabadust ja ta täitis kaunis otsest funktsiooni. Iga muusikaline tsitaat, iga asi (hellebard, kilp) tähendab midagi ja mõjutab sellega filmi sõnumit. Kusjuures oleks ju väga lihtne, kui ta tähendaks täpselt vastupidist asja. Kuid siin («Patukahetsuses») on kõik teisiti. Teate sellist mängu: missuguse pealkirja võib panna ajalehe artiklile? Talle võib panna ükskõik millise pealkirja. Mõistate? Ja ikkagi vastab see sisule.

B.U.: Sõnaline märk, mille te töite, kuulub keele, antud tsitaat aga teksti juurde. Kui Mendelssohni marss on tsitaat «Berliini langemisest», siis on siin viide tekstile, mitte keelele, mitte reaalsusele. Kui ütleme: «roheline idee magavad raevukalt»¹, siis kuulub see keelde seetõttu, et me ei võta iga sõna tema tähenduses, kuid ta tähendab midagi tegelikult. Käesoleval juhul pole see viide reaalsusele.

J.L.: Kahjuks ei saa ma sellega nõustuda. See on teksti element. Sõna «roheline» või Mendelssohni marss või valge klaver (valge klaver pole aga ükskõik milline klaver, see on mingi ümbruse või funktsiooni või rikkuse märk) eksisteerivad kõik tekstiväliselt, kuid teksti satuvad nad kultuuri-, olme- või muudest traditsioonidest, kus neil on oma, neile seal kuuluv tähendus. Niisiis on see nagu roheline idee teksti element, aga kuni selleni kultuurikeele element.

Pavel Reifman: Mulle näib, et toodud skeemid on tegelikult veel keerulisemad. Ma arvan, et kui me käesoleval juhul räägime keelesüsteemist, siis see keelesüsteem laguneb omakorda terveks süsteemideks, mis paljuki olenevad selle kasutajast, rääkijast. Ja sealjuures on väga raske kindlaks määrata tõesuse — ebatõesuse kriteeriumi. Valemehhanismi mõistet ennast on väga raske defineerida, sest see eeldab töemehhanismi olemasolu. Vahet vale- ja töemehhanismi vahel on aga raske määratleda. Ja kui me kõneleme, et midagi on reaalsusele lähemal või sellest kaugemal, siis on see alati väga tinglik, sest sageli on see määratlematu või siis väga raskesti määratletav. Nüüd konkreetset kõnealustest filmidest «Patukahetsus» ning «Ja laev läheb». Siin on tõenäoliselt võimalik ka selline tõlgendus, kus reaalsust lihtsalt ei ole. Võtame kas või filmi «Ja laev läheb». Kogu reaalsus on seal esitatud Fellini filmiliku väljamõeldisena. See muudab vale ja töö kriteeriumi üldse väga suhteliseks. Või «Patukahetsus». Seal on samuti midagi analoogilist: kõik, mis seal juhtub, tegelikult ei juhtu. Algul ilmub kirikukujulisi torte küpsetav naine, lehes aga kirjutatakse Varlami surmast. Lõpuks mängitakse uuesti algus, taas kerkib esile ajalehes mainitu. Me ei saa selgust filmis juhtunu reaalsuse astmest. Tegelikult ei selgu isegi, mida me üldse nimetame reaalsuseks.

B. U.: Seda, mis vastab keelele.

P. R.: Aga miks te arvate, et see, mis vastab keelele, on reaalsus? Reaalsus on see, mis vastab igale inimesele.

Mihhail Jampolski: Sellest, mis te rääkisite, Juri Mihhailovitš, on mulle erakordselt tähtis modaalsuse probleem ikoonilise märgi suhtes. Ikooniline märk on meile antud reaalsuse kvaasifüüsilise jälgendina ning ühtaegu võime kõnelda tema reaalsusesuhte modaalsusest. Nähtavasti me võime rääkida nende konnotatiivsete või kultuuriliste «lisandite» suurendamise või vähendamise astmest, millega nagu auraga on ümbritsetud iga asi filmis. Tekib küsimus, kas film võib üldse funktsioneerida puhtikoonilisel tasandil, st kas mingi ese võib funktsioneerida filmis ainult esemena, ilma tema kultuurilise sümboluseta või ei, ja kus on mehhanismid, mis vahetavad selle asja modaalsust filmi tekstis.

Kui oli juttu klaverist, meenus mulle tuntud eksperiment, kus püüti klaverilt võtta tema kultuurisümbolus. Mulle näib, et see eksperiment võib meile mingis mõttes selgitada seda modaalsuseskaalat käivitavat mehhanismi. Ma pean silmas Luis Buñueli «Andalusia koera», milles on tuntud klaver, õigemini kaks klaverit surnud eeslitega. Filmiaja-

¹ «Rohelised, värvitud ideed magavad raevukalt» on generatiivse lingvistika rajaja Noam Chomsky kuulsaks saanud näide lausest, mis on grammatiliselt õige, kuid semantiliselt mõttetu. (Tõlk.)

loos on seda episoodi lõputult tõlgendatud ja valdavalt ühelt poolt eesliga, teiselt poolt klaveriga seotud kultuurisümbolismi pinnal. Sageli kohtab näiteks tõlgendust, kus klaver on seotud kultuuritraditsiooniga, eesl on aga seda kultuuri rüvetav — midagi sürrealistlikus vaimus. On ka teisi, sageli freudistlikke interpretatsioone. On oluline, et tegelikult tõlgendavad kõik seda sümbolistlikus võtmes. Niipea kui ese pudeneb oma harjumuspärasest pesast, viiakse interpretatsioon puhta sümbolismi modaalsusesse. Ka mina tegelesin selle filmiga, olen aga sügavalt veendunud, et Buñueli või Dalí eesmärk oli otse vastupidine. See oli eesli ja klaveri kultuurisümbolismi purustamine.

Miks siis panid Buñuel ja Dalí eesli klaveri peale? Sest nende arvates oli klaver surnud eeslele kõige kohasema kujuga kirst. Peale oli klaver must, leina värvi. Autorid rõhutavad igati eesli ja klaveri puhtformaalset lähedust, puhtikoonilist külge. Võtete ajal löikas Dalí eesli suu lõhki, paljastamaks tema hambaid, klaveriklahvid on samasugused hambad. Dalí kirjeldab klaverit sageli kolbana. Sisuliselt on see katse lähendada neid asju antisümbolistlikul pinnal. Sürrealistidele on väga tähenduslik mõiste *simulācrum* (sarnasus). Selline väline sarnasus võimaldab kõikide vormide kohandamist üksteisele. Meie ees on katse lähendada puhtväliselt kaht eset nii, et neid ei saaks tõlgendada sümboolselt. Kuid kultuurikogemus blokeerib sellise lähenemise täiesti.

Abuladelz läheb klaver üle sümbolistlikku plaani just seetõttu, et ta ei lülitu orgaaniliselt meile pakutud olukorda ja see situatsioon blokeerib meie tõlgenduse. Kuid siin on teinegi minu vaatekohast oluline moment. Valge klaver viib selle episoodi kitsi registrisse. Valgel klaveril on meie jaoks alati kitsi konnotatsioon. Ja väga paljud filmi lülitatud asjad, alates tordist (kirik nagu tort), on üldse kitsi modaalsus. Sellega seoses tekib üks küsimus. Mil viisil see võis olla ettekatsetatud? Võib-olla mõjutab aga ka juhuslik stiilitahk üldse antud filmi tõlgendamise modaalsust?

J.L.: Kas teile aga ei näi, et veiderdamine võib dedogmatiseerimise puhul olla kõige reaalsem välise tegelikkuse modelleerimine? See on nähtavasti kitsilik situatsioon, kui võrd on antud kokkusobimatutes või õigemini tasakaalustamata koodides.

M.J.: Mina näen küll vahet kitsi ja veiderdamise vahel. Kui seal seisaks must klaver, siis nii kummaline kui see ka poleks, võiks jutt olla veiderdamisest ja kitsi modaalsus kaoks. Kui Aleksandrov tegi Eisensteini välismaal oleku ajal «Sentimentaalsel romanssi», olid filmis valged klaverid, ja kuigi seal oli palju vormiotsinguid ja huvitavaid asju, hävitasid valged klaverid selle filmi täiesti. Valge klaver on ületamatu kitsi märk. Võib-olla seetõttu kasutas Aleksandrov hiljem musti klavereid. Ja Eisenstein vastas naljatades ajakirjanike küsimusele «Miks on siin valge klaver?»: «Eksperimenteerijad kasutavad valgeid hiiri, miks ei või meil olla valge klaver?» Kuid ükski nali ei suutnud filmi päästa.

Juris Civjans: «Valgete telefonide kino» on filmikitsi nimetus Euroopas, mis on ajalukku läinud terminina ja vastab ameerikalikule muusikalžanrile «valgete klaverite kino». Tõepoolest seisis ameerika kolmekümnendate-viiekümnendate aastate filmilintide peegelpörandail sageli valge klaver, nii et «Patukahetsuses» pole see kuigi paradoksaalne lahendus, pigem tsitaat.

Siin oli juttu kitsi esteetikast. Kunstisotsioloogid kinnitavad, et kits on õnne kunst, see on naiivne katse kujutada paradiisi kaitseala maa peale. Selles suhtes on kits võrreldav nende riiklike utopiatega, mille oli sama eesmärk — üleüldise õnne silmapilkne saavutamine. Hiliastlike² ühiskondade ajaloos, mille üldistatud portreed me Abuladelz näeme, on alati riikliku kitsi periood. Kitsi võib sanktsioneerida türanni halb maitse, nagu Varlami puhul, kuid see ei tarvitse olla nii. Ma arvan, et siin toimib nii kunstis kui ka sisepoliitikas sama mehhanism — ideaalmudelite sundjuurutamine. Valged klaverid, kreemist kirik ning raudrüütlid on filmikitsi tunnused ja see on üleüldse türannile äärmiselt iseloomulik. Nii nagu sageli Fellinil

(film «Intervjuu» on selle kõige ilmekam näide) on ka «Patukahet-suses» tehtud kits tõelikult filmi alamkeeleks. Kuid minu meelest on siin ka teatud oht, mida filmis pole suudetud vältida. Kitsi esteetika (nagu ka «lõdvestatud seoste» loogika, millest rääkis Juri Mihhailovitš) on väga agressiivne ja filmis on tal ekspansiooni tendents. Filmis pörkuvad hea ja kuri, kuid ei pörku kaks esteetikat (siiski, pörkuvad, kangelannat on kujutatud koos Varlami lapse-lapsega Botticelli laadis, kuid mis on see valgete klaverite agressiiv-suse vastu?) ja selles vaakumis balansseerib hea sama filmikitši pii-ri. Võtame peategelase, kunstniku, ta sarnaneb, nagu te rääkisite, töö-poolest Kristusega, mis juba iseenesest on filmis alati kahtlane. Ta ei sarnane niivõrd Kristusega, kuivõrd lugematute kunstnikega, Kristuse sarnaste filmikangelastega. Ja nimelt kõige rohkem sarnaneb ta Gérard Philipe'i kehastatud Modiglianiga, kõigi aegade ja rahvaste suurimas kitsis, filmis «Montparnasse 19», kus Philipe on grimeeritud Kristu-se sarnaseks. Ka soeng on tal nagu Gérard Philipe'il — mitte kolmekümnendate, vaid viiekümnendate aastate soeng. See on samuti omamoodi kits.

B.U.: Mulle meenub film «Soovide puu», mis jättis mulle omal ajal samuti kitsi maigu, kuid see võib olla subjektiivne. Ja mulle näib, et ka seal on valge hobune. Mäletate, mäed, punased lilled. Kas seal on valge hobune? Kas teile ei näi, et siin on midagi sarnast.

J.C.: Boriss Andrejevitš tahab öelda, et Abuladze keel ei muutu fil-mist filmi. Ma olen sellega nõus, ka Andrei Bitov on sellest kirjutanud. Muutub aga ideoloogiline eesmärk, ja see, mis filmis «Palve» ning suu-rel määral ka «Soovide puus» oli mõeldud kultuurisümbolismi keelena, saab siin poliitiliseks allegooriaks, kuid jääb Abuladze kee-leks. Me veendume taas, et kunstniku keel ja filmi teema on vabad liidetavad, siin ei kasva midagi millestki välja.

J.L.: Arvan, et sõltuvalt nende diskreetsuse astmest võivad keeled ise tekkida struktuurse terviku üksikuist atomaarsest osadest, võivad aga ka saada alguse tekstist, mis võib jaguneda suvalisteks üksusteks. Või siis omistatakse semantika tekstile endale. Keele loomise fakt ise on mõistagi millegi viimine keele tasandile. Kuid arvan, et erine-valt teistest keeltest on filmikeele iseärasuseks see, et keelefunktsioon pole siin mingil ühel kihil, tinglikult öeldes märgilisel, visuaalsel või kontinuaalselt muusikalisel, vaid võetakse midagi, mis on objekti kui terviku suhtes isomorfe... Elementaarseks algeks on siin sarnasus asjade maailmaga. Tehniliste täiustuste tõttu laieneb see sarnasus edaspidi kogu aeg. Ja osutub, et see isomorfe lähtekiht kujundatakse tekstis ümber. Kuid ikkagi, kui vaadata, millest tekst koosneb, siis näeme, et asjadest ja inimestest, mis muutuvad pildilisteks, helilisteks või muudeks objektideks.

B.U.: Mulle näib, et tänapäeva filmis funktsioneerivad mikrotekstid. Või teisisõnu, siin toimub pidev märgiloomise protsess. Tulles tagasi lingvistika kui kõige abstraktsema ja uurituma mudeli juurde, siis keel kui infokandja määrab märgi spetsiifika.

Loomulik keskes eksisteerib foneem. Foneemid, mis ise ei ole mär-gilised ühikud, on tähenduseta, kuid osalevad info edastamise protses-sis, nad on info vahendamise tuletised. Ja mulle näib, et iseseisva tähendusega filmikeele märgid võivad muutuda millekski foneemitaoliseks, põhimõtteliselt võivad nad mängida modaalsel rolli, kuid mitte iseseisvalt. Ma arvan, et kui võib rääkida filmikeelest, siis tänapäeva filmikeelele on iseloomulik pidev märgi- ja tekstiloomise protsess fil-mi jooksul. Mulle on kõige arusaamatum, miks on see märgi- ja teksti-loomine hädavajalik. Miks ei võiks keel olla stabiilne? Miks on ta palju stabiilsem ilukirjanduses, sõnalises kunstis kui filmijutustus-es. Miks on nüüdisaegne film pidev eksperiment, mis süstemaatil-istelt lõhub juba saavutatut? Mulle näiteks selgitati Bressoni filmi «Külavaimuliku päevik» kui miinusvõtet, kui kõige selle purustamist, mis on tehtud enne teda. Kuid miks on õigupoolest vaja purustada, miks ei või traditsiooni jätkata?

KEDA ARMASTAS TALLINNA PUBLIK?

Kui palju oli eestiaegses teatris publikut? Mis talle meeldis? Kelle lavastused olid need, mis kujundasid rahva teatrimaitse? Esimene lugu sellest sarjast mõeldab lavastajate tööjõudlust ja nende menukust — igaihe statistilist osa vaatajate teatrisse meelitamisel 1924—1937. Pilgu alla jäävad eriti KAKS MEEST, kes alustasid autsaideritena ja vallutasid peatselt endale enamuse Tallinna teatripublikust.

Senine Eesti teatriuurimus on eelkõige vaadelnud laval tehtut. Mõni aeg tagasi tekkis Teatri- ja Muusikamuuseumil huvi eestiaegse teatri saalipoole vastu. Kui palju seal publikut oli, mis talle meeldis, mis tookord publikut ei huvitanud? Läbi on vaadatud teatrité ja teatriseltside aasta- ja päevaraamatud, reklaami- ja juubelibrošüürid. Osa mängukordi loeti kokku ajalehtede kuulutuskülgedelt. Vaatluse all oli sõnalavastus ajavahemikul 1920—1940. Ajapiiri määras tõsiasi, et suurem tükk oleks suu lõhki ajanud, kuid samas ka soov olla väikeseks sabaotsaks Lea Tormise raamatule «Eesti teater 1920—1940. Sõnalavastused». Ja tõesti, ainult sabaotsaks, mitte pärisabaks, sest esialgu käis jõud üle ainult Tallinna teatritest. Püüti kätte saada teatrite külastatavus, lavastajate töökoormus, etenduste mängimissagedus.

Käesolevas kirjatükis ei tutvustata üksikajaliselt kõiki andmeid ega tule ka põhjalikku analüüsi. Rääkida tahaks esialgu ainult sellest, mis kõige teravamalt arvurägast silma hakkas: lavastajate tööjõudlusest ja sellest, kuidas kaks meest vallutasid tasapisi Tallinna teatripubliku. Vaatluse alla tulevad hooajad 1924/25—1936/37. Need piirarvud on valitud sellepärast, et kogu materjal ei ole ühtlane: kõikidel perioodidel pole andmed omavahel võrreldavad. 1920/21—1923/24 hooegade kohta leidub andmeid ainult «Estonia» teatrit. Teise sel ajal Tallinnas töötanud draamateatri kohta materjal puudub. Teine lünk tekib andmestiku lõpus: hooajast 1937/38 alates on Draamastuudio teatri andmed juhuslikud.

1924. aasta tundub hea aeg alustamiseks ka seepärast, et samal aastal alustas Tallinnas oma tegevust Draamastuudio teater. Aasta hiljem Tallinna Töölister. Eesti teatriellu astus põlvkond verivärsked noori.

Kõnealusel ajavahemikul nägi Tallinna sõnalavastuste teatripilt arvudes välja järgmine.

	Esietendusi	Etendusi	Vaatajaid
1924/25	25	143	43967
1925/26	29	162	58484
1926/27	24	155	44806
1927/28	24	188	62515
1928/29	35	177	72623
1929/30	27	242	105310
1930/31	26	277	112552
1931/32	31	296	91904
1932/33	31	354	111140
1933/34	25	324	116871
1934/35	30	378	143250
1934/36	30	405	169357
1936/37	36	523	219081

Eraldi lahtiseletamist vajab Draamastuudio teatri osa vaadeldavas statistikas. Selle truppi töö ja publik saavad siin märksa väiksema peegelduse, kui seal tegutsenud mehed seda väärivad. Draamastuudio teatril puudus teatavasti oma maja ja palju sõideti mööda Eestit rändrupina. Kuna selles loos tuleb juttu ainult Tallinna teatripubliku eelistustest, on arvestusest 49

välja jäänud kogu Draamastuudio teatri rändtegevus. Ka siin on andmed puudulikud. Ja pealegi oleks see teine teema, mis vajaks omaette käsitlust.

Alljärgnevates arvnäitajates on mõned asetatud sulgudesse. Seda sellepärast, et «Estonia» teatri 1924/25—1928/29 hooaegade publikuarvestus on sageli olemas ainult aastate kaupa. Puudub üksiketenduste publikuarvestus. Etenduse oletatavaks külastuseks on võetud siin hooaja ühe etenduse keskmise külastatavus. Päris õiglane see ei ole, kuid võib olla siiski ligilähedane. Ja täpset ning õiglast infot lihtsalt pole.

Elkoige tahaks selles loos pilgu all hoida kahte meest. Priit Põldroosi ja Andres Särevit. Seda saab teha aga ainult võrreldes. Seepärast pangem nad oma kolleegide keskele.

Eelseletuseks veel seda, mida tähendavad arvud teatrite ja nimede järel. Esimene arv näitab hooajal tehtud uuslavastusi, teine mängitud etendusi ja kolmas publiku hulka. Tähed nende järel tähistavad teatreid.

Hooajal 1924/25 asutasid äsjased, tühja tasku ja ideid täis peaga Draamastuudio teatrikooli lõpetanud Draamastuudio teatri. Nad astusid hästi sisetöötanud «Estonia» kõrvale, kus sellel hooajal anti 13 lavastusega 124 etendust, vaatajaid kogus teater 37102.* Samad arvud Draamastuudio teatril olid: 9—19—6862.

HOOAEG 1924/25

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) A. Lauter	6	65	(19435)	E
2) K. Jungholz	4	32	(9568)	E
3) H. Kompus	2	20	(5980)	E
4) R. Engelberg	4	10	3810	DS
5) H. Gleser	1	6	(1398)	E
6) P. Sepp	2	3	923	DS
7) K. Aluoja	1	1	385	DS
8) P. Põldroos	1	1	275	DS

Kui vaadata Priit Põldroosi debüüti, siis seda võib nimetada küll kõige muuks kui publikumenukaks.

HOOAEG 1925/26

Sellel hooajal on draamastuudiolased jõudnud tõsise sisemise dispuudini. Milline peab olema teater? Kas kunst määrab kõik või peab teatril olema ka sotsiaalne programm? Teatri lipul peab olema loosung, arvab Põldroos. Vastne teater jaguneb kaheks. Draamastuudio teatriks ja Töölisteatriks. Lipuga teatrit asub juhatama Priit Põldroos, Draamastuudio teatrit Rudolf Engelberg. Trupp jääb kahele teatrile ühine. Vahet hakkab tegema ainult afišš.

Tallinna teatrite lavastused ja külastatavus:

«Estonia»	16	132	46153
Draamastuudio teater	7	23	6226
Töölisteatr	2	7	1587

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) A. Lauter	5	63	(21987)	E
2) P. Sepp	4	23	(6657)	E T
3) K. Jungholz	2	18	(6283)	E
4) H. Laur	2	15	(5235)	E
5) R. Engelberg	2	16	4751	DS T
6) H. Gleser	2	9	(3141)	E
7) A. Sällik	1	6	(2094)	E
8) H. Kompus	2	3	(1047)	E
9) P. Põldroos	2	5	781	DS
10) K. Aluoja	1	1	304	DS

Hooajast hakkab silma, et Põldroosi publik on küll kahekordistunud, kuid seegi arv on väga tagasihoidlik, kuigi ajalehtedes ei jäänud juba märkimata

Põldroosi võimekus organiseerida lavalist tegevust. Oma lavastused teeb ta Draamastuudio teatris. Töölisteatri tarvis lavastavad samal ajal Paul Sepp 1 — 5 — 854 ja Rudolf Engelberg 1 — 2 — 731.

HOOAEG 1926/27

«Estonias» on märgata vaatajate vähenemist, võimalik, et oma osa on siin ka algaval majanduskriisil, kuid kõrvale ei tohi jätta ka seda, et «Estonia» esilavastaja ja publiku suur sümpaatia Ants Lauter on kunstilistel kaalutlustel teatrist sellel hooajal kõrvale jäänud. Ta lavastab peamiselt «Ugalas» ja ka mõlemas noores Tallinna teatris.

Tallinna teatrite publik:

«Estonia»	14	125	34802
Töölisteater	4	15	5105
Draamastuudio teater	6	15	4336

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Sepp	8	65	(16653)	E	T
2) P. Pinna	2	24	(7635)	E	
3) R. Ehgelberg	4	19	6700	DS	E
4) A. Lauter	3	19	5658	DS	
5) H. Kompus	1	14	(5330)	E	
6) H. Laur	1	9	(2458)	E	
7) H. Gleser	3	8	(1335)	E	T
8) P. Põldroos	1	1	132	DS	

Sellel hooajal leiab Hilda Gleser kontakti Töölisteatriga. Hiljem saab sellest pikaaegne ja viljakas Põldroosi—Gleseri koostöö. Sõnalavastusest hakkab tagasi tõmbuma H. Kompus, jäädes põhiliselt ooperilavastajaks. See hooaeg viib manalasse K. Jungholzi. Kui hiljem Jungholzi lavastatu «Estonia» statistikas kaasa mängib, siis tänu Ants Lauterile, kes taastas tema «Püve talus». Põldroosil pole sellelgi hooajal oma teatris lavastajatööd, ta mängib seal mõned pisiosad ja kulutab oma põhijõu Töölisteatri organisatsioonilisele kooshoidmisele. Töölisteatris lavastavad Paul Sepp 1 — 2 — 909, Rudolf Engelberg 1 — 7 — 2918, Ants Lauter 1 — 2 — 444 ja Hilda Gleser 2 — 4 — 834.

HOOAEG 1927/28

Sellel hooajal süveneb majanduskriis. Võiks eeldada publiku vähenemist. Toimub aga vastupidine protsess. «Estonias» (küllaltki kallite piletihindadega teatris) tõuseb publiku arv 11411 inimese ja Draamastuudio teatris

Paul Pinna oli särav näitleja, kelle lavastustes oli rohkem teatriinimese vaistu kui kindlat kontseptsiooni. «Olen mina sattunud haaremi?» (1929) «Estonias». Aili Viheraja — Netty Pinna, Mahta Mäkinen — Betty Kuuskemaa, Heinonen — Marje Parikas.

Pärast kunagise Tallinna Draamateatri liitumist «Vanemuisega» oli Paul Sepp lavastaja paljudes teatrites. Päris oma teatrit ta aga enam ei leidnud. E. Rostand'i «Cyrano de Bergerac» (1927) «Estonias». Keskel Cyrano — Ants Lauter.



88411 inimese võrra. Mingit erilist järeleandmist repertuaari madaldamise osas ei tehta. Mängitakse tükke n-ö seinast seinä. Tõenäoline, et ka Ants Lauteri koduteatrisse tagasitulek mõjutab publiku huvi. Liiga rangelt võtab oma lipukirja veel Töölisteater — «Tõelise töölisteatri loob tööline ise» —, hakates näitlejatena kasutama isetegevuslasi. Kuid ei loosung ega isetegevuslased too publikut. Puudub ka raha püsitrupi loomiseks ja teater kaotab 1983 vaatajat.

Sellel hooajal leinab eesti teater üht oma paljulubavatest lavaannetest. Manalameheks saab Rudolf Engelberg.

Tallinna teatrite publik:

«Estonia»	13	131	46213
Draamastuudio teater	8	46	13946
Töölisteater	3	11	2353

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Sepp	5	65	(22528)	E
2) A. Lauter	4	36	(12672)	E
3) P. Pinna	3	26	(9152)	E
4) K. Aluoja	4	18	6796	DS
5) L. Kalmet	1	4	3807	DS
6) A. Sunne	1	4	1522	DS
7) P. Põldroos	2	8	1299	T DS
8) I. Nerep	2	6	1132	T
9) H. Gleser	1	3	1056	E

Postuumselt:

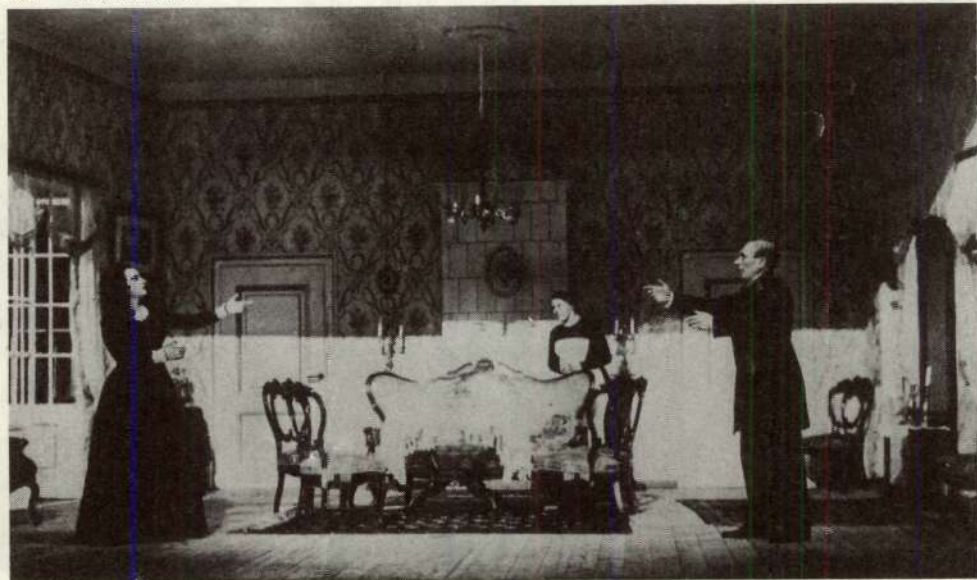
K. Jungholz	7	vaatajate arvu ei tea	E
R. Engelberg	1	627	DS

Lavastajana on P. Põldroos Draamastuudio teatris publikumenukam kui oma teatris — 1 — 6 — 899.

HOOAEG 1928/29

See toob Tallinna teatriellu Draamastuudio teatri ja Rändteatri liitumise. Fakt, mis muudab praeguse loo draamastuudiolaste suhtes veel ülekohtu-

Ants Lauter oli teatrimees, kelle teatrinõudluse juurde kuulus ka korra ja täpsuse nõue. A. Adsoni «Lauluisa ja kirjaneitsi» (1931) «Estonias». Kirjaneitsi — Erna Villmer, Anne — Albina Kausi, Laulu-isa — Ants Lauter.



semaks — Tallinna arvestusest väljapoole jääb tohutu töö, mida tegi ära rändtrupp, kes rida aastaid oli teatri toitja.

Tallinna publik:

«Estonia»	14	127	52361
Töölisteatr	13	38	18339
Draamastuudio teater	4	12	1923

Lasvastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Pinna	4	52	(21428)	E	DS
2) P. Põldroos	12	35	17490	T	
3) P. Sepp	5	32	(13184)	E	
4) A. Lauter	3	28	(11536)	E	
5) H. Paris	1	8	(3296)	E	
6) H. Gleser	2	8	(2909)	E	T
7) A. Sunne	1	4	(1648)	E	
8) L. Kalmet	2	6	1128	DS	
9) R. Tarmo	1	1	172	DS	
10) I. Nerep	1	1	135	DS	

Sellest hooajast saab Hilda Gleserist Töölisteatrri teine alaline lavastaja. Publikuhuvivis on tekkinud lavastajate suhtes üllatavaid nihkeid. Kuigi see on Tallinna teatrijutt, tahaks siiski märkida, et Ruut Tarmo 172 vaatajale lisandub reisidelt 204 saalitäit(!) P. Pinna lavastustest on üks tehtud Draamastuudio teatrile, mida mängiti 4 korda 488 vaatajale. Üllatab end publikumenult seni tagasihoidlikuna näidanud Priit Põldroos, kes on tõusnud teisele kohale. Eeldaks, et mees on leidnud nüüd erilised menutükid. Lugu on aga vastupidine. Ta paneb kokku koos Töölismuusika Ühinguga kontserte, mille esimeses pooles peeti ka poliitilisi kõnesid. Teises pooles mängiti üks lühinäidend. Etendused olid hästi organiseeritud. Pileteid müüdi töökohtadel ja need olid odavad. Ja paistab, et nende populaarsus oli suur. Hommiku-kontsertidele lisaks on Töölisteatrri repertuaaris üks lavastus Hilda Gleserilt 3 mängukorraga ja 849 vaatajaga.

Ja ikkagi jääb hooaja kohale püsima küsimus, miks majanduskriisi ajal teatripublik ei vähene?

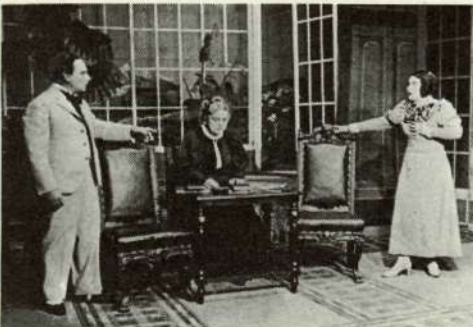
HOOAEG 1929/30

Sellel hooajal võime «Estonia» publikult sulud ära võtta. Siit algab ühtne publikuarvestus kõikides Tallinna teatrites.

Odavate hommikuetenduste ärajätmine viib Töölisteatrri vaatajate arvu langusele. Kuid just sellest hooajast algab Töölisteatrri tõeliselt iseseisvaks teatris kujunemine. Asutakse looma oma kindlat truppi ja orienteerutakse repertuaariteatrile.

Hiidhüppe teeb Draamastuudio teater. Tegija on Ruut Tarmo ja tehtav «Mikumärdi»!

Oma aja kohta üllatavalt terav ja sotsiaalne oli Ruut Tarmo lavastajapilk. H. Ibseni «Kummitused» (1935) Draamastuudios. Osvald — Ruut Tarmo, Pr Alving — Liina Reiman, Regine — Mari Möldre.



Eesti teatrimõtte «dissidendiks» oli kahtlemata Priit Põldroos. A. Upitsi «1905» (1930) sai lavastuseks, millele Tallinna Saksa teater, kelle ruume Töölisteatrri üüris, oma ukseid sulges ja allüürniku tänavale jättis.



Tallinna teatrid:

«Estonia»	15	135	64377
Draamastuudio teater	7	65	31337
Töölisteater	7	42	9586

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Pinna	4	54	25285	E
2) R. Tarmo	1	37	21459	DS
3) A. Lauter	4	30	15596	E
4) H. Paris	2	27	11992	E
5) L. Kalmet	3	20	7320	DS
6) P. Põldroos	3	23	5158	T
7) H. Gleser	2	12	3994	E T
8) P. Sepp	3	11	3671	E T
9) A. Sunne	2	8	3414	E
10) H. Kompus	1	7	3164	E
11) A. Särev	1	6	630	T
12) I. Nerep	1	3	259	T
Postuumselt K. Jungholz		4	3368	E

Tallinna lavastajate hulka on tekkinud uus nimi: Andres Särev. Sedapuhku on ta siin Töölisteatri külalislavastajana, püsivamalt töötab alles Pärnus. Esialgu tuleb tal Tallinnas leppida õige tagasihoidliku kohaga. Põldroosi kõrval on Töölisteatri veel lavastus Hilda Gleserilt 1 — 7 — 2436 ja Paul Sepalt 1 — 3 — 1103.

HOOAEG 1930/31

Väikese publikukõikumisega on esiteatriks ikka «Estonia».

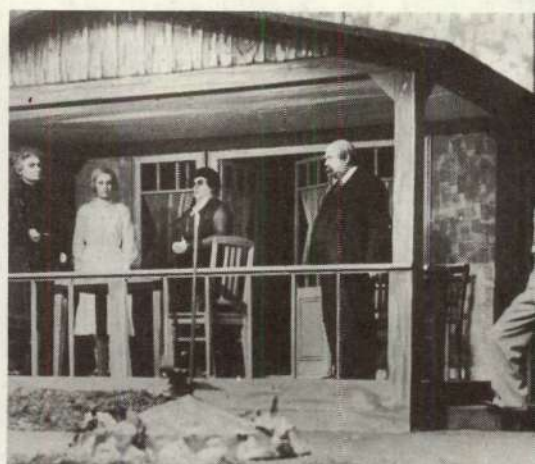
Kuigi Töölisteatri külalislavastajana jääb maha Tallinna teiste teatrite omast, toob hooaeg just selle truppi tegevusse perspektiivi, näitlejate koosseis on kinnistunud ja vabanetakse ka raskest üürivahekorrrast Saksa teatriga: Töölisteatri repertuaar ei meeldi pererahvale ja allüürnik visatakse lihtsalt majast välja. Katusealune leitakse «Pandorini» seltsilt.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	11	128	63390
Draamastuudio teater	8	71	28037
Töölisteater	8	78	21125

Leo Kalmet oli üks neist lavastajatest, kelle südameasjaks oli teatritegemine lastele ja noortele. Teatrijuhina teadis ta ka, et rahvuslik teater ei eksisteeri ilma rahvusliku dramaturgiata A. Kitzbergi «Neetud talu» (1936) Draamastuudio teatris. Ääksi Aadu — Raivo Opsola, Julius — August Sunne, Urve — Aino Talvi, Virve — Helmi Nerep.

Andres Särev oli populaarne nii lavastajana kui ka dramatiseerijana. Väikese Eesti-Saksa «diplomaatilise» konflikti tõi kaasa O. Lutsu «Vaikse nurgakese» (1935) dramatiseering-lavastus Töölisteatri. Pr Traubenberg — Herta Karjamees, Heeti — Linda Reial, Elviine — Anna Tamm, Robert Vestberg — Aleksander Teetsov, Heino Anderson — Robert Alamaa.



Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) H. Kompus	3	42	19493	E
2) H. Gleser	6	47	17882	E T
3) H. Paris	3	34	15594	E
4) P. Põldroos	5	53	15009	T
5) R. Tarmo	—	27	12464	DS
6) P. Pinna	1	19	11354	E
7) P. Sepp	4	22	7679	DS
8) L. Kalmet	3	20	7188	DS
9) A. Lauter	—	4	2630	E
10) E. Villmer	1	6	2021	E
Postuumselt:				
R. Engelberg	—	2	706	DS
K. Jungholz	—	1	531	E

30. aastate alguseks on 1924. aastal teatriellu tulnud noored lavastajad kasvanud arvestatavateks teatrinimedeks. Publikueelistus lavastajate juhtgrupi osas hakkab võrdsustuma. Tagaplaanile tõmbuvad varem lavastajatööd teinud näitlejad.

Hilda Gleseri 6 lavastusest on 3 tehtud Töölisteatri, neid mängiti 25 korda 6111 vaatajale.

HOOAEG 1931/32

Sellel hooajal langeb vaatajate arv «Estonias» ja Draamastudio teatris. Kas põhjus võiks olla selles, et majanduskriisi hari sai läbi ja raha väärtustus — seda vajati kohe nähtavasti muuks kui teatris käimiseks? Suureneb aga Töölisteatri, hinnalt odavama teatri külastatavus. Ka on Töölisteatri repertuaaris tekkinud nihe. Terava sotsiaalse suunitlusega lavatükkide kõrvale hakkavad repertuaari ilmuma elurõõmsad rahvatükid ja laulumängud.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	15	133	49354
Töölisteatr	10	104	23196
Draamastudio teatr	7	59	19354

Tallinna Töölisteatri lavale ei usaldanud Priit Põldroos tuua suurt klassikat, «Estonia» näis talle selleks enam sobivat. Fr. Schilleri «Wilhelm Tell» (1936). Arnold Melchtal — Kaarel Karm, Werner Stauffacher — Sergius Lipp, Walter Fürst — Hugo Laur.



Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) A. Lauter	6	61	25927	E	
2) H. Gleser	7	57	17349	E	T
3) P. Põldroos	6	65	14952	T	
4) P. Sepp	5	29	10364	DS	
5) H. Kompus	2	21	6647	E	
6) R. Tarmo	—	13	3529	DS	
7) K. Aluoja	1	9	2977	DS	
8) H. Paris	1	12	2793	E	
9) L. Kalmet	1	8	2484	DS	
10) A. Särev	1	14	2355	T	
11) P. Pinna	1	6	1900	E	
Postuumselt					
K. Jungholz	—	1	627	E	

Andres Särevist on saanud Töölisteatri näitejuht. Algus on tal veel tagasihoidlik. Absoluutsel juhtpositsioonil on Ants Lauter, Põldroos on aga jõudnud publikumenult Tallinna lavastajate esikolmikusse. Hilda Gleseri lavastajatööst on Töölisteatri osaks 3 — 25 — 5889. See hooaeg jääb Hilda Gleserile viimseks nii teatri- kui eluteel. Järgnev algab leinaga.

HOOAEG 1932/33

Võib märgata publiku huvi jätkuvat tõusu Töölisteatri vastu.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	16	134	56810
Töölisteatr	7	141	33990
Draamastuudio teatr	9	79	20788

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) A. Lauter	4	54	26959	E	
2) A. Särev	4	95	24734	T	DS
3) H. Kompus	4	37	14160	E	
4) P. Põldroos	5	52	12521	T	E
5) A. Vaino	3	18	5124	E	
6) P. Sepp	2	20	4586	DS	
7) R. Tarmo	2	17	3308	DS	
8) Ed. Türk	1	17	3786	DS	
9) L. Kalmet	1	7	3473	DS	
10) K. Aluoja	2	17	3146	DS	
11) P. Pinna	1	7	3082	E	
12) H. Paris	1	6	1894	E	
13) A. Sikemäe	1	4	1622	E	
Postuumselt					
H. Gleser	—	7	1443	T	

Põldroosi lavastajanimel ole juba tekkinud omapärase, erksa ja vaimuka «teistmoodi tegija» maine ja Ants Lauter kutsub ta «Estoniasse» endale abiks. Põldroosi esimene hooaeg «Estonias» toob kaasa 1 lavastuse, 7 etendust ja 2709 vaatajat. A. Särev ei vaja pikka aega Tallinnasse sisseelamiseks, ühe hooajaga on ta hüpanud eesti teatri suurima töömehe A. Lauteri kannule. Ka temal jätkub huvi kahe teatri vastu. Draamastuudio teatris teeb ta ühe lavastuse, millel on 6 etendust ja 1999 vaatajat.

HOOAEG 1933/34

Töölisteatri vaatajate arv kasvab üha. Teater on leidnud oma vaatajakonna. Näib, et selle on taganud kahe väga erineva mehe, Põldroosi—Särevi koostöö.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	10	119	64206
Töölisteatr	8	164	39498
Draamastuudio teatr	9	41	13169

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Põldroos	8	133	53707	T	E
2) A. Särev	3	87	21991	T	
3) A. Lauter	3	34	16814	E	
4) H. Kompus	1	9	4681	E	
5) K. Aluoja	2	14	4474	DS	
6) L. Kalmet	1	9	4465	DS	
7) R. Tarmo	2	12	2859	DS	
8) E. Lemmiste	1	12	2798	DS	
9) P. Pinna	1	4	2209	E	
10) A. Vaino	1	4	1500	E	
11) J. Kaljola	1	5	1371	DS	

Sellel hooajal tõuseb järsult publiku huvi Põldroosi vastu. Ta on võitnud endale peaaegu poole Tallinna teatripublikust. Eriti üllatab publiku rohkus «Estonias» 4 — 68 — 39000, see moodustab üle poole kogu «Estonia» selle hooaja publikust. Kas võib eeldada, et kokku said Põldroosi lavastaja-fantaasia ja «Estonia» väga kõrge professionaalsusega näitleja? Kinnistub ka Andres Särevi publik, kuigi esialgu jääb tema ja Põldroosi vaatajate vaheks ca 30 000 külastust. Näeme õige pea, kuidas see arv väheneb.

HOOAEG 1934/35

Nüüd algab ka Draamastuudio teatri tõusuaeg Tallinnas. Küllap on siin oma osa ka A. Särevil kui viljakal dramatiseerijal. Draamastuudio teater hakkab orienteeruma eesti suurromaanide dramatiseringutele, see toob publikumenu.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	13	122	67797
Töölisteater	9	189	54119
Draamastuudio teater	7	65	21394

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Põldroos	9	127	46986	T	E
2) A. Särev	4	107	33188	T	
3) A. Lauter	3	38	22502	E	
4) H. Kompus	3	27	15261	E	
5) K. Aluoja	2	15	9307	DS	
6) L. Kalmet	3	17	7712	DS	
7) R. Tarmo	2	15	4307	DS	
8) A. Vaino	3	14	3919	E	

Ka sellel hooajal on Põldroos mitte ainult Tallinna publiku pailaps, vaid ka «Estonia»-siseselt on ta vaadatuim lavastaja: 4 — 43 — 26055. Särevi puhul hakkab silma tema lavastuste pikaealisus. Nelja esietenduse ja ühe eelmise hooaja tükiga saavutab ta 107 etendust.

HOOAEG 1935/36

30. aastate keskpaik oli Tallinna teatritele üldse edukas. Lavastajate vanem generatsioon oli loominguiliselt veel küpses meheas, noor põlvkond aga jõudnud loominguilise täisikka. Üks generatsioon ei olnud veel vananenud, teine oli aga saanud üle kutsikapõlvest. Mõlemal oli vaatajatele anda huvipakkuvat.

Publiku rohkenemise tendents jätkub, eriti Töölisteatris, mis jõuab publikuhulgalt järele «Estoniale», jäädes alla vaid 8 (!) vaatajaga.

Tallinna teatrid:

«Estonia»	9	116	71520
Töölisteater	9	206	71512
Draamastuudio teater	12	84	26625

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) P. Põldroos	9	137	57159	T	E
2) A. Särev	7	155	53014	T	DS

3) A. Lauter	4	63	42090	E
4) P. Sepp	5	22	7518	DS
5) L. Kalmet	3	18	5274	DS
6) A. Vaino	1	4	2196	E
7) R. Tarmo	1	3	1111	DS
8) K. Aluoja	—	3	995	

«Estonias» on Põldroosi selle hooaja publikupilt järgmine: 4 — 47 — 27234. Samaaegselt on Töölisteater sõna otseses mõttes lavastustega üle küllastatud, repertuaaris on korraga 14 lavastust. Ka Särevil avaneb võimalus asuda pidevalt tööle kahes teatris. Olles ise edukas dramatiseerija, ei mahu kõik dramatiseeritu koduteatrisse. Tänuhulka võtab selle vastu Draamastudio teater. Seal on tema töönäitajad: 3 — 37 — 11427. Säreviga toimub Draamastudio teatris sama mis Põldroosiga «Estonias»: publik vaatab tema lavastusi kõige rohkem. Draamastudiost lahkeb Kaarli Aluoja, siirdudes «Vanemuisesse».

HOOAEG 1936/37

Selle hooajaga tuleb lõpetada katse vaadata teatrite, lavastajate ja publiku vahekorda arvude keeles. Edasi muutub statistika punktiirseks. Silma hakkab see, et Tallinn on muutunud lausa teatrichulluks linnaks. Ainuüksi sõnalavastuste publiku koefitsient on 1,5. Aga külastati ka ooperit, operetti ja balletti.

Sõnalavastuste teatritest on nüüd juba kõige publikumenukam Töölisteater. 12 hooajaga oli jõutud 1587 vaatajalt 95518 vaatajani hooajal.

Tallinna teatrid:

Töölisteater	12	274	95519
«Estonia»	10	113	75722
Draamastudio teater	15	107	37162

Lavastajate pingerida publiku hulga järgi:

1) A. Särev	10	210	72189	T DS
2) P. Põldroos	12	154	61753	T E
3) Salmelainen	1	36	28460	E
4) A. Lauter	3	40	24289	E
5) L. Kalmet	1	27	14008	DS
6) R. Tarmo	3	21	5273	DS
7) P. Sepp	2	10	3094	DS
8) I. Nerep	1	8	3077	DS
9) Ed. Türk	1	10	2603	DS
10) H. Kompus	1	4	2602	E
11) A. Vaino	1	4	1653	E

Põldroosi arvud «Estonias» on 4 — 34 — 21320. Särevil Draamastudio teatris 3 — 26 — 7938. Hooaeg näitab, et Põldroosi—Särevi publikus on tekkinud nihe Särevi kasuks. Ja tõenäoliselt see nihe edaspidi suureneb. Särev töötab veel ühe hooaja Draamastudios. 1938/39 hooajast saab tema teiseks teatriks «Estonia». Põldroos on nähtavasti enda jaoks esikohale tõstnud mõned teised väärtused lavastamise kõrval ja ees. Järjest rohkem hakkab temalt aega võtma lavapedagoogika. Sellel hooajal hakkavad avalikkuse ette tulema Töölisteatri õpperühma lavastused. Mängukordi on neil üks-kaks, erilist vaatajaskonda sellega ei kogu. Konservatooriumi juurde luuakse lavakunstikool, Põldroos läheb sinna õppejõuks. Ka see töö ei too publikut. Lavastama jääb ta ainult Töölisteatrisse, hakates ise järjest enam ka kaasa mängima.

Kui võtta kokku vaatlusaluse perioodi lavastaja- ja publikusuhe, siis saaksime järgmised arvud

1) P. Põldroos	57 — 744 — 267247
2) A. Särev	30 — 674 — 208101
3) A. Lauter	32 — 325 — 176801
4) H. Kompus	15 — 147 — 66008
5) R. Tarmo	11 — 145 — 54806
6) P. Pinna	8 — 90 — 43830
7) H. Gleser	22 — 123 — 40668

8) P. Sepp	21 — 114 —	36912
9) H. Paris	7 — 79 —	32273
10) Salmelainen	1 — 35 —	28464
11) K. Aluoja	11 — 69 —	20967
12) L. Kalmet	16 — 129 —	52004
13) E. Türk	2 — 27 —	6383
14) A. Sunne	2 — 8 —	3414
15) I. Nerep	2 — 11 —	3336
16) E. Villmer	1 — 6 —	2021
17) J. Kaljola	1 — 5 —	1371
18) A. Sikemäe	1 — 4 —	1622

250 — 2799 — 1 069 469

Mida siis ütelda lõpetuseks? Kuulen etteheidet: miks pole mainitud lavastusi, võrreldud ja kaalutud repertuaari? Küllap hirm materjali mahule alla jääda. Kuid peas see mõte mölgub. Ja «kui issandal päevi ja...», tahaks edaspidi üritada. Seekord aga painas teine küsimus: kes olid need lavastajaisiksused, kes kõige rohkem mõjutasid Eesti Vabariigi teatri-vaatajaid? Kelle lavastusi nad kõige rohkem nägid? Nagu arvud välja töid, olid selleks kaks Töölisteatri meest, kelle mõju all oli 1929/30 — 1936/37 aastate hooegade vahel peaaegu pool Tallinna publikut. Mis siis oli nendes meestes see, mis rahvast tõmbas? Loomult tunduvad need kaks kunstniku-isikut väga vastandlikud. Andres Särevil oli ülimalt hea publikutaju. Ta teadis, mis läheb. Ja veel: ta oskas väga hästi valida näitlejaid. Sobitada osa ja isiku sarmi kattuvust. Särev oskas ka taibukalt leida nn isemängivat dramaturgiat. Põldroos oli seevastu jonnakas isemõtletaja. Eesti klassikat käsitles ta nii, et autorid väideti end hauas ümber keeravat. Tema pilgu alt ei jäänud välja ka ümbritsev sotsiaalne elu. Tal oli tarve selles osaleda ja omadus vaadata asju harjumatu nurga alt — üllatada publikut. Arvangi, et need kaks teatrirõõmu — Särevilt äratundmisrõõm ja Põldroosilt avastamisrõõm — tegidki neist laiade publikuhulkade lemmikud.

1937. aastal olid mõlemad mehed 35-aastased, tänaste teatritavade järgi võiksid nad esineda noorte lavajõudude ülevaatusel.

Selle loo puhul tajun veel üht küsimust. Kas ja mil määral käivad inimesed teatris üldse lavastajaid vaatamas? Pigem nimekat näitlejat! Või minnakse lihtsalt etendusele? Ohtu veetma? Küllap see on nii ja teisiti. Kuid isegi siis, kui vaataja ei teadvusta endale lavastaja nime, on ta teinud lavastuste vahel mingi eelistuse. Ja kui need eelistused kuhjuvad ühe-kahe inimese tööde ümber, ju siis on üheks teatrisse tõmbavaks jõuks ikkagi lavastaja isiksus. Tema — just selle eelistatu — talent ja töö.

GERMAN SCHUTTING

SURNUD HIIR SÜDAMES

«MEES PAADIS». Stsenarist (P. O. Enquisti samanimelise novelli ainetel), režissöör, kunstnik ja monteerija Lauri Aaspõllu, operaator Tõnis Lepik, helilooja Erkki-Sven Tüür, helioperaatorid Mati Jaska ja Mart Otsa. Osades: Aare Päär, Raigo Margussonov ja Taavi Metskapten. 16 mm, 27 min. 35 sek, värviline ja monokroomne. Produtsent Lauri Aaspõllu, 1987. Olulisemad auhinnad: Balti vabariikide amatöörfilmide festivali peaauphind — 1987, N Liidu amatöörfilmide festivali peaauphind — 1987, UNICA pronksmedal Zagrebis 1988.

«SURNUD HIIR SÜDAMES». Stsenarist, režissöör kunstnik ja monteerija Lauri Aaspõllu, operaator Tõnis Lepik, helioperaator Mart Otsa. Osatäitja Mart Nurk. 805 m (3 osa), mustvalge. DRK 1. kursuse töö, 1990.

Oma esimesed filmid väntas Lauri Aaspõllu alguse jaoks peaaegu ideaalsetes tingimustes — naeruväärse eelarvega ning põhimõttel no stars. Ehk teisisõnu puhtast soovist filmi teha. Igatahes tõestab tema «Inimene paadis» (P. O. Enquisti novelli järgi, operaator Tõnis Lepik) üpris kujukalt, et aineliste võimaluste piiratus võib originaalse filmikeele tekkeks tõhusa tõuke anda. Tundub ju, et film on tõepoolest eimillestki üles ehitatud — lihtsalt kaadris viibivatest (kusagilt üles korjatud, välja otsitud, laenatud) osatäitjatest, kes pole ei professionaalid ega isegi mitte erilisel andekad dilettandid: kaks poisikest, kes võetud laenuks filmilt «Naerata ometi», ja elatanud hulkur, keda tänaseni Pirital kohata võib. Algselt oli mõeldud, et vanaisa rolli hakkab

mängima Rein Aren. Asendus osutus aga ülimalt õnnestunuks, sest Areni professionaalne näitlejameisterlikkus ja lõpuks ka tema äratuntavus oleksid paratamatult lõhkunud filmi spetsiifilise orgaanika. Selle, mille olulisel määral loob asjaarmastajate mängu «poolikus» ja sunnitud vaoshoitus. Siit ka täpselt paika pandud hinnangute, nüansside ja väliselt laitmatult väljenda-



«Surnud hiir südames». Filmikaadritel on osatäitjad Mark Nurk ja Aegyptius Monachus (Griša).

ning minema viib... Ellujäänu jälgib seda surnute maale lahkumist vaikselt ja endasse-tõmbunult, nagu müstilise transi või poolune seisundis. Kui paat parvest eemaldub, küsib ta ootamatult: «Aga mina?»

See on Järv. Tundub, et vahest ehk esimest korda pärast Andrei Tarkovski «Stalkerit» on Eestimaa loodust nii nähtud ja filmitud: mitte konkreetse paigana, kuhu võib kohale sõita ja mida saab järele vaadata, vaid nagu Mets, Järv — Tsoon, teatav «mina», mis eksisteerib ainult selles filmis. Mitte üksnes tegevuskoht, vaid mingi salapäraselt elav, hingestatunud ruum, mis ähvardab avastuste, saladuste ja müstiliste märkidega. Just nagu Ookean («Solarises»); «Stalkeris» tõi Tarkovski Ookeani (ebatavalisuse allika) kosmosest maale, ning tulemuseks oli Tsoon — tavatu tavapärases vormis. (Siinkohal ei kõrvuta ma enesestmõistetavalt Aaspõllut Tarkovskiga.)

Aaspõllu Järv on samuti omamoodi Tsoon, ka siin on kõik võimalik. Veelgi enam. Kui poisikesed ujuvad parvel Tsooni, saab ebatavaline ja uskumatu äkki vältimatuks. Mis toimub edasi, sõltub juba ainuüksi Järvest, sellest müütilisest olendist. Parv satub Müüdi ruumi, ning seepärast tundub üsna loomulik, et üks poistest, kes, vibu käes, tema ninal bareljeefesse poosi on tardunud, meenutab antiikmütoloogias «tundmatusse purjetajaid».

Imepärane provotseerib, dikteerib oma tingimused. Kui ellujäänud poisike Surma paati lähenemas näeb, istub ta parveservale ning teeb jalgadega selliseid liigutusi, nagu püüaks mööda vett kõndida. Hämmastavalt jõuline kujund, ja selliseid on Aaspõllu filmis veel teisigi.

Poolsurnuks külmunud poisikese koju toonud vanaisa saeb parve tükkideks, valab bensiiniga üle ja pistab põlema. Aknalaua kõssitades jälgib poiss seda autodafeed. Ja äkki näeme teda suures koonusekujulises puuris — lõksupüütud halenukra ahvikesena. Parve hävitamine on keeld, puur. Puuris kükitav laps aga inimene olematuse mõistatuse ees. Kujundlik stseen kordub, nüüd toimub see aga vanaisa selja taga, kui too püüab poisile selgeks teha, et igasugune

tud hingeliigutuste puudumine. On ainult osatäitja ja kerge kohmetus kaamera ees, mis siinsamas pöördub mingiks eriliseks teesklematuks kesken-datuseks, ranguseks, justkui lummatuseks. Nii võiksid mängida näitlejad hüpnoosi all — just nagu Werner Herzogi filmis «Klaasist süda» —, luues kergelt jampsliku, hallutsinatiivse, viirastusliku atmosfääri.

Selline seisund on Aaspõllu filmis hädavajalik ja vältimatu, sest too on tervenisti üles ehitatud kummalisusele, mida esitatakse kui harilikku, tavapäraselt. Tegelasid pehmelt endasse mähkiv kummalisuse aura lähtub ühest keskmest, ühest allikast: peaosatäitjast, kelle nime me aga tiitritest ei leia. Nimetagem teda hüpnotisöörriks, kelle jaoks nii vanamees, lapsed kui ka vaatajad on liiga lähedale tulnud ning tema Tsooni sattunud mõjutusobjektid.

See on nõuduslikult kaunis järv, mis on «välja kaevatud» kusagilt Lõuna-Eesti kandist. Poisikesed ehitavad primitiivse parve ning ujuvad sellega seikluste otsingul mööda järve. Üks neist kukub järve ja upub. Teine aga näeb, kuidas tema hukkunud sõber uuesti parve ninale ilmub — kuid nüüd juba võõras, pidulik, ebamaine —, ja kuidas saladuslik paat ta sealt üles korjab

katse lahendada surma mõistatust viib paratamatult ummikusse.

Aaspõllu teises filmis «Surnud hiir südames» on poeetilised kujundid juba palju enesekül-lasemad, tungivad suurema otsustavusega sü-žeesse ning lõppudelõpuks asendavadki selle enesega.

Operaator T. Lepik tajub laitmatult kesk-konna orgaanikat. Hilissuvine järv filmis «Mees paadis» näeb läbi tema kaamera välja impres-sionistlik, siin on põhiline värv ja valgus. Tal-vist talu seevastu on aga ranges mustvalges graafikas esitatud, taustaks tumedad figuurid, lume vaelevus. Tähtis on liikumine, joon, objekti spontaanse eneseavamise seisundit fikseeriva kaamera mobiilsus.

«Surnud hiir südames» — see on näitleja Mart Nurk, või õigemini Keegi, kes kutsub endas esile hullumeelse vabaduse seisundi ning loob enda ümber reaalsuse, mis oleks võimeline seda vabadust vastu võtma ja endasse mahutama. Ta on põgenenud (mille eest? milleks?) kuhugi metsa, mahajäetud talu — kehastunud inim-tühjusesse, meditatsiooniks ideaalsesse paika. Meeleheitlik tormamine mööda lumist hämarust mureb järsult üksinduse absoluutseks rahuks: päev, vaikus, inimene aknaraamis.

Kuid vaevalt end üksinduses leidnud, asub ta looma teisi: sõpru, vaenlasi, nähtavaid ja nähtamatuid. Siin on keegi nähtamatu Koljat, keda ta lingust lastud kiviga tabada püüab. Siin on ka suurepärase (ehtne) Kotkas, kes liht-salt niisama õues istub. (Tema ilmumine sellesse põhjamaisesse metsa on täiesti võimatu, aga ometi näeb ta välja ülimalt loomulik ja isegi banaalne.) Siin on ka inimsuurune topisnukk, mida Kotkas raevukalt tuuselab. Teisi luues loob too Keegi ka oma suhted nendega, mingid «teise» reaalsuse reeglid, mis lumepallina kasva-vad ümber tema endalt igapäevaseus kesta heitnud «mina».

Ta loob omaenda individuaalse müüdi «mina» teostamisest, müüdi inimesest, kes tappis Kotka, et ise temaks saada. Nüüd hõljub juba Tema — mööda katust joostes ja keskendunult kättega vehkides. Siis aga tormab kaamera maa poole ja kombib kaadri piirjoontega Teda. Ta on alla kukkunud ja surma saanud.

See lugu erutab tahtmatult, sõltumata tema mõttest. Kuid ikkagi: millest või kellest ta rää-gib? Ja mida tähendab surnud hiir südames?

Kunagi ühel kohtumisel vaatajaga küsiti Tar-kovskilt: «Mida tähendab koer «Stalkeris»? «Seda tähendabki,» vastas ta, «koera.» — «Aga see on ju ometi sümbol, märk?» küsiti jälle. «Koer, see on lihtsalt koer. Kas sellest on tõesti veel vähe?»

Veidi aega enne seda oli Andrei Tarkovski ühes Luis Buñuelile pühendatud artiklis kirjuta-nud «valesümbolitest». Need on «sellised ku-jundlikud detailid . . . , mis ainult väliselt kanna-vad sümboli pealetükkivat vormi, tegelikult

aga evivad endas vaid emotsionaalset koor-must». Ja sealsamas: «Rääkides mõtte puudumi-sest nendes valesümbolites, võib neile loomuli-kult omistada ühteaegu ka lõpmatult sügava sisu, mille olemus ei ole mõistetav loendamatu hulga võimalike dešifreerimisvariantide olemasolu tõt-tu. Selles mõtte tabamatuses seisnebki vale-sümbolite vastupandamatu võlu.»¹

See ongi poeetilise filmi vältimatu atribuut: jõuline kujund, mis tõlgendusele ei allu, kuid sellest hoolimata lausa nõuab lahtiseletamist.

Seda laadi kujundlikkusega me puutume pi-devalt kokku unenägudes. Küsimus «Mida tä-hendab koer (kass, hiir jne)?» on tüüpiline inimesele, kes lehitseb unenägude seletajat või seab sammud psühhoanalüütiku juurde. Säärast suhtumist võib nimetada ratsionaalseks lähene-miseks unenägude sümbolikaale.

Sürrealistid aga nägid unenägudes irrati-onaalsuse ammendamatu allikat, valesümbol-leid, mis intrigeerivad oma paljutähenduslikku-se ja mõistetamatusega. Buñueli ja Dalí «Anda-luusia koer» oli tervenisti valesümbolitele üles ehitatud. Ja siin on küsimus «Mida tähendab koer?» sama kohatu kui küsimus «Mida tähen-dab surnud hiir Aaspõllu filmi pealkirjas?». Kõike ja mitte midagi.

«Sümbolit ära mõistatada püüdja läheb välja riskile.» (O. Wilde.)

Oma artiklis «Poeetiline kino»² nimetas Pier Paolo Pasolini «Andaluusia koera» üheks neist harvadest juhtudest, kus poeetiline filmikeel domineerib täielikult filmile orgaaniliselt mitte-omase, kuid massiauditoriumi poolt talle peale surutud jutustava tendentsi üle. Poeetiline filmi-kunst on üldjuhul esoteeriline, see on esteeti-line ja stilistiline seiklus. «Tallinnfilmi» suhtlemis-kogemus poeetilise filmiga pole seni just eriti rikkalik ja olemasolevigi pigem negatiivne (näi-teks poolelijäänud romaan Jaan Toomingaga).

Ka Lauri Aaspõllu tegeleb vaieldamatult poeetilise filmiga — pärast «Surnud hiirt» on see enam kui selge. Ei ole aga välistatud, et ajapikku muutub tema stiil kommunikatiivsemaks, mis muide pole siiski loominguks kasvu ainus võimalik sünonüüm.

¹ «Лус Бунюэль», Москва, 1979, lk 142—143.

² П. П. Пазолини, «Поэтическое кино». Raamatus «Строение фильма», Москва, 1984, lk 53.

JUTUSTAMISE MÜÜT MUUSIKAS

Heliteostest, mis kannavad pealkirju «Võluri õpilane», «Vltava», «Toonela luik», «Surm ja kirstumine» ja nii edasi, võib reakuulajale jääda mulje, et muusika tegeleb selliste muusikaväliste asjadega nagu jutustamine, looduspiltide maalimine ja filosoferimine. Kuigi programmiline muusika, see on muusika, mille eesmärgiks on mingi loo jutustamine või pildi maalimine, oli heliloojate ja publiku hulgas kõrgelt hinnas üheksateistkümnendal sajandil ja selle tõttu programmilist muusikat mõnikord millekski niinimetatud romantismi perioodile eriomaseks peetakse, polnud selles tegelikult midagi uut. Tõepoolest, vaevalt küll on olnud aega, mil heliloojad poleks püüdnud oma muusikas kujutada torme, lahinguid, linde, vulisevaid ojasid ja muud sisuliselt muusikavälist.

Sada aastat enne romantikuid lõi Händel oma oratooriumides helimaalinguid ja näiteks oratooriumis «Israel Egiptuses» paneb ta viiulid mängima hüplevat motiivi, mis, kõlades samal ajal, kui koor laulab: «Ja seal tuli igat seltsi tiiviulisi», toob meelde kärbeste sumina. Ja tükk aega pärast seda, kui romantismi periood oli seljataha jäänud, algas uus tõusulaine Arthur Honeggeriga, kes oma «Pacific 231» kutsus kuulaja kaasa vedurisõidule, ning vene avangardisti Aleksandr Mossoloviga, kes 1928. aastal šokeeris tundelisemaid kuulajaid palaga «Rauavalukoda».

Kuulaja jaoks ei seisa küsimus mitte selles, kas on õige või vale, kui helilooja kirjeldab või imiteerib või leiab inspiratsiooni lahingutest, veduritest ja putukate maailmast. Selles pole kindlasti midagi halba. Küll aga võib küsida, kuidas saab teadmine, mida helilooja oma programmiga öelda on tahtnud või kust inspiratsiooni ammutanud, meid aidata tema muusikat mõista. Pikaajalised kokkupuuted kuulajate muusikast arusaamise probleemidega on mind viinud veendumusele, et muusikas väidetavasti peituvatele jutustamis- või kirjeldamisvõimalustele toetuv lähenemine pole mitte ainult ekslik, vaid lausa kahjulik, sest see juhib kuulaja otsima muusikast naudingut valel viisil.

Et muusika koosneb helidest, on tal 62 võime matkida mõningaid meid ümbrit-

sevaid hääli. Peamiselt just sellele omadusele toetuvadki enamasti väited muusika kirjeldamisvõime kohta. Loomulikult võib helilooja flöödil või oboel linnulaulu matkida. Kuid lihtne matkimine on vaevalt midagi rohkemat kui osav trikk, selles pole rohkem muusikat kui linnulaulus endas. (Loodusesõber, kes kinnitab, et linnulaul on muusika, peaks meele pidama, et ta kasutab seda sõna vabas, poeetilises tähenduses.)

Võib-olla toob linnulaulu mainimine kuulajale kohe meelde lõigu Beethoveni Pastoraalse sümfoonia teise osa lõpust, kus Beethoven imiteerib kagu, vutti ja ööbikut. Mõelge siiski selle peale, et see on kõigest lühike katkend teosest, mille ettekanne kestab ligi kolmveerand tundi. Oma läbipaistvuse tõttu on need üksikud momendid sümfooniast tõmmanud endale kaugelt suuremat tähelepanu, kui nad seda ära on teeninud.

Üks muusika tähtsamaid omadusi on võime meeolusid luua. Just see teeb temast nii sobiva tausta stseenile näidendis või ooperis, filmis või televisioonis. Seegi on üks allikaid veendumusele, et muusika võib lugusid jutustada. Filmi jaoks leitakse (või kirjutatakse) sobiv muusika. Ta on sobiv, sest ta t o e t a b või t u g e v d a b stseeni meeolu, millele ta saateks on. Kui film saab populaarseks, võidakse välja anda plaat tema muusikaga. Mõned kuulajad hakkavad siis väitma, et muusika ise jutustab kogu loo. Siin tuleb muidugi mängu sisendusjõud. Kuulaja mäletab filmi sisu; pealegi tuleb ta mälule abiks plaadiümbrise tagaküljele trükitud sisukokkuvõte ning pealkiri.

Et muusika suudab meeolusid luua, võib ta mõnel juhul suurepäraselt kokku sobida stseenidega, mille saateks ta on. Kui on antud kaks muusikapala, üks neist vali ja tormlev, teine mahe ning õrn, ja kui on vaja otsustada, kumb pala võiks kujutada tormist merd ja kumb sobiks paremini hällilauluks, ei eksi kindlasti ükski kuulaja. Esimesel pilgul näib see tõestavat, et muusika võib lugusid jutustada. Aga mõelge hästi järele. Eespool kirjeldatud olukorras on kuulajal abiks eelnev kursisolek stseeni sisuga, nii et vaevalt ta võib eksida. Aga kujutlega nüüd, et kuulaja kuuleb

muusikat kui asja iseendas, teadmata, mida see peab kujutama, kas muusika üksi suudaks üheselt ja segiajamatult tormist merd kujutada? Või kas ei teki-taks ta lihtsalt erutatud ja äreva meele-olu? Kas rahulikus meeleolus viisikat-kend hakkab kuulaja jaoks tingimata hällilaulu kujutama või ehk lihtsalt mõ-jub rahustavalt? Kas ei võiks ta sama hästi olla taustaks millisele tahes emot-sionaalselt toonilt rahulikule ja õrnale stseenile?

See ongi probleemi sõlmpunkt. Siit selgub, miks ettekujutus «jutustamisest» on vastu pidanud läbi terve muusika-ajaloo; nii paradoksaalne, kui see ka pole, selgub siit ka, mille poolest ta ekslik on. Kuna muusika suudab luua palju erine-vaid meeleolusid ja tundeid, võib üks ja sama pala kokku sobida hulga konkreet-sete situatsioonidega, eeldades, et nad emotsionaalselt toonilt on sarnased.

Kuulake kulminatsioonipunkti Tšai-kovski avamäng-fantaasias «Romeo ja Julia». Tunnistan, et kogu muusikalite-ratuurist ei leia hiilgavamalt tormise mere «kirjeldust» — koos kõigi tohutute lainete, tuulest piitsutatud purjede ja kõuekärगतustega. Ja ometi peab see lõik kujutama vihavaenu armastajate sugu-võsade vahel! Stseeni jutustav või kir-jeldav sisu juhib meie mõttelendu vasta-vas suunas; «Romeo ja Julia» puhul ütle-vad eelteadmised loo sisust, et jutt on Montecchide ja Capulettide vastastiku-dest vihkamisest. Muusika lihtsalt teki-tab rahutu ja äreva meeleolu, mis naisuguse stseeniga kokku käib.

Kuigi mõned kuulajad võivad kinni-tada, et vähehaaval rahunedes kujutab muusika tormi raugemist, ei tee ta siiski midagi rohkem, kui viib meid erutatud hingeseisundist süveneva rahu seisundis-se. Muusika tegeleb meie hinges, mitte aga välismaailmas toimuvaga. Just ni-melt tõsiasi, et muusika võib aidata rõhutada või tugevdada mingite sünd-muste või mingi stseeni emotsionaalset värvingut, on tekitanud eksliku veendu-muse, et muusika võib sündmusi edasi anda või stseene kirjeldada. See ja sellele lisanduvad muusika matkimisvõimalu-sed ongi «programmilise muusika» kont-septsiooni aluseks.

Seni oleme vaadelnud äärmuslikke näiteid: tormine meri ja hällilaul. Aga kuidas on lood siis, kui antud sündmus või stseen ei põhjusta nii äärmuslikke hingeseisundeid? Oletame, et peame nüüd leidma, kumb kahest helitööst so-biks kirjeldama rahulikku stseeni ma-aelust ja kumb kahe sõbra vestlust. Jälle on meile abiks eelnev teadmine, mida muusika peab kujutama; ja siiski torka-

vad muusika kui jutustaja või kirjel-daja piiratud võimalused siin veelgi enam silma, sest erinevus emotsionaalses värvingus ei ole enam nii ilmne nagu eelmistes näidetes. Niisiis peaksid palad meeleolult laias joones sarnased olema — tõepoolest, võib-olla isegi kuni äravahe-tamiseni. Kui kuulajale ära ei seletataks, millest muusika peab jutustama, vaevalt küll ta sealt siis emma-kumma, või ka üldse mingisuguse stseeni üles leiaks.

Kuidas on lugu paladega, mis kannav-d pealkirju, nagu «Liblikad» või «Mängivad lapsed», st liikumist eelda-vaid pealkirju? Siin on võte, mida heli-looja putuka lennu või laste hullamise kujutamiseks kasutab, tõenäoliselt «hüp-lev» meloodia. Pange tähele, et üks ja sama pala sobiks võrdselt hästi mõlema meie hüpoteetilise pealkirja alla. Seletus on, et seda laadi muusika viib meid kin-olona kaudu tuttavaks saanud valdkon-da. Kui filmi tegelane trepist üles ronib, jälgib muusika ta samme — tõusva helireaga midugi. Kui ta kukub ja alla libiseb, täiendab muusika pilti raksatuse ja libisemisega — kõik tegevusega sünk-roonis. Kui kassi saba ukse vahele jääb, kräunatab muusika, nagu siin kohane.

Hollywoodi heliloojad kutsuvad sellist tehnikat *Mickey-mousing*. Kui palju see ka filmi efektemaks ei muudaks, on ta siiski nii eesmärkidelt kui ka vahendi-telt üpris kunstikauge, sest siin on tegemist läbinähtava matkimisega ja muu-sika taandamisega illustreatori rolli.

Inimese loomupärane romantikajanu, mis läbi sajandite erineva intensiivsu-sega on avaldunud, on ergutanud nii heliloojaid kui ka kuulajaid panema peal-kirju tuhandetele lühikestele, isendast abstraktsetele palakestele. Siin tundub tegu olevat abstraktsusest tingitud eba-mugavustundega ning vajadusega konk-reetsuse järele, nagu seda väljendab häst-tituntud hiina vanasõna: «Üks pilt on rohkem väärt kui kümme tuhat sõna.» Küllap tundis XVIII sajandi aristokraat end Rameau abstraktseid klavessiinipa-lakesi kuulates mugavamalt, kui neile olid pandud luulelised pealkirjad, nagu «La Timide» või «L'Indiscrete», isegi kui nad olid sisuliselt igasuguse tähen-duseta ja neid oleks vabalt võidud üks-teisega ära vahetada.

Niisamuti on pealkiri «Kuupaisteso-naat» hulga põnevam kui Sonaat cis-moll, op nr 2. On väheoluline, et mai-nitud pealkirja pani sonaadile mitte Beethoven, vaid kriitik Reilstab, kellele esimene osa tõi meelde kuivalgel Luzerni järvel sõudva paadi. (Niisama hästi voi-nuks teos tuntuks saada ka «Luzerni 63

järve sonaadi» nime all.) Muide, Rellstabi tõlgendus oli seotud ainult sonaadi esimese osaga. Tulemus on see, et kuulajad, kes tunnevad et nad «mõistavad» seda osa, kui neile kuualgus silme ette tõuseb, viivad kaks teist sonaadi osa, kerge, rütmiline *allegretto* ja äge, tormiline *presto*, täielikku segadusse.

Üldiselt, vaatamata kõigile kaheküm-nenda sajandi avangardistide katsetele luua oma uut liiki elektrooniline muusika, oleme oma viisis muusikat kuulata ja hinnata ikka veel romantismi mõju all. Ometi, vastupidi laialtlevinud arvamusele, ei ole muusika keel. Keeles on igal sõnal oma kindel tähendus. Nii toob sõna «maja» meelde kindla mõiste, mida ei saa segi ajada mõistega, mida annab edasi sõna «ookean». Aga isegi keel pole alati nii spetsiifiline, nagu ta võiks olla. Nii ei ütle sõna «maja» meile siiski midagi hoone suuruse, värvi ega väliskuju kohta. Et pilt täielik saaks, on vaja veel kirjeldavaid sõnu, millest igaühel on oma kindel tähendus.

Programmiline muusika on sõltuv meelevaldsest kindlast kirjeldavast või kujutavast tähendusest, mis eri meloodiatele antakse. Muidugi võime eeldada, et heliloojal jätkub tervet mõistust, nii et kena noort daami ei kujutata rea dissoneerivate akordidega. Kui aga kord on leitud meloodia põhitüüp, mis peab kujutama kindlat karakterit või ideed, siis sobib selleks ükskõik milline meloodia.

Mõtleme mõnele hästituntud näitele, mis, nagu nüüd peaks selge olema, näitavad, et muusika on tõepoolest võimetu lugu jutustama. Prokofjevi «Petjat ja hunti» peetakse tavaliselt üheks meie aja kõige piltlikumaks helitööks. Tema idee arvatakse olevat tõepoolest nii mõistetav, et isegi lapsed sellest kergesti aru saavad. Kui see tõesti nii oleks, kui muusika tõesti suudaks loo ära jutustada, miks leiti siis vajalik olevat helilooja venekeelne originaaltekst inglise keelde tõlkida? Või, kui veel kaugemale minna, milleks üldse mingit teksti vaja oli?

Antud olukorras kõige sobivama muusika mõjus on sõltuv reast standardsetest võtetest, mida programmilise muusika loojad kasutavad: meelevaldse tähenduse andmine (Jutustaja väide, et Petjat kujutavad keelpillid, parti oboe, kassi klarnet jne ja igaühel on oma tunnusmeloodia); matkimine (püssipaugud, linnulaul jne); *Mickey-mousing* (Petja pillab kōie käest) ja eelnev sisendus (ärevus orkestris Jutustaja sõnade juures: «Vaadake välja!» hüüdis Petja). Niisiis, nii vaimustav kui see ka ei oleks, muusika ei jutusta lugusid ja ei ole midagi rohkemat kui

kokkusobiv karakteri, tegevuse ja meeleoluga, mida ta kujutab.

Matkimistrikki kasutatakse mõnikord isegi ülitõsistes teostes. Straussi «Surm ja kirkastumine» algab korduva rahuliku rütmifiguuriga. Meile selgitatakse, et see kujutab sureva mehe pulsilööke. Ühesõnaga, *Mickey-mousing*. Aga, nii teravmeelne kui see ka ei oleks ja kui hästi ka muusika selle teadmise valguses oma ülesannet ei täidaks, me kuulame isegi nii läbinähtavat ja varjamatut matkimist abstraktse muusikana seni, kuni meile ei seletata, mida ta kujutab.

Richard Wagneri kasutatud juhtmotiivid on üks näide meelevaldsete tähenduste andmisest täiesti abstraktsetele meloodiatele ning akordijärgnevustele. Vähe sellest, et tema muusikalistes draamadades oli iga tegelaskujuga seotud oma motiiv või meloodia; isegi selliseid mõisteid nagu «pojaarmastus» või «reisimis-soov» tähistasid oma motiivid. Nii võis publik orkestripartiidesse põimitud meloodiaid kuulates aru saada, et kuigi tegelase sõnad väljendasid üht, oli tal mõttes midagi hoopis muud. Jälle väga teravmeelne idee, mis laseb heita pilku tegelaste hinge. Siiski, kui kuulajale ei ole enne tutvustatud neile motiividele meelevaldselt antud tähendust, satub ta kimbatusse ega saa aru, mida talle suvatsetakse pakkuda.

Loodetavasti tõestab viimane näide, kui vähe abi on muusikast jutustaja või kirjeldajana. Prantsuse helilooja Vincent d'Indy kirjutas teose pealkirjaga «Istari variatsioonid», mis on inspireeritud vanast babüloonia legendist Istarist, kes läheb allmaailma, tahtes oma surnud armastatut sealt tagasi tuua. Iga seitsme värava juures ta peatatakse ja nõutakse, et ta mõne riideeseme seljast võtaks, et järgmisest väravast sisse pääseda. Niisamuti nagu Istar end alles viimasest väravast sisse astudes täies alastuses näitab, laseb d'Indy kõigepealt kõlada variatsioonidel ja toob tema kuulaja ette alles teose lõpus. Lõpuks aga laseb ta sel siiski kõlada täiesti «ilustamata», see on, harmoneerimata, mis kujutab kangelanna olukorda sel hetkel. Kahtlemata originaalne idee, ja väga piltlik. Kuid nii esitatuna ei paneks see muusika ka kõige vastuvõtlikumat kuulajat sealt mingit varjatud tähendust otsima. Aga las ainult see stseen esitataks televisioonis!

Teine asjaolu, millele jutustav lähemine toetub, on usk muusikasse kui iseloomude portreeterijasse. Eriti seoses ooperiga on levinud müüt, et muusika suudab tegelasi iseloomustada. Sellepärast võiks olla õpetlik vaadelda don Jua-

ni iseloomu, kellele on pühendatud Richard Straussi sümfooniline poem, aga samuti Mozarti ooper «Don Giovanni». Paljud kirjanikud on kinnitanud, et helilooja on oma muusikas suurepäraselt tabanud kuulsal liiderdaja iseloomu. Kuigi meile räägitakse, et muusika laseb meil vaadata inspiratsiooniallikaks olnud don Juani hinge, on ainus, mida muusika meil võimaldab näha, (peale muusika sisemise korrastatuse ja arengu seaduspärasuste kummaski teoses) ümberlukkamatu tõsiasi, et Straussi «Don Juan» on silmapilkselt äratuntav kui Straussi muusika, Mozarti «Don Giovanni» aga silmapilkselt äratuntav kui Mozarti muusika!

Kummastki teosest ei leia me ainsatki vihjet don Juani vaadete kohta armastusele, küll aga kõnelevad mõlemad oma loojate viisist muusikalise materjaliga ümber käia. Ja siiski elab kujutlus, et helilooja on «iseloomude kirjeldaja» edasi peaaegu kõigis raamatutes, annotatsioonides kontserdikavadel, oopereid, oratooriume, sümfooniaid, avamänge käsitlevates kommentaarides, ajalehtede ja ajakirjade arvustustes.

Oletame hetkeks, et see üleüldiselt heakskiidetud seisukoht on õige, et heliloojad tõesti suudavad oma teostes tegelaste iseloomu kirjeldada. Sellisel juhul viivad meie kõrvad meid järeldusele, et Nietzsche Üliinimene, keda Strauss oma sümfoonilises poemis «Nii rääkis Zarathustra» väidetakse portreerivat, sarnaneb tugevasti don Juaniga — jah, isegi ülemeeliku Thijl Ulenspiegeliga, sest kõik need kolm helipoeemi on vaieldamatult sarnased meloodiakäikude, harmooniakäsitluse ning orkestratsiooni poolest. Isegi kui tunnistame, et Strauss kasutas eri tegelaskujude «portreerimiseks» erinevaid meloodiaid, kannavad nad siiski vaieldamatult tema sule jälgi; ja neis on perekondlikku sarnasust, mis näitab, et nad on ühest allikast pärit.

Pealegi — ja olgugi see kõige kahtlasem punkt, on ta siiski väga oluline — mõelgem sellele, et heliteos sisaldab palju rohkem kui ainult meloodiaid, mis peavad tegelast või sündmust kujutama. Kui hästi meloodiad isendast ka kokku ei sobiks inimeste või asjadega, millest nad justkui peaksid rääkima, on just see, mis nendega juhtub — viis, kuidas neid arendatakse ja kombineeritakse või muudetakse — see, millest teos sünnib. Sellest muusika j u t u s t a b k i. Ja siin, temale omasel viisil ümber käia meloodiate, harmooniate, orkestratsiooni — kõige sellega, millest sünnib «stiil» —

jääb Strauss alati Straussiks, samuti nagu Mozart jääb alati Mozartiks.

Nii näeme, et kui Beethoven (kes oli mõne koha pealt natuke kitsarinaline) kritiseeris Mozartit selle pärast, et too don Giovannist oma ooperi kangelase tegi, oleks ta pidanud sihtima oma etteheited ainult loo enda pihta, sest Mozarti muusika don Giovanni moraalse palge kohta midagi öelda ei võinud. Ja samal põhjusel — mida meile ka ei räägitaks — ei saanud Verdi üksnes oma muusika kaudu portreerida kurjust Jago iseloomus.

See, mida helilooja tegelikult väljendab või «interpreteerib», on tema ise. Ta ei näita mitte tõeliste või väljamõeldud tegelaste iseloomujooni ega nende tegevust, vaid pigem oma teemade loomist ja isikupärast viisi nendega ümber käia. Ta näitab meile, kuidas ta enda käsutuses olevat muusikalist materjali organiseerib, nii et lõpptulemus meie muusikalise loogika tunnetusega kokku käib ning emotsionaalselt meeldiva mulje jätab.

Vaadeldgem Beethoveni 3. ja 5. — «Heroilised» ja «Saatus» sümfooniast lõike, mida põhimeeleolu poolest annab tõlgendada kui võidukaid või heroilisi. Mõlemas teoses on selgelt tuntav küpse Beethoveni käekiri; nende lõpetamise vahele jäi neli aastat. Kummagi sümfoonia kõige võimsamates kohtades äratas Beethoven mehiseid, otsustavaid, erutatud, triumfeerivaid tundeid, või milliseid kõik veel — ka heroilisi ja võidukaid, kui soovite nii, nagu seda veel ei tema ega ükski teine helilooja polnud suutnud. Aga — ja see on väga tähtis — olgugi et väidetakse risti vastupidist, ei saa keegi kätte näidata mõnd konkreetset löiku emmas-kummas sümfoonias ja tõestada, et see annab ilmselgelt edasi just heroismi, mitte aga võidu ideed. Valjude ja ärevate katketega «Eroicast» sobib võidu idee just niisama hästi kokku nagu sarnaste katketega Viieandast sümfooniast. Viienda sümfoonia lõpuosa võib vabalt pidada just niisama heroiliseks nagu sarnaseid katkeid «Eroicast».

Siin pole tegu nii ilmsete erinevustega, nagu me leiame näiteks Mussorgski «Piltides näituselt», kus iga lõik muusikast öeldakse kirjeldavat eri pilti, ega ka selliste küllaltki ilmekate illustratsioonidega jutustustele, nagu neid väidetakse Rimski-Korsakovi «Seherazades» leidub. Kuigi, nagu juba näidatud, muusika ei suuda tegelikult rohkem, kui «toetada» antud stseenile omast meeleolu või emotsionaalset tooni, pole raske 65



Liszt, literatuurse tendentsi üks juhtivaid heliloojaid. «Juhatab Liszt».



Mida sisaldab üks klassikaline sümfoonia? Moritz von Schwind, «Sümfoonia» (1852).

eristada katket «Sheherazades», mis peaks kõnelema «noorest printsist ja printsessist», katkest, mis on saateks öeldavasti tormis hukkuvat laeva kujutavale stseenile. Nende kahe katkendi emotsionaalse tooni kontrastsus teeb eksimise võimatuks. Kahe Beethoveni sümfoonia puhul aga väidavad kommentaatorid te-

gevat vahet kahe emotsionaalselt toonilt sarnase, sama käekirjaga kirjutatud teose ideede vahel.

Iga muusikapala väärtus seisneb selles, et ta haarab oma erilisel viisil. See haaravus tuleneb helilooja meloodiate iseloomust ja tema muusikalisest keelest, rahvuslikust tagapõhjast ja ajastust. Katseid minna kaugemale, püüdes täpsustada teose meeleolu või ideed, ei saa tõsiselt võtta.

Mõelge lõpetuseks sellele, et enamik heliloojaid, kes on kirjutanud programmilisi teoseid, on kirjutanud ka mitte-programmilisi, millest tavaliselt kõneldatakse kui «absoluutsest» muusikast. Samas ei erine ühe helilooja kirjutatud programmilised kompositsioonid ja absoluutsed teosed üksteisest enamasti mitte millegi poolest.

Kui programmilised teosed tõesti suudavad visandada lugusid, millega neid seostatakse, mida peame siis mõtlema sellistest abstraktsetest teostest, mis on kirjutatud täpselt samas muusikalises stiilis? Mida nad «tähendavad», kui neil ei ole pealkirju või sisu, mis võiksid meid aidata? Ainult üks kahest võimalikust vastusest on õige. Kui programmilise lähenemine on õige, siis peab muusika alati millestki rääkima. Kui aga selline lähenemine on nii vähe tõsiselt võetav, nagu me selles peatükis nägime, siis ei saa muusika ühelgi juhul midagi rääkida.

Tõlkinud MAARJA KAPLINSKI

DAVID RANDOLPH on USA muusikapublitsist ja dirigent. Käesolev peatükk on lühendatult tõlgitud tema raamatust «This is Music» (1972).

OTSEKUI PARM PIRISEB

ILMAR KÜLVET — VAHEPEAL PERSONA NON GRATA UHTAEGU NII AMEERIKAS KUI N. EESTIS? KÜLVETI NÄIDENDID VALISEESTI KULTUURIKONTEKSTIS JA RETSEPTSIOONIS. «KÜLVET, KELLE LAVATÖID NII MÖNEGI PAGULASORGANISATSIiooni VALIKOHUS ON SURMA MÖISTNUD, LEIAB KAHTLEMATULT KOHA MEIE KIRJANDUSLOOS VAIMSELT RASVA LÄINUD VÄLISEESTLASI ÖIGLASOLT SALVANUD PARMUNA.» KIRJUTAB MARDI VALGEMÄE TEISELT POOLT OKEANI. SIINPOOL ON VÄLISEESTI RINGKONDADE HILJUTISED OMAVAHELISED VASTASSEISUD SUURESTI KAS UNUSTATUD VÕI ALLES AVASTAMATA MAASTIK, MILLES ORIENTEERUME HALVASTI.

See võis olla umbes viisteist aastat tagasi, kui Ilmar Külvet, kommenteerides ajakirjanduses allakirjutanu üht avalikku sõnavõttu, nimetas teda pagulasi häirivaks pirisevaks parmuks. Reageerides sellisele sõnadevalikule, arvasid tollal õige mitmed, et Külvet oli asunud rünnakule. Ise sain aga asjast (ajendet vist küll egoistlikust edevusest) ivake teisiti aru: kallaletungi asemel oli Külvet selle lausega öelnud hoopis sügava komplimendi. Ja ma tahan seda komplimenti nendesamade sõnadega temale tagasi ütelda, sest too piriseva parmu kujund pärineb vägagi auväärsest allikast — Platoni dialoogist «Apoloogia». Sokrates on Ateenas kohtu ees. Teda ähvardab surmanuhtlus, mis nagu aamen kirikus järgneb kaitsekõnele, mille jooksul Sokrates väidab:

Kui te mind surma mõistate, ei leia te nii kergesti kedagi, kes mind asendaks. On ju tegelikult nii (kuigi see võib kõlada pisut koomilisena), et jumal on mind määranud siia linna, mis nagu suur tõuhobune on oma hiiglasliku kasvu tõttu laisaks läinud ja vajab ergutust mõne valusasti salvava parmu poolt. Näib, et mind on seatud selle linna parmuks.

Ilmar Külvet, kelle lavatöid nii mõnegi pagulasorganisatsiooni valikohus on surma mõistnud, leiab kahtlematult koha meie kirjandusloos vaimselt rasvaläinud väliseestlasi õiglaselt salvanud parmuna — nagu mingi nüüdisaegne Sokrates Emajõeest kaugel asuvas diasporaa-Ateenas.

Väljapoole tragöödia piire ulatuva dramaturgia ülesandeks on olnud enam-vähem igal ajalust ühiskondliku kriitika raames asuv tõeotsing, mis algab Sokratese kaasaegse Aristophanesega, hõlmab Molière'i ja Shaw'd (et tuua vaid markantsemaid näiteid maailmakirjandusest) ning kulmineerib kaasaegsete Ida-Euroopa absurdistidega. Eestigi näitekirjanduse ajalugu kulgeb sama rada,

Carl Robert Jakobsoni sakstevastases satiirist ja Lydia Koidula hariduspoliitikaga tegelevaist komöödiaist üle üldiselt tuntud Kitzbergi, Vilde, Tammsaare ja Raudsepa lavaloomingu tänapäeva teatritaiduriteni, nagu Enn Vetemaa kodumaal ja Elmar Maripuu Välis-Eestis. Ent Külvetile kuulub eriline tunnustus sellel võitlusväljal, sest ta alustas töe ja õiguse otsingutega varem ja on teinud seda kauem kui ükski teine pagulasnäitekirjanik.

Aastal 1963 Toronto eestlaste suvepäevadel Kiviojal lavastet «Paradiisi pärisperemehe» vemmaltvärssilisse riimkõnesse seat igapäevaste unelmate tõgamise kõrval nüpeldab Külvet oma esiknäidendis ka pagulaspoliitikutuid, kes lääneriikide valitsusorganitele memorandumeid saadavad ja pikki aktusekõnesid peavad:

... et välisvõitlus meil jätkuks tugevalt, saab märgukirja iga riigi peale, kes oskab lugeda ...

Nüüd hakkame arutama ajaloo umbasõlme ja käsitleme lähemalt seitsmesaja aastast orjapõlve ...

Aga et seda taipaks ka tuimemad kolud, siis vaatleme enne, millised olid Põhjala Liivimaa agraarolud ...

jne, jne.

Külveti järgmises, avaldamata jäänud näidendis «Trooja hobune», mis etendus 1965. aastal samuti Toronto eestlaste suvepäevadel ja mille tegevus toimub päraststõjajärgses Saksamaa põgenikelaagris, käsitleb autor allegooriliselt parempoolse marurahvusluse maski taga varitsevat kommunistlikku hädaohtu, nii nagu ta mõistis tollal Kanada eestlaste hulgas maad võtnud nn kaikameeste mentaliteeti. Nagu Külvet on ise hiljem märkinud «Näitemänguraamatu» kaaskirjas, tekkis noil aegadel Toronto eesti ühiskonnas «kes teab kust inspireerituna nagu mingisugune 'mccarthyism', poliitilise kahtlusevarju heitmine inimestele, 67

kel oli julgust teatavaks individualistlikuks käitumiseks.

Iseseisvat mõtlemit tauniva meelsuse lavalisele häbiposti naelutamisele järgnes poleemika kohalikus ajakirjanduses. Nagu Sokratest süüdistati noorsoo laostamise kõrval veel vanade jumalate eitamises, sai «Trooja hobusega» alguse Külveti ketseriks tembeldamine. Lugejate kirjas «Meie Elule» (22. VII 1965) heitis A. Mägiso kirjanike ette, et «Trooja hobuse» «ainus õige eestlane ja patrioot [olevat] vasakpoolne sots. . . , kes õigustab marksismi ja pooldab ideelist kommunismi». Ka väitis Mägiso, et valmisolevas järgmises näidendis püüdvat Külvet «puhtaks pesta ja tagasi tuua rahvuslikku ausse paguluses 'punast tuld' näidanud heliloojat E. Tubin'at». Kuigi lavastaja Endel Loo selgitas oma vastulause (ME 12. VIII 1965) «Trooja hobuse» meelsust ning eitas, et uus näidend on kommunismisõbralik või tegeleb Tubinaga, jäi Külvetile pikemaks ajaks külge süüdistus pagulaseestlaste pseudo-usust, st antikommunismist taganemises, mis tuli eriti teravalt esile ülejäämise näidendi «Sild üle mere» ümber keerlevates seisukohavõttudes.

«Trooja hobusele» vahetult järgnenud Külveti näidend «Lamp ei tohi kustuda», milles kodumaad külastavast heliloojast on saanud romaani kirjanik, osutub tõe-poolest (eriti selle redigeerit versioonis, kus autor muutis peaosalise Eestisse sõidu unenäoks) kommunismivastaseks, ent see teos sisaldab sellegipoolest märkimisväärse annuse väliseestlaste vastu sihit satiiiri. Külvet ründab siin pagulaste kultuuriloidust, ümberrahvustunud noori ning materialismi liimile läinud kaasmaalasi, kes raamatute asemel loevad suure ohinaga raha. Kuigi «Lampi» mängiti edukalt 1968. aastal nii Torontos kui ka Stockholmi Eesti Päevadel ja hiljem Vancouveris, kostis siiski üksikuid kriitilisi kommentaare. Näiteks leidis Valve Saretok oma muidu positiivselt häälestet sõnavõtus «Meie Elus» (17. I 1968), et «eesti seltskond» on Külveti uues näidendis «armutult käsil võetud, võib-olla koguni liigselt armutult», sest «Me pole kõik tõusikud ja meil on akadeemiline noorus, [kes on] . . . siiralt huvitatud eesti kultuurist». Pagulasteatrit veeklaasis «Lamp ei tohi kustuda» esitamiseiga mõnevõrra vähenenud laineetus paisus aga tõeliseks tormiks Külveti järgmise näidendiga «Sild üle mere».

Esilavastet 1970. aasta märtsis Stockholmis Pinna Studio poolt Signe Pinna 40-aastase lavategevuse juubeli tähistamiseks, kutsus «Sild üle mere» esile

kõige kauem kestnud rünnaku väliseesti teatri ajaloos. Peamiseks tüliõunaks pikaajalises poleemikas näis olevat näidendi eelmängus esineva eesti ohvitseri teguviisi, kui ta 1944. aasta sügisel lõi rusikahoobiga maha rindesõbra, et varuda endale viimast kohta Saaremaalt lahkuvass põgenikepaadis. Ent «Sillas» leidub teisigi Külveti satiirinoolte lemmikmärklaudu, nagu perekonnast ja eestlusest võrdunud nooruk ning rida täiskasvanuid, kes on andunud aktsiaile, alkoholile või auahnusele. Esimene rünnak «Sild üle mere» vastu soendas aga üles varem väljamängit Külveti poliitilise ketserluse. Rootsisis ilmuvale ajalehele «Uus Eesti» 1970. aasta aprillikuu numbris konstateeris teatriarvustaja Ahti Pae:

Kui kustutada 3-vaatuselisest draamast 16 lauset-repliiki, on see pesueht «sotsialistliku realismi produkt», mis kõneleb «võõrsile sattunud eestlaste moraalsest hääbumisest, klememistest ja reaktioonäarsusest», nagu siis «Sirp ja Vasar» võiks kirjutada.

Peale selle leidis veel Pae, et «Silla» tegelaskond olevat liiga ühekülgne: «Kõik Kanada-eestlased . . . [on] ühtteist-pidi kõverad. Elust või karakterist puredud inimesed. Üksainus, küllatuli ja kodumaalt, on südamega, tasakaalukas ja soe inimene.»

Sügisel 1970 Austraalias esitet «Sild üle mere» etendust retsenseerides mainis «Meie Kodu» arvustaja Leonid Trett «kõike seda pahandust», mis näidend on Külvetile kaela toonud, ning manitses väliseestlasi austama meie kirjanike südame tunnustuse hääle järele loodud töid (tsiteerit «Vaba Eestlases» 22. XII 1970). Kevadel 1972 sama näidendi Minneapolise Eesti Teatri külalissetenduse puhul Chicagos heitis aga sealse Eesti Seltsi esimees August Parts «Vaba Eesti Sõnas» (18. V 1972) Külvetile ette:

Punase joonena kogu ettekande jooksul nägime pagulaseesti olemasolu ja eksisteerimist negatiivses olukorras, väetimana kui seda on suutnud meie silmade ette maalida kommunistide propagandaleht «Kodumaa».

Partsile vastas terve «Sild üle mere» tegelaskond (VES 22. VI 1972), taunides Külveti punaseks tembeldamist ning tõlgendades näidendit «psühholoogilise draamana perekonnas, millised meile kellelegi ei ole tundmatud». «Ka «Vaba Eesti Sõna» (29. VI 1972) Chicago külalissetenduse arvustus osutus tüki suhtes negatiivseks ning varjunime all kirjutav arvustaja ei saanud jätta märki-

mata, et publiku hulgas oli «neid, kes autori... kotti lubasid [ajada]».

Vähem kui kaks kuud enne Minneapolise Eesti Teatri «Sild üle mere» lavastust teatas Pinna Studio, et teatri osavõtt Torontos peetavatest ülemaailmsetest Eesti Päevadest on muutunud problemaatiliseks, sest ÜEP Peakomitee poolt «ei peet[a] soovitavaks» mängida Torontos Külveti «Silda» (ME 9. III 1972). Paar nädalat hiljem loobus Pinna Studio täielikult sõidust. Põhjust selleks pagulasteatri ajaloos harva ettetulevaks teguviisiks võib otsida «Toronto Vaimu» lugejakirjast «Vabale Eestlasele» (4. IV 1972), milles varjunime kasutav isik tõstis kilbile Külveti näidendis esineva eesti sõjamehe ebamoraalse käitumise tol saatuslikul septembriööl Saaremaa rannas. «Kuidas reageeriks», küsis «Toronto Vaimu», sellisele teguviisile «ÜEP aukülalised, sõjainvaliidid?» Sama kiri ilmus kaks päeva hiljem «Meie Elus», kus Endel Loo tõstas omapoolses lugejakirjas küsimuse «kas on võimalik[,] et ÜEP tsenseerib?» ning väitis, et Torontost Stockholmi sõitnud ÜEP esimees Robert Kreem olevat külastanud Külveti näidendi valiku suhtes «isiklikult Signe Pinnat» (ME 6. IV 1972).

Poleemika tormikeerisesse sattunud näidendi autor võttis ise sõna umbes nädal aega hiljem «Vabas Eestlases» (14. IV 1972), öeldes muu hulgas:

Tsensuuri kohta Eesti Päevade Peakomitee poolt ei pea ma tarvilikuks omalt poolt midagi lisada. Selle kohta võtab seisukoha meie avaliku arvamuse see osa, kes peab ikka veel loominguvabadust kõrgeks ideaaliks ja üheks tähtsaks erinevuseks demokraatliku ning kommunistliku ühiskonna vahel.

Mõni päev hiljem ilmus Sotckholmi «Eesti Päevalehes» (19. IV 1972) «Teatrihuvilise» lugejakiri. See taunis Torontos valitsevat «vaimu», millisel «on v õ i m k ä g i s t a d a m e i e k u n s t n i k k u d e t i p p s a a v u t u s i», kuulutas Külveti näidendi «meisterlikuks» ja Pinna Studio lavastuse «hiilgavaks» ning küsis, kas «kodumaa eestlane ei tohi olla sümpaatne ja Kanada eestlaste hulgas pole ühtegi karjeristi ega tõusikut».

Kaheksa aastat hiljem, kui Pinna Studio «Sild üle mere» lavastus oli võetud Stockholmi ESTO-80 kavva, asusid Põhja-Ameerika ja Inglismaa võitlejate ühingud uuesti «Silda» mineerima. Näidend olevat «tekitanud pahameele... endiste sõdurite ringkondades», teatati ajakirjanduses, «kuna selle sisu riivab eriti vabas maailmas elunevaid endisi

lahingumehi» (VES 6. III 1980 ja, Inglismaa osas, 8. V 1980). Eestlaste Kesknõukogu Kanadas esimees Udo Petersoo saatis «Meie Elu» (13. III 1980) teatel Pinnale kirja, et Studio loobuks Külveti näidendi esitamisest, sest see on «meie vabadusvõitlusliku tegevuse üle ironiseeriv. Selles halvustatakse eestlaskonna juhtivaid tegelasi ja propageeritakse suhtlemist okupeeritud kodumaaga». Sama «Meie Elu» artikkel tõi ära Stockholmi lavastaja vastuse Petersoole, milles Signe Pinna avaldab Sokratese — ja Külvetigi — kaudu levinud tõeotsingu vaimu:

Teie kirja sisu arutades [vastab Signe Pinna Udo Petersoole, kes muide on vaimulik ja peaks nagu olema koolitett Platoni vahendusel Sokratese mõtteavaldusis] on mulle öeldud, et kui me nõuame oma okupeeritud kodumaale ja rahvale vabadust, iseseisvust, inimõigusi ja sõnavabadust, me ei tohi sedasama vabadust ja õigust kuidagi maha tallata omavahel vabas maailmas. Olgu ka meil siin sõnavabadus!

Külveti täiesti õiglaselt pagulaselu väärnähetele tähelepanu juhtiv «Sild üle mere» etendus kõige kiuste Stockholmi ESTO-1, kuigi võitlejad ähvardasid seda boikoteerida. Peame aga demokraatliku lavakunsti traditsiooni ees silmi maha lüües nentima tõika, et ei Toronto ega New Yorgi teatrid pole isegi mitte nüüd seda näidendit veel mänginud. Ja kui nad seda ka mängiksid, tuleks oletatavasti ikka veel võidelda vaimselt rasvunud paksunahalistega, keda see parmupirin kahtlematult häirib nende surmatunnini. Küürakad, ütleb vanasõna, parandab ainult haud. Vahepeal on aga Ühendriikides, *Waveland Press*'i kirjastusel ilmunud Alfreds Straumanise toimetet ingliskeelne balti näidendite antoloogia kolmas köide «*Bridge Across the Sea*» (1983), mille avanäidend, Hilja Kuke tõlgit Külveti «Sild üle mere», on andnud temaatilise pealkirja tervele raamatule.

«Silla» esilavastus toimus, nagu mäletame, 1970. aasta märtsis Stockholmis. Sellele järgnenud rünnak, mille esimest faasi suunas Ahti Pae «Uus Eesti» arvustus, ajendas ilmselt Külvetit asuma vasturünnakule (niisamuti kui tema suur eeskuju Ibsen tegi seda pärast «Nukumaja» skandaali «Kummituste» kirjutamisega). Märtsis 1971 esietenduski Torontos sealsetest noortest koosneva «Savi» trupi vahendusel «Narrimäng» Külveti uuest lavateosest «Suletud aken». Mais esitas «Savi» selle New Yorgis ning hiljem on seda mängit Austraalia Metsa-ülkoolis. Kuna poleemika «Sild üle 69

mere» ümber aina kasvas järgmiste aastate jooksul, kasvas ka «Suletud akna» käsikiri. Täismõõtmeline «Aken» esitati alles 1979. aastal Stockholmi Eesti Teatri poolt, siis muusikalina Los Angeleses ning kaks aastat hiljem Adelaide'is, Austraalias.

Sajandivahetusel elanud saksa lava-aiduri Frank Wedekindi näidendis «Kevade ärkamine», milles autor naerab välja mitmeid tolaeagse ühiskonna pahe- sid, esineb stseen, kus õpetajatetoas mõistetakse kohut gümnasisti üle. Kes- kustelu jooksul nuriseb üks kuivetanud õpetlastest värske õhu puudumise üle. Kui aga direktor palub kooliteenijal avada akna, meenub koosolijaile, et aken lasti õppeaasta algul kiani müürida. Ka Külveti näidendis esineva Harmoonia eksiilvalitsuse troonisaali suletud aken, mis on «seestpoolt luugistatud ja taba- lukustatud», loob umbse õhkkonna. Ent kui Hoovineitsi soovib aken vahete- vahel luhvitamiseks lahti teha, käratab Hooviülem nagu mõni pagulaspoliitik, kui tuleb juttu kontakti haaramisest ko- dueestlastega: «Selle avamise nimeta- mine on juba üks kardinaalne patt.» Ol- les niisiis määratlenud oma allegooria satiirilised koordinaadid, asub Külvet kaardistama igasugu naeruväärsusi Har- moonia pagulasühiskonnas. Pean tunnista- mata, et ta joonistab nii mõnegi kurb- naljaka kontuuri erakordse täpsusega.

Toronto «Suletud akna» esietendu- sele reageeris Eduard Krants «Vabas Eestlases» (23. III 1971) positiivselt, ent nimetäht V (?Valli Voitk) «Meie Elus» (24. III 1971) leidis vigu nii lavastuses kui tekstis. Viimase puhul soovitas V käsikirjast «välja radeerida moest mineva kõiklubava ühiskonna profaanseid väljendus-ekstsesse». (Siin- kohal võime meenutada, et ka Ibseni «Kummitusi» peeti alguses häbiväärselt nilbeks!) Isegi Endel Loide heatahtlik New Yorki viidud «Savi» trupi lavas- tuse arvustus «Vaba Eesti Sõnas» (27. V 1971) heitis näitlejaile ette mängu kohatist kalduvust seksuaal- sete ülemtoonidega jantlikkusse. Nagu tavaliselt, suhtusid Stockholmi retsen- sendid sealsesse «Suletud akna» la- vastusse asjatundlikult. Los Angelese muusikalavastuse puhul kirjutab aga Lääneranniku Eesti Päevadest ülevaadet tegev Vally Johanson «Vabas Eestlases» järgmiselt:

Masendava vastuoluna [õnnestunud] aktu- sele tundus samal päeval esitatud näidend «Suletud aken». Seda ei tahtnud paljud kommenteerida. Üldi, et kahju oli noor- test, kes siiski hästi näitlesid. Arvati,

et see «aken» oleks pidanud jääma sule- tuks.

Selline mõtlemisviis iseloomustab teisigi kommenteerijaid, kes (näiteks Külveti «Näitemänguraamatut» arvustades) on sõna võtnud «Suletud akna» kohta (nagu nimetäht S.S. «Meie Elus», 23.IX 1982).

Aastal 1977 valminud ja siiani Välis- Eestis mängimata jäänud näidendiga «Menning», millega möödunud aasta 5. oktoobril avati Tartus «Vanemuise» väi- ke saal, muudab Külvet oma loomingulist suunda pagulasteemadelt kaugema aja- loo ainekule. Keskendudes olulisele löi- gule vabariigielses eesti kultuuriloos, Karl Menningu teatritööle «Vanemuise» ajavahemikul 1906 kuni 1914, sum- butab autor mõnevõrra — aga mitte täie- likult — ühiskondlikku kriitikat, ent väljendab selgemalt kui kunagi varem mõisteid, mida võib otseselt või kaudselt siduda Sokratesega, nii nagu Platon teda kirjeldas.

Menningu rangelt pedagoogiline ja es- teetiline ellusuhtumine meenutab juba iseenesest «Apoloogiat». Sokraatilisele mõtlemisviisile, mis «Apoloogias» on kristalliseerunud mõistesse «Ma tean, et ma midagi ei tea», seisavad üpris lähe- dal ka Menningu suhu pandud sõnad: «Inimesed peaksid üldse rohkem 'ei tea' ütleva, kui nad asjadest räägivad, mil- lest neil aimustki ei ole.» Veelgi oluli- sem laen «Apoloogiast», kas ettekavatset- tult või alateadvuslikult ajendat, esineb ühes Jaan Tõnissoni repliigis. Tõsise sisuga sõnalavastusi ning vahetevahel pitsi viina pooldava Menningu ja maru- karsklasest operette teatrile peale suruva Tõnissoni vahelise tüli jooksul, mille tu- lemusena kompromissitu Menning lah- kub «Vanemuisest», annab Külvet Edu- erakonna juhile ja «Postimehe» toime- tajale lause, mis siinse arutelu raames meile juba tuttav peaks olema. Kui Tõnissoni tähelepanu juhitakse «Vane- muise» seltsi erakorralisel peakoosolekul Menningu poolt laval esitet poliitika- mehe vastu suunat pilkele, lausub Tõ- nisson: «Mis minu kohta näitelaval üteldakse, on mulle nagu sääse pirin.»

Ka sääse pirinal on klassikaline seos Sokratesega. Aristophanese satiirilises komöödias «Pilved» leiame järgmise ka- hekõne, mida ma tsiteerin Uku Masingu tõlkes (ja kui mõni üväärt lugeja paneb pahaks tsitaadis esinevat sõnastusviisi, palun valada pahameel välja Uku Ma- singu — ja Aristophanese — aga mitte allakirjutanu peale):

ÕPPUR

Kord teada tahtis Chairephon, see Spheetosest,

mis vaate poolt on Sokrates: kas sääskedel
suu kaudu väljub lauluhääl või
persepraost?

STREPSIADES

Mis Sokrates siis sääse kohta ütleski?

OPPUR

Ta kuulutas, et olla kitsas soolikas
see sääse sees ning, et ta peen, siis hingeõhk
just õkva perseprakku väga siirduvat;
et liidetud seal kitsa külge auguõõs,
siis tuuleväest see andma häält on sunnitud.

Kuigi Külveti loodud Tõnisson peab
Menningu lavavormi valat poliitilist sa-
tiiri vaid teda minimaalselt häirivaks
sääsepirinaks, ükskõik kust otsast see ka
väljuks, kaasub Külveti enda parmupiri-
naga, mis läbib tervet tema draama-
loomingut, üsnagi valus hammustus.
Just sellisel salvaval tööotsingul on —
paradoksaalselt — eeldus ühiskonna ter-
vendamiseks. Kirjanikud loovad tihti
ainuüksi nõrdimusest neid ümbritsevate

eluvalduste vastu. Valades oma meele-
paha lavalisse vormi, annavad sellised
teatritaidurid nende mõttemaailmaga
nõustuvaile pealtvaatajaile võimaluse
esitatuga hingeliselt ühineda. Selle tule-
musena väheneb millegipärast vajadus
käituda ühiskonnavastaselt. Teoreetili-
selt sisaldab iga ühiskonnakriitilise la-
vateose esitamine muidugi ohtu, et pealt-
vaataja lahkub teatrist ümbersündinud
mässumeelsena. Tegelikku näib aga,
et isegi Bertolt Brechti marksistlik
õpetusteater ei ole olnud suuteline kas-
vatama revolutsioonääre. Sokratese töö-
otsingu mitte kõige vähem oluliseks saa-
vutuseks võime niisii pidada Aristotele-
se määratlet katarsise mõistet. Sellise
seesmise puhastumise raames peame tun-
nistama ka Ilmar Külveti paljudele
meelepaha tekitanud näidendid välis-
eestluse normaliseerimise seisukohalt po-
siitiivseks nähteks.

PEALTVAATAJA LAHKUB TEATRIST

JÄLLE MATI UNT!
SEKKORD AMEERIKA KAUDU.

MARDI VALGEMÄE

Kirjanikud osutuvad tavaliselt kida-
keelseiks, kui tuleb juttu nende endi loo-
mingust. Erakirjadeski ei kõnele nad
sellel teemal kuigi palju. Ent vahete-
vahel sähvab siin või seal siiski mõndagi
olulist. Klassikalise näitena võib tuua
Tammsaare kirja Ameerika eestlasele
Andres Pranspillile, milles meie proosa-
meister paljastab mõne sõnaga «Tõe ja
õiguse» üldise struktuuri. Ka ühes Mati
Undi kirjas käesolevate ridade autorile,
dateerit täpselt kaks kuud enne «Good-
bye, baby» 1975. a esietendust Noorsoo-
teatris, esineb tähelepanekuid, mis ehk
aitavad meil läheneda nimetat näiden-
dile — ja selle *lavastusele New Yorgi Ees-
ti Majas Kultuuripäevadel 1991.*

Unt on kirjutanud põhjalikust reor-
ganiseerimisest Noorsooteatris, mille kir-
jandusala juhatajaks ta on just määrat.
Talle meeldis, et uue juhtkonna vanuse-
skaala kõigub 23 ja 35 vahel, aga talle
on teinud muret «eklektilise» trupi eba-
professionaalsus. Mainides Laial tänaval
valmivat Noorsooteatri väikest saali,
märgib Unt, et ta on selle avami-
seks kirjutanud näidendi «Lahkumine». Kirjas iseloomustet «Lahkumise» sidu-
mata stseenidest, millest peatselt sai
«Good-by, baby», kasutas Linda Pakri
nüüd oma New Yorgi lavastuses vaid üks-
ikuid pilte. Nagu näidendi käsikiri ette

näeb, alustas ka Pakri stseeniga «Sõnad
lähevad lahku tegudest», ainult et nüüd
kandis see pealkirja «Alateadvus annab
nõu». Unt oma kirjas märgib selle pildi
kohta järgmist: «Veidi Handke (varase)
moodi null tekst sõnal 'võima'». Imselt
mõtleb Unt siin Austrias sündinud saksa
kirjaniku Peter Handke näidendit «Ene-
sesüdistus», milles kaks näitlejat vahe-
tavad lauserõhutu asesõnaga «ma»
algavaid repliike. Undi «kõnetükk» on
vähem ühiskonnakriitiline kui Handke
oma, ning mehe ja naise asemel esine-
vad Undil kaks meest. Pakri ümber-
töötluses liitus kohvikulaua ääres istuva,
päikesepillile kandva handkeliku mehe ja
naisega põrandale visat halli teki alt
välja tulnud kolmas osaline. Niisugust
tegelast ei ole Undi näidendis, aga kuna
ta pillas lauseid nagu «Ma võin tõusta»
ja «Ma olen *Homo sapiens*», võinuks ta
tööpoolet kujutada kõnelejate alateadvu-
st.

Järgnes «Odysseus lahkub nümf
Kalypsost». Undi kirjas esineb selle stsee-
ni kohta lühike iseloomustus: «Mili-
taristi lahkumine automaadiga, et Pene-
lope kosilasi massmõrvata.» Pakri, kes
siin refereerit kirjast muidugi midagi
ei tea, kärpis pisut teksti, aga lisas stsee-
ni lõppu tegevusliku hetke, mis kooskõ-
lastus Undi kirjas väljendat mõttekäi-

guga. Pärast teadetetooga Hermese lahkumist helikopteriga hakkab kostma Griegi «Solveigi laul». Muusika kõrgpunkti jõudes ei tulista punase viisnurgaga kiivrit kandev Odysseus automaadist mitte ainult õhku, nagu käsikirjas ette on nähtud, vaid ta surmab ühe valanguga ka Kalyppo, kelle põrandale varisevast kehast purskab vedelast plastmassist verd. Pakri poolt tervikuna lavastet stseenide hulka kuulusid «Teadlane lahku kolleegist», millest kirjas üldse juttu ei ole, ning «Näitleja kaotab pea». Esimese tegevus liigub teadlastevahelisest kollegiaalsusest vastastikuse kaduse humoorikalt absurdistlike viharõgatusteni. Teise kohta ütleb Ant oma kirjas: «Olovernes jätab enda asemele näitleja, et Juudit sel pea maha löikaks.» Täpselt nii esitas selle pildi ka Pakri.

Kahte viimast stseeni ümbritses New Yorgis kolmeks jaotet «Naine kaotab häbitunde», esimene neist pealkirjaga «Naine õpib», teine «Naine satub konflikti» ja kolmas nii, nagu tervet pilti nimetatakse originaalis. Undi kirjas esinev kommentaar «Naine kaotab häbitunde» kohta on sõnaaht: «Strip-tease + bioloogiline tekst.» Bioloogia ilmnes Pakri lavastuses «Naine õpib» episoodis, kus suurtele paberipoognatele joonistat pildisari illustreeris sääraseid repliike nagu «Abielumehed on naise nimetanud tibuskesteks, kassikesteks, sigadeks» või «Veel on Nietzsche öelnud, et kõik naised on mõistatus ja kõigel naised on lahendus — rasedus». Strip-tease'i, ka mitte vaimset, siin aga ei esinenud, kuigi pildi keskmisest osast koosnev iseseisev stseen «Naine satub konfliktile» sisaldas lause «Naine olevat seksuaalne» ning lavastuse lõpupilt repliigi «Ma võtan end riidest lahti». Etendus kulmineeris resoneeriva luuletekstiga:

Toim herilase hapralt tiival,
klässelge, vaevukuuldav gong.
Ma laman näoli külmal liival
ja minu poole tormab rong.

Olen sellele näidendilõigule mõeldes alati tajunud Arvo Pärdi muusikaga sarnanevat ülesehitust. Stseen ise on moodsalt, võiks öelda handkelikult dodekafooniline, ent selle lõpp, vaatamata käsikirjas esinevale luukerele, otse rabab klassikalisel puhta barokkakordiga, ainult et Bachi asemel kohtame siin Betti Alverit. Pakri asendas potentsiaalselt üllatava lõpukontrasti realistliku rongimüra ja välvvalgusega, mis tagas lavastusele kõik absurdistlikult jantliku, nii-öelda atonaalse finaali, aga Alveri värsside puhas rütm ja tonaalsus

oleks nagu vajanud mingisugusele lahendusele viitavat lavalist käsitlust.

Näitlejaskonna moodustasid Karin Koorits, Jaan Kuuse, Linda Pakri ja Peeter Tammisto. Neist kõige rahuldavamalt esines Kuuse. Eriti hästi õnnestus tal Tammistoga kahasse mängit «Teadlane lahku kolleegist». Muidu tuleb aga korrata Undi kirjas esinevat Noorsooteatri tookordse ansambli kohta käivat nurinat trupi «eklektilisusest». Olgu ettekande puudustega kuidas tahes, ent «Good-bye, baby» New Yorgi lavastus jätkab kultuuripäevade eksperimentaalteatri traditsiooni. Samuti oleme tänulikud, et Linda Pakri tegi Välis-Eesti publikule kättesaadavaks osakesegi vormiküpe Mati Undi mitmetahulisest lavaloomingust.

VADEMECUM

PILGUHEIT ÜHELE ELITAARVALJAANDELE

«Teater. Muusika. Kino» eelmises numbris avaldatud Juri Lotmani ettekande tekst ning käesolevas ilmuma hakkav vestlusring on tõlgitud Moskva väljaande «Kinovedtšeskije Zapiski» 2. andest.

Seda jätkväljaannet, mille nimi eestindatult võiks olla «Filmiteaduslikud toimetised», hakkas 1988 üllitama NSVL Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituut. Tänavu kevadeks oli neid toimetisi ilmunud 6 annet.

Kolm aastat tagasi, kui sel veel mingit tähtsust oli, torkasid uute «Toimetiste» esimesed anded perestroika lainetes silma laiahaardelise edumeelsusega. Artiklid käsitlesid filmikunsti seotust ideoloogia ja poliitikaga, kohe esimesse andesse oli näiteks tõlgitud André Bazini «Stalini müüt nõukogude filmis», teises andes kirjutas Garegin Zakojan rahvusküsimusest jne. Esimeses andes avaldati äsja keelu alt välja pääsenud surnud Andrei Tarkovski arutlus värvifilmist, kolmandas andes oli juba neli tõsist «Stalkerile» pühendatud artiklit. Palju ruumi anti sõjaeelsete vene pagulaste kinotegevust puudutavale materjalile, rohkesti tõlgiti, refereeriti ja tsiteeriti igasugust Lääne värki.

Praegu selle kõigeaga enam kedagi ei üllata. Mullustes vene filmiväljaannetes polnudki vist

paljaste naisterahvaste kõrval suurt muud peale Lääne värvi, Stalini, pagulaste, Tarkovski, rahvusküsimuse ja antikommunismi. Kui algul kõitis «Kinovedtšeskije Zapiski» tähelepanu sellega, et oli huvitav, siis nüüd kähku kommertsistunud vene filmiväljannete seas näib tema väärtus olevat pigem selles, et ta on «igav» — suhteliselt soliidne ja akadeemiline. Oma väikese trükiarvuga (2000) on «Kinovedtšeskije Zapiski» seega halvasti müüdav elitaarväljaanne. Kinorahva seas muidugi pole vene keeles lugevaid elitaare kuigi palju võtta. Muude vene-, kaks- ja mitmekeelsete humanitaarsnoobide huvivälja pole aga see filmikogumik sattunud, vaatamata tema märgatavale kirjandus- ja üldkultuuriloolisele kalakule.

Viies anne ongi peajasjalikult pühenud teemale «Kirjandus ja kino». Kogumiku avavad korüfeed — Boriss Eichenbaumi 1926. aastast pärineva artikli taastrükk ning Peeter H. Toropi lugu «Kirjandus ja filmikunst». Teiste autorite kirjutistes on juttu Robert Bressoni Dostojevski-ainelistest filmidest, Tšehhovi ja Platõnovi loomingu ekraniseerimisest, Jean Cocteau tegevusest filmivallas, publitseeritud on kuulsa näitleja Ivan Mozžuhini kirjutatud luuletus ja Ilja Ilfi filmikirjutisi, samuti rootslase Lars Klebergi näidend «Veevalajad», mille sisuks on Sergei Eisensteini ja Bertolt Brechti kujuteldav ühine sõit Berliini — Moskva rongi kupeevagunis 1932. aastal. Eisenstein, kelle mõtteuid valguvad kaugele üle filmikunsti piiride, on

nii või teisiti esindatud «Kinovedtšeskije Zapiski» igas annes. 2. andes klaarib näiteks O. Bulgakova artikkel Eisensteini vahekordi psühhoanalüüsiga.

4. andesse on 1960. aastate Prantsuse kinoväljannetest tõlgitud filmialased intervjuud Claude Lévi-Straussi ning Roman Jakobsoniga. Kohati on «Kinovedtšeskije Zapiski» kokkupanijate lai vabameelne haare tekitanud isegi natuke naljaka vastuolu. 3. andes taasavaldati välisvene kunstiteadlase Pavel Muratovi ning luuletaja Vladislav Hodassevitši filmiteemalisi sõnavõtte. Muratov tõestab kirglikult ja veenvalt, et kino on kunstiväenulik nähtus, antikunst. Hodassevitš vaidleb vastu, et kino pole ei kunst ega antikunst, kinol pole üldse mingit pistmist kunstiga, see on primitiivne vaatamäng nagu sport. Kas filmikunstiga leiba teenivad filmiteadlased saevad oksa, millel nad istuvad? Pigem on see siiski perestroika-pluralismi analoog — primitiivse vaatamängu ja antikunsti kukil tunnevad filmiteadlased end niivõrd kindlalt, et lubavad endale ja teistele ka küünilist alustõdede paljastamist ning rüvetamist. Moskva filmimehed on koguni nõnda optimistlikud ja enesekindlad, et lubavad «Toimetisi» hakata nüüd välja andma korrapäraselt iga kvartal ja kuulutavad välja eeltellimise, sellal kui paljud muud väljaanded kardavad paberipuudusel kinnijäämist. Varem oli «Kinovedtšeskije Zapiski» Moskvas müügil ainult paaris kohas, sealhulgas teadusraamatute poes Tveri (endine Gorki) tänav 19. Nüüd võib igaüks, kes venekeelse kultuuri nimel on valmis loobuma 3—4 pudelist õllest või paarisajagrammisest vorstitükist, tellida endale «Kinovedtšeskije Zapiski» postiga koju. Esimesed neli annet maksavad koos saatekuludega kokku kõigest 7 rubla, järgmise nelja (st annete 5—8) eest, millest osa pole veel ilmunud, tuleb välja laduda juba 9 rubla. Tõsi, tellimisprotseduur on üksjagu keerukas. Kõigepealt tuleb sidejaoskonnas saata rahakaart arvele: p/c 364210 Код Н-9 201412 во Фрунзеском коммерческом банке г. Москвы, lisades märke oplata за журнал. Seejärel tuleb toimetusele (103050 Москва, Дегтярный пер., 8. ВНИИК) postkaardi või lühikese kirjaga teatada, millist numbrit saadetakse rahakaardi kviitung kannab ning mis-sugusel aadressil soovitakse «Toimetisi» saada. Selgitusi jagatakse Moskvas ka telefonil 209 23 80. Järgmistes annetes on toimetus lubanud avaldada André Bazini kirjutise filmieroostikast ning ühe naisterahva mälestusi teemal «Eisenstein ja naised». Väga tõsiselt neid lubadusi paraku võtta ei saa. Kolm aastat tagasi töötati samamoodi «Kinovedtšeskije Zapiski» järgmistes annetes avaldada Jorge Luis Borgese filmiarvustusi, neid aga pole seal tänini ilmunud.

3 киноведческие Заметки

1

В сборнике:

Конфронтация подтравл или единство культуры?

Советское кино 70-х : замещение чужих функций

Андре Базен.
Миф Сталина в советском кино

«Броненосец «Потемкин» и «Медный всадник»

Андрей Тарковский о цвете

Проблема Пырцева
(статья, «снятая с полки»)

Старевич : мимика «засконых» и культурная традиция

НЭП и кинематограф

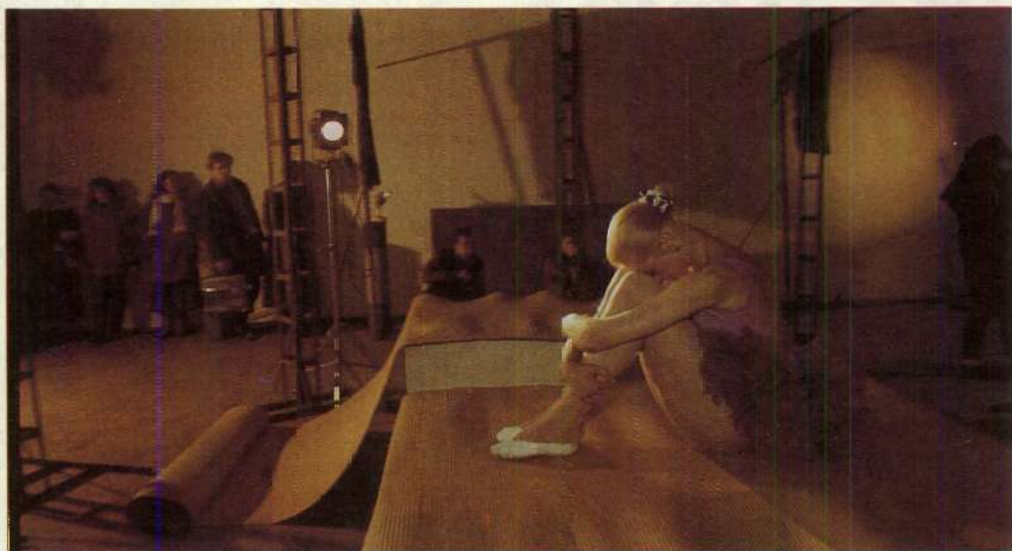
Москва - 1988

Raoul Kurvitsa performance «Ararat»
8. märtsil 1991. a.
Ü. Lillaku foto



Peeter Pere performance «Pöder» 10. märtsil
1991. a.

T. Huigi foto



74 Hasso Krulli performance «Muna moodustumine» 6. märtsil 1991. a.

T. Huigi foto

Raouï Kurvitsa performance «Ararat»
8. märtsil 1991. a.

U. Lillaku foto



SALAPÄRANE PERFORMANCE

Performance öeldi Eestis esmakordselt Siim-Tanel Annuse grandioosselt, ent ainu-isikuliselt kavandatud ürituste puhul, millest esimene toimus 1980. aastal tema aias Tallinnas, Mooni tänaval. Leonhard Lapin, kes kirjutas 1987. aastal ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» esimese põhjaliku eestikeelse artikli *happening*'ist, eristab viimastest S.-T. Annuse *performance*'eid, sest nois arvestatakse rohkem alateadvusliku sümbolika mõjuga kui vaataja spontaanse, st juhuslikuma reageeringuga.¹ Kuigi lääneriikides ilmunud käsitlustes sõnade *happening* ja *performance* määratlused suurelt osalt kattuvad, nimetatakse viimasel ajal aina vähem *happening*'i. Ka Eestis 1980. aastatel oma improvisatsioonidega ette astunud kunstnikud räägivad peamiselt vaid *performance*'eist.

Kuigi n-ö terminoloogilisi küsimusi pole mõtet ületähtsustada, võib siiski arvata, et sõnakasutuses peegeldub laiemalt *happening*'i või *performance*'i-kunsti tinglik evolutsioon isikukesksema, ettekavandatuma tehniliselt ning materiaalselt nõudlikuma esinemisviisi poole. Need muutused ei ole juhuslikud, vaid üleüldised ja neid võib seostada 1968. aastast alanud euroopa kultuuri põhiväärtuste ümberhindamisega, sealhulgas kujutava kunsti piiride kompamisega. Lääneriikide vaimuliidi põlglik suhtumine riiklikesse institutsioonidesse laienes ka kunstipoliitikale, mida teostasid ametnikud ja galeristid. Iga looja püüdis eelkõige isiklikult lahti mõtestada oma kunstitegemise motiivid ja suhtuda loomeakti kui tervikliku maailmavaate teostamise ühte järku, mitte aga iseenda esiletõstmise võimalusse.² Oma väljakasvamist 1970. aastate alltekstiga kunstist on kinnitanud mitmed tänaste *performance*'ite andjad.³

Kunstis sisalduvate väärtuste ümberhindamine algas kujundi hävitamisest kui eesmärgist omaette ning viis, nagu teada, kontseptualismi tekkeni. Kunstiteost kui materiaalselt objekti peeti selleks ühikuks, millega saab kaubelda ja mis aheldab kunstniku turu külge. Et sellest sõltuvusest vabaneda, öeldi objektist täiesti lahti ja prooviti luua nn kontseptuaalselt materjali. Tottaalne ümberväärtustamine sundis kunstnikke otsima uusi väljendusvahendeid:

pöörduti foto, filmi, video ja uue õhinaga *performance*'i poole. Kontseptuaalne tekst pidi hoidma vaatajat vajalikul distant-sil, mis andis piisavalt aega teose sisulise sõnumi mõistmiseks. Nagu näha, oli kõik äärmiselt läbi mõeldud — nii kujutavas kunstis kui ka *performance*'is — ja kunstiteose peamine eesmärk oli ergutada vaatajat käima seda teed, mida mööda liikus kunstniku vaim. Loomulikult sai seesuguses kunstis varasest olulisemaks adressaadi valik: kunstnik kõneles teismeliste, üliõpilastele, neegritele, *gay*'dele. Oma võidukäiku kunstis alustas feminism. Uue maailmavaate kandjad olid sisuliselt 1968. aasta poliitilise lüüasaamise ohvrid, kelle võõrandumine ja ilmajäämistunne kandisid kriitik Michael Newmani arvates sotsiaalsest ja poliitilisest vallast mingil määral ka psüühilisele — isiksuse tasandile. Teiste sõnadega: frustratsioon maailmavaate pinnal ahvardas lõhestada isiksuse terviklikust. Väljapääsu otsimine niisugusest olukorrast vajaski kontseptuaalselt enesevaldust: alternatiividerohket, ent kujundlikku, st ka kunstiliselt lõpuleviimata mõttevisandit, sagedi vaid embrüonaalses vormis väljapakutud ideed.⁴

Performance'i žanr näis peaaegu ideaalselt vastavat turusõltumatu kunsti nõuetele: nähtav, kuid mitte kombatav, ja ei jäta endast mingit väärtuslikku jälge, mida saaks müüa või osta. Vasakpoolseile tundus demokraatlik, et kunstnik ja publik said teosest osa üheaegselt, seega pidi panus olema maksimaalne. 1968—1972. aasta kontseptualistlike *performance*'ite tegijad piirasid end Yves Kleini ja Piero Manzoni eeskujul kunstniku keha kui ainsa väljendusvahendiga, millele heliseid kaasa aeg, ruum ja materjal. Abivahendeid ja objekte ei kasutatud. «Kehakunsti» mõiste pärineb sellest ajast, ehkki tema alla on viidavad mitmed erinevad tegevused: «elavad skulptuurid», «autobiograafilised» esinemised jm. Mõningad kunstnikud andsid vaatajale lihtsalt juhtnööre, mida teha, et ses olukorras ja kohas tajuda tajumatut (Yoko Ono: joonistage mõtteline kaart ja minge selle järgi mööda tõelist tänavat...).

Pärast 1972. aastat algasid suuremad muutused maailma majanduslikus seisundis (energia- ja finantskriisid), elustiilis ja mõtelaadis. Kunsti vastasseis riiklike institutsioonidega rauges. Uue põlvkonna kunstnikesse, kes pi-

¹ L. Lapin. Mängides *happening*'i. «Teater. Muusika. Kino» 1987, nr 5, lk 78—91.

² R. Goldberg. *Performance Art*. London, 1988, lk 152.

³ The British Art Show 1990. London, 1990, lk 106.

⁴ Michael Newman. *Revising Modernism, Representing Postmodernism*. — *Postmodernism*, London, 1989, lk 110—111.

dasid oma õpetajaiks kontseptualiste, oli viimaste vaimus jätnud siiski sügava jälje. Kummatigi loobuti esimeses järjekorras just kontseptualismi peamisest põhimõttest: mõte olgu intensiivsem kui selle kehastuse väljendusjõud. Samal ajal ammutas 1970. aastate teise poole ja ka 1980. aastate alguse *performance* palju kontseptualismi mõttekäikudest ja väljendusvahendite varamust, eelkõige kujutavas kunstis kätteõpitud tehniliste vahendite erinevaist kasutamist ja kombineerimisvõimalustest. Teiselt poolt avaldasid *performance*'ile tugevat mõju 1970. aastate populaarsed suured rockikontserdid, millega loodud *image*'id («Rolling Stones», «The Who», Alice Cooper) sãrasid kõigi noorte peade kohal kustumatute tähtedena. 1979. aastal konstateeriti juba *performance*'i lähenemist massikultuurile ja allaheitmist pragmatismile ja professionaalsele meelelahutusele, mis oli avangardis välistatud olnud. Ka kunstnik hakkab taotlema kuulsust, staari kohta, pretenderides vaimse sõnumitooja tegelikult palju suuremale võimule. *Happening*'i eesmärk: kaotada barjäär elu ja kunsti vahelt! asendus teisega: kaotada see kunsti ja massimeedia vahelt! Kujutatavas superžanris esines ameeriklane Laurie Anderson Brooklyn Muusikaakadeemias 1982. aastal kaheksatunnise autobiograafiliste sugemetega epopõõga lauludest, juttudest ja naljadest ning illustreeris kõike foonile projekteeritud joonistuste, fotode ning filmikatkenditega. Teose sisuks oli tänapäevainimese hirm massimeedia ees, mis võib temaga manipuleerida, teda tũssata, kas või tũhjaks pigistada. L. Anderson kirjutas alla vastava lepingu ja astus oma arvukate esinemistega üle selle piiri, mis lahutas *performance*'i massikultuurist.

1970. aastatel astus kunstikoolidest ellu piisavalt palju otseselt *performance*'ile spetsialiseerunud lõpetajaid, kes leidsid rakedust suurejoonelistes ettevõtmistes, nagu näiteks Richard Formani 12-tunnised gigantenedused sadade osalejatega ja Robert Wilsoni poolt tema enda sõnul Wagneri traditsiooni tänapäeva toovad *performance*'id. Samm-sammult kostũme, butafooriat ja valgusefekte laiendades jõudis *performance* niikaugale, et evis omakorda tagasimõju nüüdisaegsele teatrile. Selle mõjul kujunes välja uut liiki teater (*media theatre, nuova spettacolarita*), mis sünteesis kujutava kunsti, *performance*'i ja klassikalise teatri väljendusvahendeid. Selle kõige erinevamat repertuaari — antiiktraggöödiast farsini — mängivaid truppe ei saa enam kunagi *performance*'i kunstnikeks nimetada. Enam-vähem sama teed käis tants, mis oli ajast aega endast palju andnud, ammutades nüüd ka *performance*'ist midagi oma uuenevate vahendite arsenalis.

Eestis võib kontseptualismi mõjust rãakida eelkõige S.-T. Annuse *performance*'ites. 1990.

aastal Helsingis võimenduse kaudu suurele auditooriumile kuuldavaks tehtud südame-lõõgid näivad õsna puhtalt vastavat kehakunsti printsiibile. S.-T. Annuse parimad etenedused on siiski need, milles ta esineb staarina, peaaegu demiurgina ja ei samastu jãrelilikult enam tãielikult kontseptualismiga. Kummatigi loob tugeva sisendusjõuga esineja neis tãiesti erakordse olukorra, mis pakub palju enam kui nãrvekõditavat vaatemãngu. S.-T. Annuse etenduste lahutamatuks tegelaseks on vaikus, mis ei ole ial tühi, vaid iga vaataja jaoks tãis eelkõige tema enda mõtteid ja just seda, mida ta ise antud vaimsest, suhteliselt lihtsate sũmbolitega ilmestatud ruumist vastu suudab võtta.

Rũhma «T» etenedused orienteeruvad oma kirevuse, eksperimenteerimislusti ja vahendite pillavusega juba tãiesti julgelt sajandilõpu vaimusele. Lããne 1980. aastate *performance*'ite kohta õeldakse, et need ammutavad meelsamini rockmuusikat, ekstravagantsete Hollywoodi filmide propageeritavast elustiilist, televisiooni seebiooperist ja kabareest kui kontseptualismi õpetlikest mõttemãngudest. Sũnteetiline *fin de siecle* imeb endasse kõik talle meeldiva ka klassikaliseks saanud *performance*'i pãrandist. «T» esteetilistes hoiakutes on mõnda ka punkkultuurist, mille kũnilised ja jõhkrad avaldused esinevad siiski mahendatult. Ilusate eevaũlikondades modellide vãljatoomist ei ole R. Kurviitsal õnneks veel keegi ãra keelanud, mida tehti 1976. aastal Inglismaal vãljapandud nãitusega «Prostitutsioon» ja aasta hiljem ansambli «Sex Pistols» lindistustega. Mãletame meiegi veel «Propelleri» laineid lõõnud kontserte, ent tõelisi punk-*performance*'eid pole Eestis siiski korraldatud, kui just Matti Miliuse suplust Tartu Ülikooli teadusraamatukogu jahutusbasseinis selleks mitte pidada.

1991. aasta kevadtalvel Tallinnas korraldatud *performance*'ite sarja üks olulisemaid tulemusi on kindlasti selle noore publiku, kes koondub juba aastaid ainsa talle pinget pakkuva kultuuriala — rockmuusika — õmber ja kelle rũpest on esile tõusnud nii mõnedki huvipakkuvad kirjanduslikud anded, toomine kas või natukeseks ajaks Kunstihoone seinte vahele. Nũüd on juba igãuhe enda asi, kas ta ka jãrgmine kord tuleb, aga mulle nãib, et totaalne barjäär on maha murtud ja eesti kunst ei jãã ehk viiekũmne aasta pãrast pãris ilma publikuta. Olgugi parketi kriipimise hinnaga, olgugi saalitãidide nãrvide arvel — see üksainus kord —, aga pigem seisku Kunstihoone edaspidi pãevi nãinuna, kuid rahvarohkena kui tãiusliku ja tũhjana. Tõttõelda leidus siin veebruaris-mãrtsis midagi igale maitsele. Kũll oli sentimentaal-

ESTHER SOKOL

TUNDELINE TEEKOND
REIN MARANI
FILMIMAAAILMA I



MÕISTUSETA OLENDID?

Suur osa Rein Marani filmidest näib olevat inspireeritud autori uudishimust ja imetlusest elu kui niisuguse vastu.

Nende elukorralduses, keda inimene näib arvavat madalamate olendite hulka, putukate omas näiteks, ilmneb häämasvalt mõistuslik sihipärasus.

Maran on teinud herilastest klassikaliselt lihtsa filmi («See tüütu herilane», 1987). Jutustus algab sellest, kuidas noor herilasema ehitab puidutombukestest telje, mille külge kinnitab kaks esimest kärjekellukat. Kaamerasilmfikseerib hetke, mil ehitaja mõõdab oma kehaga tulevase pesa laiust. Vaataja jälgib imestades, kuidas tilluke olend töötab väsimatult üksinduses, lisab ühele kärjele teise, kasvatab keraja pesa välisseina, et ta järglased end seal sees turvalisena tunneksid. Muide, ühekordne sein ei taga veel täielikku soojusisolatsiooni, seepärast kaetakse see teise, siis veel kolmanda kihiga... Selle aja peale (vahepeal on möödunud terve kuu) on vastsetest saanud esimesed noored herilased. Ning taas näeme imet: igaüks nende hulgast teab sünnist saati, et ta on siia ilma sündinud tööd rügama. Ta alustab kõige lihtsamast — pesa koristamisest. Seejärel asub ta keerukamate tööde kallale, hakkab vastseid toitma, pesa ehitama, saaki jahtima... Iga herilane teeb läbi kogu herilaspere elutalituseks vajalike tööde ahela. Kunagi ei leidu herilaste hulgas oskamatuid loodreid, muidusööjaid, kes teiste töö arvel parasiteeriks. See, millest inimene unistab, mida mõistuse ja teaduse abiga saavutada püüab, on mesilastele, herilastele, sipelgatele looduse poolt kaasa antud: nende ühiskond on üles ehitatud otstarbekalt ja mõistuspäraselt. Seda Maran näitabki.

Herilaste elu on filmitud üksikasjaliselt ja lähedalt («Kaamera oli herilasepesast vaid mõne sentimeetri kaugusel,» ütles Maran), sa näed, kuidas herilane ehitaja kasvatab pesa seinu, kontrollides või siludes selle pinda tundlatega, näed, kuidas vastsed nukkuvad, müürides end imepeente niitude abil kärje sisse. Kahju, et vormitu ja sültjas nukk muutub uhkeks läikivaks herilaseks kinimüüritud kärjekannu pimeduses ja seda pole võimalik filmida.

Siis purustab noor herilane oma kärjekannu kupli ning ronib välja. Paar viivu kulub tal enda korrastamiseks ning kohe asub ta tööle. Kogu herilaspere elu on lakkamatu otstarbekas ja üksmeelne töö. Kes on teda õpetanud tegema kellukakujulisi kärge, ette näidanud kärje õiget moodud? Kärjekann vastab täpipealt tulevase kookoni ning tulevase herilase mõõtmetele.

Filmi nimetus, «See tüütu herilane», kätkeb endas justkui Rein Marani meelepaha väheste teadmistega, kuid endaga rahulolevate olevuste vastu, kes peavad end kõige arukamaks Maa peal ning vaatavad seepärast põlglikult mööda teistsugusest elust, mille areng on läinud teist teed ja saavutanud võimalik et enama täiuslikkuse kui inimühiskonna areng.

Kollektiivset mõistust, mis kätketud sipelgate, mesilaste, herilaste ellu, on lihvitud miljonite aastate vältel. Need olendid on inimesest palju vanemad ja nad on harukordse elujõulisuse näiteks. Tegelik elujõud ei ilmne mitte maailma vallutamises, vaid harmoonilises kooselus ja koostöös Maa kõigi elanikega.

Iga Marani film, või peaaegu iga tema film, on õppetund teadmiste ja kõlbluse maailmast. Rein Maran ei palu inimesi: olgem halastavad, hoidkem elu enda ümber. Ta ütleb: õppigem Maa peal elamist eluslooduse teistelt esindajatelt, sest selles on nad meist targemad.

KUIDAS FILMIDA?

Filmis «Elulõim» (1986) on stseenid hiireperekonna elust. Hiireema tassib sõnakuulmatuid lapsi maa-alust käiku pidi tagasi urgu. Pojad aga, vaevalt pesasse jõudnud, tormavad käiku tagasi ja sibaavad väljapääsu poole. Ema tassib sõnakuulmatud jälle krattipidi tagasi. Esialgu näib, et stseen on filmitud nii: on tehtud ühe kingu vertikaallõige, mis avab hiireuru ja maa-alused käigud. See maketiks muudetud hiire eluaste on ilmselt tugevalt lampidega valgustatud — muidu ei saaks filmida. Arusaamatuks jääb vaid see, miks hiir selles valgusele avatud urustikus edasi elab? Miks hiireema kaugemal asetseva väljapääsu poole jookseb, kui ta võiks kogu pikkuses avatud urukäigust otse välja hüpata ja rohu sisse lipsata? Ja üleüldse, miks hiired ei põgene eemale oma niiviisi pooleldi purustatud elukohast?

Sama võimatu on aru saada, kuidas sai filmida kärbipesa pimedate, vaevalt ukerdavate poegadega («Varjuelu», 1985)? Urgu ilmub vana kärp. Esmapilgul paistab, justkui õigiks ta poegi, kuid pole näha ei verd ega ohvreid. Sebine osutub vaevalt kümnepäevaste, pimedate emasloomakeste viljastamiseks täiskasvanud isaslooma poolt — erakordseks nähtuseks looduses, mis aga kindlustab sellele liigile püsijäämise. Kuidas see on filmitud?

Filmi «Tavaline rästik» (1978) vaataja näeb, kuidas rästik sünnituhudes väänleb, kuidas isasloomad pulmamängus võistlevad. Filmis on terved rästikute kogumid, kirjud kehad sõlmes, mitmekihilise põiminguna liikumas.

Nagu mulle näib, tuli peale hädaohu nende stseenide filmimiseks jagu saada ka inimesele küllalt loomupärasest vastumeelsusest madude suhtes. Kuid Maran polnud nõus mu väitega: «Madu kui olend on mulle paljus lähedasem kui inimene,» lausus ta rahulikult, ilmselt mitte arvates, et öeldu on minu meelest tavatu.

«Lähedasem kui inimene?»

«Jaa,» kinnitas Maran, imestades minu imestamist. Ning ma kuulsin temalt, kuidas ta madusid filmis.

«Kui püsid liikumatult, lakkad enamiku looduse jaoks olemast. Loomad märkavad kõigepealt liikumist. Kui sa tükk aega paigal seisad, saad näha ümbritsevat elu nii, nagu see kulgeb siis, kui keegi seda ei sega.»

Nii tollelgi korral. Seisin liikumatult pool tundi, vahest tunni, enne kui ilmusid rästikud.

Tol aastal oli varajane, kuid külm kevad. Rästikud tulid sooja — nende energia, liikumisvõime sõltub keskkonna soojusest. Päikese soojust endasse kogudes sirutavad nad end välja ning muutuvad lamedaks kui rihmad. Üks eriti uudishimulik tuli lähemale. Sirutus väga ettevaatlikult ja tasapisi pisut ettepoole, nuusutas ja tõmbus tagasi.

Madudel on hea haistmisemeel. Nad haistavad teatavasti keele abil. Süstikuna väljasirutuv keel püüab lõhnu. Pea võnkumistega määravad nad kindlaks, kust poolt lõhn tuleb.

Rästik lähenes väga ettevaatlikult. Poole tunniga läbis ta vaevalt viisikuus meetrit, kuni jõudis minuni. Siis tegi ta ringi ümber minu jalgade, pea-aegu puudutas keelega saabast, tutvus minuga ja rahunes maha.

Kui ma edaspidi end liigutasin, pugesisid teised kauaks peitu, see rästik pelgas aga nüüd mind märksa vähem ja temast saigi mu filmi peategelane.

Üldse on isasloomad liikuvad, emast võib kohata enam-vähem ühes paigas.»

«Olete kindel, et see oli iga kord sama madu?»

«Muidugi. Nad on kõik erinevad, eri suurusega, eri värvi, eri mustriga selja peal. Ja eri iseloomuga: mõni on närviline, mõni kergeusklik...»

Ükski ei salvanud. Miks ta peakski hammustama? Maol tuleb mürk raskelt kätte — miks ta peaks seda minu peale kulutama? Pole vajadust: ma pole sööda, ja kui tõestada, et ma pole ka ohtlik...»

Isaste võitlust filmiti umbes rohu tasapinnalt. Püüan seda ette kujutada: mees kaameraga kõhuli rohus rästikute keskel, et neid mitte laiali hirmutada. Ta lebab tundide kaupa, oodates, millal ükskord tõusevad rohu kohale madude vetruvad kehad, keerdues üksteise ümber tantsu meenutavas kahevõitluses...»

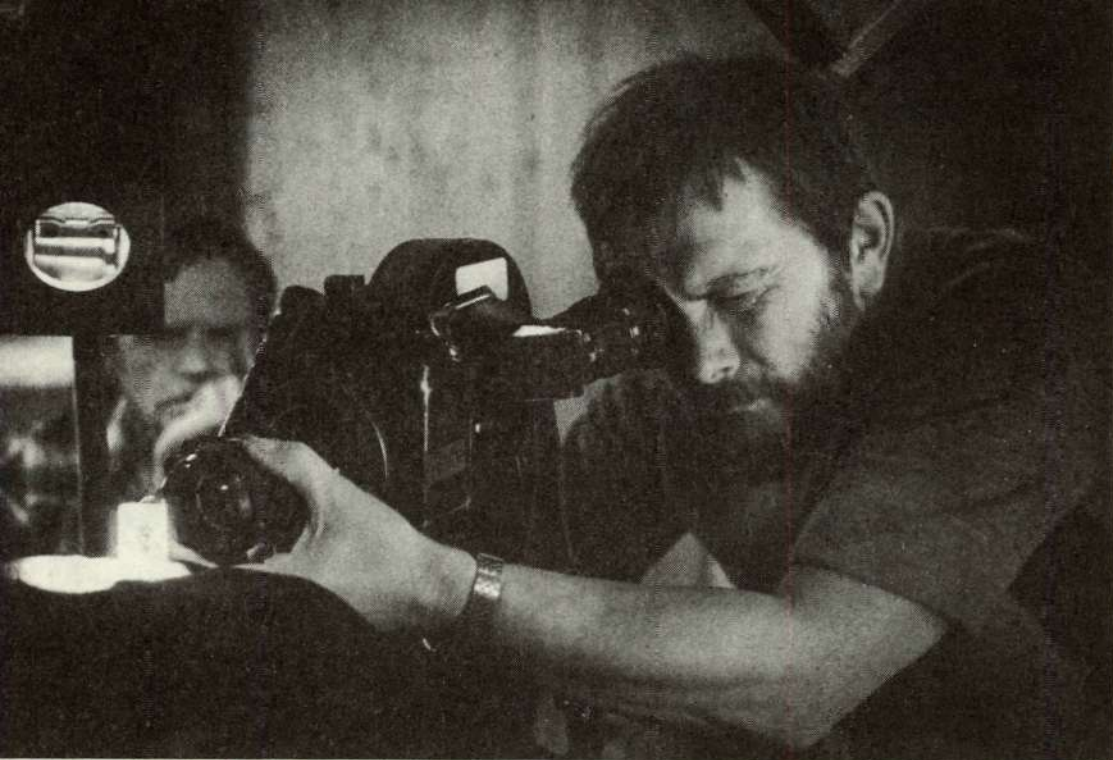
Mis see on, kas kannatlikkus? Ennast-salgavus? Arvan, et õige sõna on eneseunustus. Niiskuse ja külm tungivad läbi riiete, liikumatuna püües jääb kangeks kael; habemesse takerdunud pinisevat sääske ei tohi maha lüüa ka siis, kui tundub, et see pirin juba ajusid nürisatab...»

«Te romantiseerite. Olla õigel ajal õiges kohas, teada, kus miski toimub ja seda filmida. Ongi kõik. Te räägite kogu aeg ainult ebamugavustest. Tegelikult näen ma nii palju huvitavat. Ma näen asju, mida keegi teine ei näe,» lõpetas Maran.

Raske on seletada seda kõikehaaravat kirge: teada saada ja oma silmaga näha. Rõõmu, mis inimest valdab, kui ta puutub kokku talle seni tundmatu maailmaga.

Kas või tillukesed sootaimed öied («Rabade vaikuses», 1976), mida Marani kaamera on meie jaoks suurendanud, imehabraste detailideni nähtavaks teinud, peened, elegantsed öied. Et öit filmida, peab oskama seda kõigepealt näha. Kuid mida on vaja, et filmida lindu: kajakat, kauri, varest?

Varakevadises Karjalas otsiti üles kauride pesitsemiseks sobiv saareke («Ilmalind», 1989). Saareke leitud, püstitati sinna varitsusonn, mis oli 180 cm pikk ja 180 cm lai. Seal sees võis maapinnal magamiskotis lehada. Pandi paika seadmed, laoti sisse toidu- ja veevarud. Ülejäänud võttegrupp sõitis paadiga minema, Maran või keegi tema meeskonnast jäi üksi, määranud end pikkadeks päevadeks hääletule ja peaaegu liikumata eksisteerimisele, mil ei tohi näpuot-



Rein Maran filmimas pisivee-elanike elu «Uhe järve loo» («Vörtsjärv») tegemise aegu 1987.

T. Talpsepa foto

sagi välja pista, toitu soojendada ega teed keeta. Millestki pole sooja saada, väike löke ei tule kõne allagi... Mulle räägiti, et Marani rekord olevat 11 ööpäeva sellises varitsussonnis viibida.

Kui tookord Karjalas radikuliidihoo Marani sikusarveks keeras, asusid tema asemele Tõnu Talpsep ja Andres Korjus, ning filmimine jätkus nagu poleks midagi juhtunud. Kujutlen — päeval on varitsussonnis nii palav, et pole õhku hingata, öösel kimbutavad filmijaid sääsed ja külm. Vaid nii saab filmida, kuidas kaur veeretab mune endale kõhu alla, sinna, kus soojem, kuidas ta end pesa peal sätib ning alles koorumata poegadega kudrutab. Vaid kannatliku jälgimise hinnaga saab näha, kuidas linnupoeg munakoorese ava lööb ja seal koore sees kohmitseb.

Mõistan siis kurvastust, kui hommikul tõusis udu, mähkis enesesse järve ja saare ning hetk, mil linnupoeg purustas munakoore lõplikult ja sellest välja rohu peale ronis, jäigi filmimata.

«Ka siis, kui kõik läheb teistmoodi, kui esialgu arvatud, isegi siis, kui juhtub ettenägematu õnnetus, kui loom näiteks hakkub, tuleb olla sisemiselt valmis filmimiseks, sest elu ise on pakkunud uue võimaliku lahenduse. Seda tuleb ainult ära tunda ja tunnetada,» ütles Maran

meelehärmiga, kui juttu tuli ebaõnnest, mis tabas võtterühma, kui tehti filmi suitsupääsukesest («Suitsupääsuke», 1990).

Töö esimene järk oli edukas. Pääsukesed asusid pesa ehitama, neid õnnestus harjutada valgusega, teha pesa ülalt filmikaamerale ligipääsetavaks (siin peab tegutsema tasa ja targu, et linnud valmistehitad pesa ei hülgaks), pojad koorusid ja see kõik ka filmiti.

Ning siis ühel õnnetul päeval ei pandud pesa ülalt kaitsvaid tõkkeid küllalt korralikult paika ja kass või mõni muu kiskja kasutas selle ära ning pojad hukkusid.

Kurb vahejuhtum. Muidugi mitte ainult selle pärast, et tuli teist pesa otsida, kus pojad veel koorumata ja alustada kõike otsast peale. Peamine on muus. Pesakonna huku põhjustas filmijate ettevaatamatus. Loodusele tehti kahju. Marani põhimõtteks on, et looduse ellu tuleb võimalikult vähe sekkuda, ammugi siis loodusele kahju teha.

Siia lisandub veel üks põhjus meelehärmiks. Kuidas käitusid vanemad, kui avastasid, et nende pesa on tühjaks röövitud? Seda ei taibatud filmida. Sündmus leidis aset ja möödus, sündmus on kordumatu. Ta jäi filmilindile jäädvustamata ning seda lünka täita pole



«Nõialoom», 1981. Kudevad härnkonnad.



«Varjuelu», 1985. Kärp.
R. Marani fotod

«Tavaline rästik», 1978. Rästik

võimalik. Ei saa ju ometi veel üht pääsupesa laastata, et vanemate ahastust filmida.

Räägitakse, et loodus on julm. Maran on korduvalt filminud, kuidas metsloom kisub lõhki oma ohvri, tema filmides on jänese surmaeelset kisa, kiskja hammaste vahele jäänud hiire piiksumist, metskitse verd lumel, konna keha mao lõugade vahel... Loodus on julm, kuid Maran pole lisanud elu ja surma ringkäiku filmitegijate inimlikku julmust.

Iseloomulik on näide filmist «Nõia-loom» (1981).

Kui ennemuistseid jutte uskuda, on kärnkonn kahjutoov olend, nõia sünnitis, kes võib teda puudutanule kaela tuua tõbesid ja õnnetust. Pealegi usuvad nii mõnedki, et kärnkonnad söövad aedmaasikaid. Kõigil neil müstilistel ja majanduslikel kaalutlustel peab kärnkonna hävitama ja isegi lõkkes põletama nagu vanasti põletati nõidasid. Ühel Eesti saarel on säilinud komme korjata kärnkonna korvi ja siis merre uputada. Aga seal elutsevad juttuselgkärnkonnad on haruldane punasesse raamatusse kantud liik.

Kärnkonn on igivana. Juba sellega äratub ta uudishimu ja austust. Maran jälgib, kuidas marjaterast saab kullas, kuidas kullas muutub tillukeseks äsja sabata jäänud kärnkonnapojaks...

Iga elu on püha ja puutumatu, olememata kasust või kahjust, mida ta toob inimesele (on teada, et maasikapeenral hävitab kärnkonn just marju õgivaid tiguid, röövikuid ja muid kahjureid).

Igal olendil on oma koht teiste elude hulgas ja pole inimese asi tema saatuse üle otsustada.

Kuidas jääb siis vana kombega põletada kärnkonna lõkkes või uputada neid merre? Filmis on ka lõke; vaataja näeb mullaga määratud kätt korjamas kärnkonna aiapeenralt ja korvi heitmas.

Lillakaks tõmbunud õhtuäevas. Liikuvate varjude keskel, pimeduses puude taustal leegitseb lõke. Ruuged tulekeeled veiklevad, täites kogu ekraanipinna; leek kord taltub, kord tõuseb taas. Värvide on kurjakuulutavad nagu müstiline tegu, mis nende kaardrite sisuks. Kõlavad vanad lausumissõnad, mis kaitsevad haiguse ja kaetamise eest, ning lõkkesse lendab kärnkonn. Üks, teine, kolmas...

«Kas lõkkesse visati ainult üks kärnkonn?» küsin (võib ju üht ja sedasama toimingut filmida mitmest rakursist ja monteerida nii, nagu oluaks neid mitu).

«Ei ühtegi. Lõkkesse visati kartuleid.»

«Kartuleid? Ma nägin ju oma silmaga, kuidas filmis võeti korvist kärnkonna ja loobiti tulle.»

Maran naeratas.

«Ei, loobiti ikkagi kartuleid.»

Tähendab, film oli nii monteeritud: käsi haarab korvist kärnkonna, tulle aga lendavad kartulid.

Mõnikord Maran justkui kahestub ning vaidleb iseendale vastu. Uuriija võib õigustada tegusid, mis kunstnikule tunduvad vastuvõetamatuna.

Filmis «Ühe järve lugu» (1987) on näidatud linnoloogiajaama. Järve kalavarude uurimiseks püütakse kalu, neid mõõdetakse, kaalutakse, lahatakse. Tahes või tahtmata filmib Maran seda nii, et see teaduslik, ammu ajast tuntud tunnetusmeetod läbi tapmise mõjub barbaarsusena.

Esmapiilgul näib, et need stseenid teadusasutuses on filmitud üsna traditsiooniliselt: hästi valgustatud ja küllalt avaras ruumis näeme valgete kitlitega inimesi, on kolvid, kaalud, mikroskoobid... Inimnäod — nagu Maranil on ikka olnud, ühelgi ei peatu kaamera pikeemat aega.

Suur plaan: agoonia — kramplikult kerkivad lõpused, hinge heitva kala avali ümmargune suu... Järgmine suur plaan: alles värelevalt kala ihu lõikavad käed, sõrmed verrega koos...

Vahest ongi nii, et suured plaanid ja Maranile üldsegi mitte omane kolooriit — palju erepunast, palju verd — tekitab ärevustunde ja pinget ning hakkab vastu.

Filmis «Looduse hääled» (1975) näitab Maran ornitoloogide, linnu-uurijate tööd. Nad toidavad linde ja need hakkavad inimesi usaldama, annavad end ise lausa kätte. Operatsiooniga paigaldatakse linnu kehasse elektroodid, kehale kinnitatakse miniatuurne raadiosaatja, antenn jääb tiibade vahele püsti. Seesjärel lastakse lind vabadesse ning lindistatakse signaale tema lihaste töö kohta, südamelöökide tooni ja sagedust lennul ning jõudeolekul jne.

Kõike seda näitab Maran talle omasel kiretul, konstateerival viisil. Pildile on saateks selle seadme abil salvestatud linnusüdame löögid.

Linnu südame kumedad löögid. Kurg püüab nokaga keset selga seisvat antenni välja tõmmata. Südamelöögid. Lendava linnu loomuvastane siluett, antenni tiibade kohal... Ärevad, kumedad löögid — kas hukkuva elu signaal?

Neis kurbades helides on elusolendite valu, vere ja surmaga seotud teadus-eksperimentide tegelik hinnang. Maran ütleb, et ei eita teaduse jaoks vajalikku eksperimenti, kuid ta filmist peegeldub kahtlust ja süütunnet.

Nüüd veel «Tavalisest rästikust».

Küsisin: «Kust te teate, et rästikul on valus, kui ta sünnitab?»

«Seda on ju näha, ta pingutab, väänleb... Ega ma teda ei haletsenud, laste sünnitamine on ju loomulik toiming. Kuid ma tundsin talle kaasa.»

Töenäoliselt on Marangi vahel kuri, kibestunud, isegi julm.

Kaitstes oma filmidega maad ja kõike, mis sellel kasvab ja elab, inimese ekspansiooni eest, on Maran leppimatu ja tige. See leppimatus on kaitsetute kaitsmine.

«Kui kohtan koera, kes on kaotanud peremehe ning lootuse kedagi leida, kes ta enda juurde võtaks, siis tunnen südames säärast valu, et vaevu suudan edasi minna.»

«Kas teil on süda haige?»

«Ei, esialgu ei tunne.»

Uhel fotol näeme Rein Maranit istumas ning koeral ümbert kinni hoidmas, endal lõpmata hea nägu peas...

Sel kõigel on siiski filmiga pistmist: film on eneseväljenduse vahend. Üks võtab värvid ja pintsli, teine viiuli, kolmas fotoaparaadi, magnetofoni, filmikaamera. Kõik, mis lõuendile, maki- lindile või filmile jääb, on ju hingega ühes mõodus.

INIMENE MARANI FILMIS

«Kas teil pole kunagi tekkinud tahtmist teha filmi inimesest, portreefilm, mis oleks sama tõepärane nagu on teie loomafilmid?»

«Võib-olla on ka. Kuid ma pole olnud kindel, et suudan teha inimesest head filmi. Tean päris kindlasti, et ma pole suuteline tegema filmi, mis meeldiks ka inimesele.»

Võtaksin teda sama mõõdu järgi nagu oma muidki tegelasi, st kui oma liigi esindajat. Vaatleksin teda ja imestaksin võib-olla, miks ta on niisugune. Meelitusi öelda ma ei tahaks ega suudaks: mul pole õigust meelitusi öelda.

Kui mõistusega inimene, *homo sapiens*, on tõepoolest mõtleval olend, ei suuda ma mõista, miks inimhulgad muutuvad nii hirmsateks nähtusteks, kui nad suurtesse kooslustesse kogunevad — riikidesse näiteks —, ehkki üksik inimene võib olla tark ja hea. Kogu inimkonna ajalugu on vägivalda, liigikaaslaste, loomariigi, Maa kallal toime pandud vägivalda ajalugu.

Ma ei tea, kuidas teha filmi inimesest nii, et see tuleks küllalt tõepärane.»

Marani filmidesse harva ilruv inime-

ne on peaaegu alati elu loomuliku kulgemise rikkujä, harmoonia purustaja, isegi siis, kui ta on heatahtlik ega soovi loodusele kahju. Inimtegevus on loodusele hukatuslik, hukatuslik inimesele endale.

Maamees leidis metsast kitsetalle. Metskitse ennast polnud näha ja mees arvas, et tall on orvuks jäänud ning hukule määratud. Et pisikest päästa, tõi mees ta metsavahi majja ja usaldas inimeste hoolde («Inimene ja loodus», 1975).

Mehel polnud aimu, et ta ise hirmutas kitseema eemale ning see varjus kuskil võsas. Ema oleks ju talle juurde tagasi tulnud... Nüüd aga pole teada, kas tall inimese halastava käe hooles üldse ellu jääb. Inimesed annavad küll tallele luti-pudelist piima, pesevad teda kaevuveeja all (metsas oleks ema teda puhtaks lakkunud). Ja ikkagi...

Metskitsetalle, orvuks jäänud kurepoja ja kahe hundikutsika lugu on Marani ainsa mängufilmi «Laanetaguse suvi» (1979) sisu. Stsenariumi kirjutas Rein Maran ise, samuti oli ta režissöör ning operaator. Nagu ikka, on ka see Marani autorifilm.

Filmi tegelased elavad üksikus talus metsa serval, looduse keskel, suur osa nende elust möödub väljaspool maja: rabas, metsas. Talu ja ümbritseva maailma piir on hajuv.

Maran näitab inimesi, kellele mets on nende kodu, nad mõistavad selle asukaid, kaitsevad neid ning vajaduse korral ka päästavad loomi ja linde. Kuid isegi need inimesed teevad metsloomadele kurja. Kas või kahe hundikutsika loos. On teada, et huntide arvu reguleerib inimene. Püütud ja äraantud hundikutsika eest makstakse 75 rubla ja kingitakse lambatall. Tabada hundipesakond on suur õnneasi.

Metsavahi pojalt ja ta sõbralt hakkas kahest leidlapsest kahju, nad peitsid kutsikad täiskasvanute eest mahapõlunud metsatallu. Poisid toitsid ja jootsid hundikutsikaid ning need kiindusid poistesse nagu koerad. Filmimiseks tuli see kõik päriselt läbi teha. Poisid võinuksid ju mängida armastust hundikutsikate vastu, hundid aga filmis ei mängi, nad elavad; jooksevad oma toitjatele vastu, limpsivad nende käsi ja põski, hullavad nendega rohu sees — see polegi mäng, see on tõeline kiindumus inimesse.

Aeg läks, hundid kasvasid suureks ning muutusid inimeste majapidamisele ohtlikuks. Oma toitjaile mitte, kuid kõigile teistele, nad on ju kiskjad.

Film lõpeb raskemeelse mõtisklusega: 85



Rein Maran 1986. aastal.

kasuta isegi mängufilmis inimtegelasi selleks, et vaadelda nende elu või hinge, inimene iseenesest Maranit ei huvita. Tema poisid (filmis on neid neli) pole eristatavad ei iseloomu ega käitumise poolest, võib öelda, et nad on liigi esindajad. Samamoodi eksisteerivad filmis ka täiskasvanud. Inimese kui isiksuse kujutamine ei kuulu «Laanetaguse suve» ülesannetesse. Autori eesmärk ilmselt on näidata inimeste, loomade, metsa ja raba loomulikku elu kui ühtset nähtust. Näidata paika, kus loomulikult vahelduvad päev ja öhtu, suvi ja sügis, kus on kaunid udused rabahommikud ja mändidest varjatud päikesetõusud... See elu on täis rahu ja kooskõla, kuni inimene oma tegudega ei tekita konflikti.

Katkend vestlusest Rein Maraniga:

«Kaua aega ei tahtnud keegi loomafilmide tellimusi vastu võtta, neid polnud kellelegi vaja. Ükskord taotlesin filmi tegemist sipelgatest. See läks läbi. Nii valmiski «Okaslinnus» (1972. aastal N. Liidu festivalil Tbilisis aasta parim teabefilm. Kahjuks pole seda võimalik uuesti vaadata — kulunud filmilint on kaduma läinud).

Operaator Vallo Kepp ja assistent Andres Tomasberg rohekärnkonna otsimas «Nõialooma» võtete ajal Päärissaares 1981.



mis ootab ees kahte kaunist hunt? Metsavahi kuul? Betoonpõranda ja metallvõrgust seintega puur, kui nad loomaaeda võetakse? Kas polnuks halastavam nad hävitada siis, kui nad olid alles väikesed ega jõudnud veel kiinduda inimestesse?

Mitte kordagi, üheski filmis ei näita Maran inimest, kelle sekkumine looma või looduskeskkonna ellu, olgu see mets või soo, oleks head toonud. Maran ei

«Imelik,» ütleb Maran, «üks sipelgas näib nii rumalana, sipelgapesa tervikuna, sipelgakooslus aga on nii mõistlik. Inimestel on kõik tagurpidi: üksik inimene, peaaegu igauks, on huvitav, tark, isegi viimases jätises leidub midagi head. Massideks koondununa aga saadavad inimesed korda koletuid asju. Nad käituvad Maa peal arutult. Liigina on inimkond hukule määratud. Elu ilmselt jätkub, isegi siis, kui saabub tuumatalv.

Kusagil jäämassi all säilivad seemned, terad, mis lähevad idanema aastatuhandete, ehk ka miljonite aastate möödudes. Puhtaks saanud Maal tärkab taas elu — ning kõik algab otsast peale.»

Mõte inimese arutusest ja arukusest näib Maranit vaevavat. Kord pillas ta:

«Kuna ma, kahjuks, olen sündinud inimesena...»

«Miks te inimestesse nii halvasti suhtute?» küsisin.

«Ma tunnen palju häid inimesi, kuid sama palju ka halbu. Nagu öeldakse, *fifty-fifty*. Kuid asi pole selles. Ma ei saa hästi suhtuda inimesesse kui liigisse, kes hävitab kõik enda ümber, sandistab ja hävitab maad. Minu põlvkonna eluajaks veel jätkub kõike, kuid kas ka mu lastele — selles pole ma kindel. Minu lastelastele ei jää enam ei maad, ei vett ega õhku. Kui inimesed mõistust pähe ei võta.

Looduses jäävad ellu need liigid, kes hoiavad ligilähedases tasakaalus seda, mida nad Maalt võtavad, ja seda, mida nad Maale tagasi annavad. Kõik püsib tasakaalu najal: looma jõud ja võimalus köht täis süüa, liigi arvukus ja tema koht nende keskel, kes sellest liigist toituvad, ning nende keskel, kellest või millest toitub ta ise. Looduses on kõik vastastikku seotud ja üksteisest sõltuv.

Nüüd küsite näiteks, et kuidas haide-

ga on. Mida me öieti haidest teame? Et hai on hirmus ja õgib su ära, kui sa talle tee peale ette jääd. Kui ta oleks liiga tugev ja ablas, sööks ta ookeani tühjaks ning sureks nälga. Ta on just parasjagu tugev ja ablas, et hävitada need, kes on nõrgad või jõetuks jäänud. Isegi siis, kui hai pistab nahka kõige tugevama, kes ennast ohverdades viib ta eemale oma karjast, võidutseb aruka tasakaalu seadus. Hai, kes elab miljoneid aastaid, asub oma nišis ning ei sega elu arenemist ookeanis.

Inimene tahaks muidugi haide ära hävitada, et poleks enam hirmsat hädaohtu temale. Austraallased said sellise katsetusega hakkama. Nad hävitasid kõik haide oma ranniku lähedal. Koos haidega kadusid langustid, kelle püügist ja müügist elatusid paljud kalurid. Selgus, et langustid langesid ülemäära rohkearvuliseks saanud kaheksajalgade saagiks. Kaheksajalad sigisid seetõttu, et neid ei söönud enam ära haide. Ahel. Ei saa puutuda ühte lüli, ilma et ei kaoks kogu ahela tasakaal. Inimene lõhub alatasa ahela ühe või teise lüli, mõistmata, et ta ise on samuti ahela osa.

Inimene püüab loodust üle kavaldada ja niiviisi elab ta kõige Maa peal elava arvel. See on aga elamine omaenda laste ja lastelaste arvel, enda kui liigi tuleviku arvel.»

Tõlkinud ENEL ORMUS

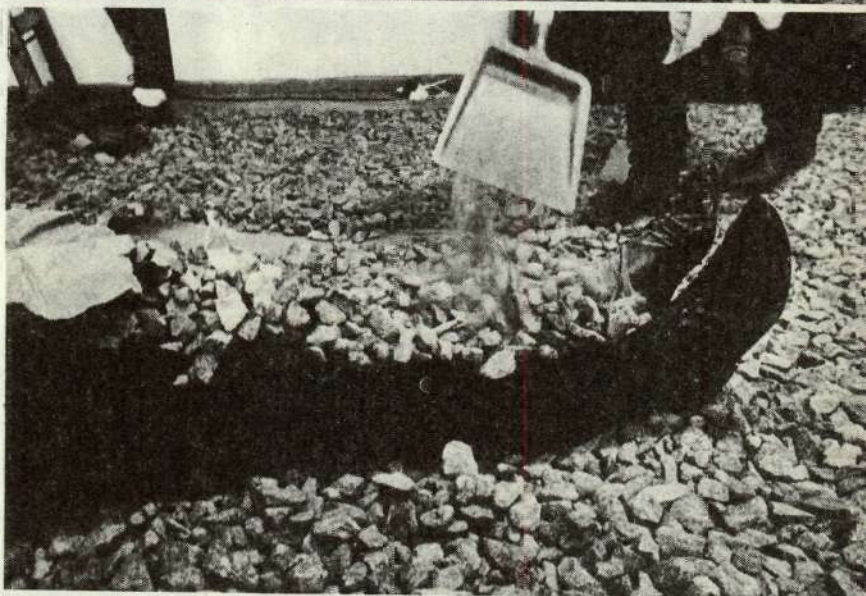
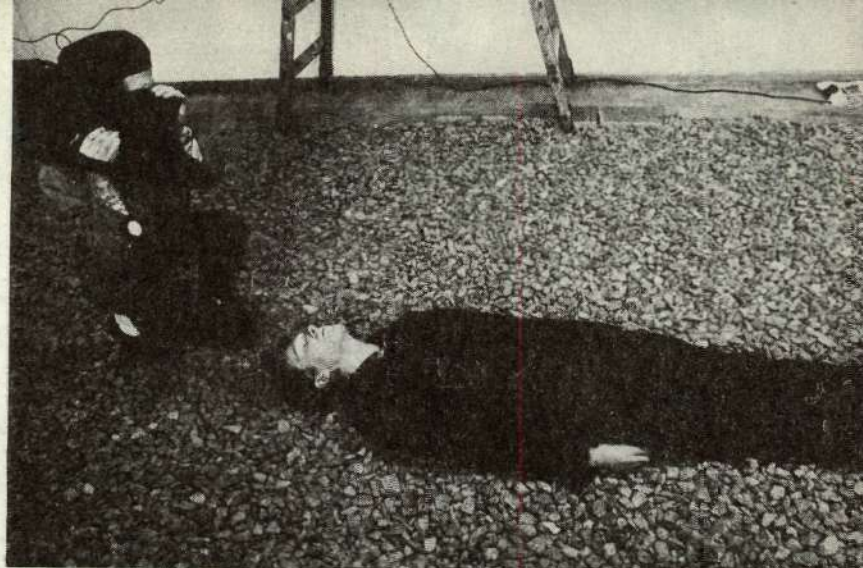
Vaatlustelk «Ühe armastuse loo» filmimisel 1981. R. Marani fotod





* SALAPÄRANE
PERFORMANCE.
VT LK 76

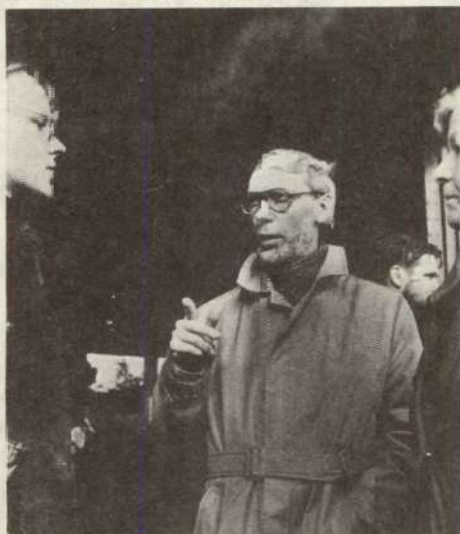
*Urmas Muru «Per
formance «An-
dante» 28. veeb-
ruaril 1991. a.
T. Huigi fotod*



*Raoul Kurvitsa
performance
«Wolf and Seven
Little Goats» 28.
veebruariil 1991. a.
T. Huigi foto*



ANU LAMP — parima naisnäitleja preemia («Väikeses häärberis», «Medea»).



JAAN RÄHESOO — A. Kurtna nimeline preemia (näidendite tõlked: T. Powersi «Mustad prillid» teatriõhtus «Fortunata», T. Williamsi «Kass tulisel plekk-katusel» ja «Orpheus allilmas»).

KAARIN RAID — lavastajapreemia («Vihma-meister», «Kass tulisel plekk-katusel»).

ANDEES LEPIK — A. Lauteri nimeline preemia («Põhjas», «Becket ehk Jumala au», «Kuningas Lear» jt).



TEATRIKUNSTI AASTAPREEMIAID 1990



TÕNU AAV — parima meesnäitleja preemia («Kodanlasest aadlimees»).

Balletipreemia anti Läti kunstnikule **ANDRIS FREIBERGS**’ile «Maarjamaa lunastuse» kujunduse eest.

P. Põldroosi nimelise preemia pälvis väliseesti kriitik **MARDI VALGEMÄE** raamatu eest «Ikka teatrist mõteldes».

Noore balletitantsija preemia sai **PRIIT KRIPSON** («Romeo ja Julia», «Maarjamaa lunastus»).

ANNIKA TÕNURI — noore muusiku preemia («Krahvinna Mariza» ja kontserttegevus).





KRISTEL PAPPEL — kriitikupreemia (vokaalprobleemide järjekindla käsitluse ja ooperiarvustuste eest).



JUHAN VIIDING — eripreemia (järjepidev programmline tegevus väikesel laval ja «Väljakäigu» lavastus).

MERLE KARUSOO — uue teatri preemia (Pirgu laulu- ja näitemängu seltskond).



HANNES KALJUJÄRV — eripreemia (kõrvalosade eest: «Metspart» ja «Minu voetlev leedi»).

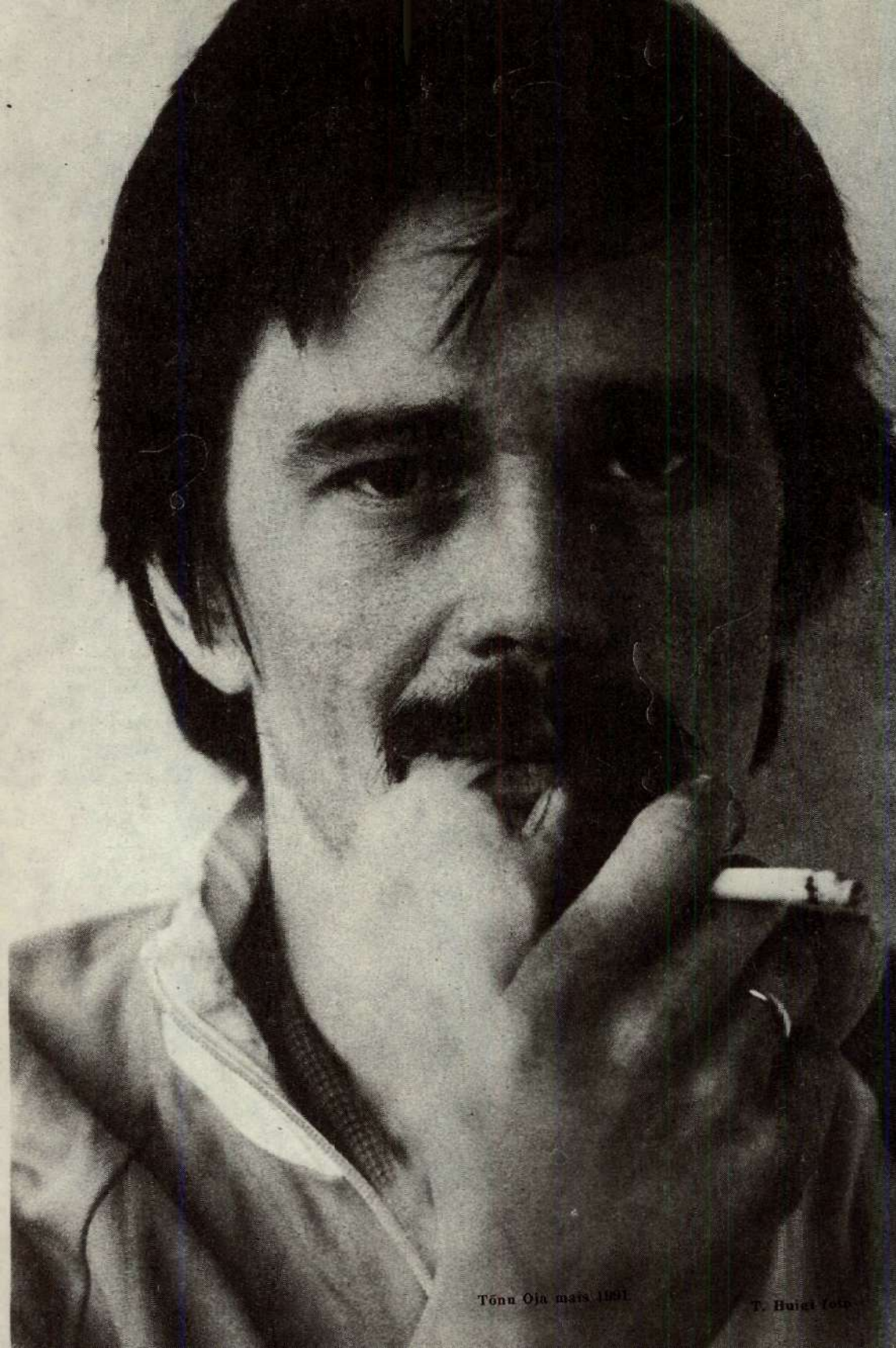


TAISTO NOOR — muusikalavastuse preemia («Don Juan» «Vanemuises»).

VADIM FOMITSEV — kunstnikupreemia («Südaöö» ja «Juudase» kujundus Draamateatris).

T. Huigi, K. Orro, A. Saare ja L. Michelsoni fotod





Tõnu Oja mais 1991

T. Huiet foto

AD 1991 on ta 33 aastat vana. Noorsooteatri näitleja nagu vend Reingi. Aielus — esimest korda. Pojad — Kaarel ja Päärü. Paari viimase kuuga on läinud püstrikkaks — sai lõpuks kätte kooperatiivkorterit Lasnamäel ja tagasi vanaisa talumaad. Kui nüüd mõtleb sellele, et kogu senine elu on möödunud peadjalad koos ühetoalises korteris, siis leiab, et on elus isegi palju jõudnud.

L a p s e p ö l v & p o i s i i g a: Kõigiti kollektiivne. Lastesõim. Lasteaed. Kahaksa aastat 7. keskkooli, kolm aastat 2. keskkooli. Suviti pioneerilaagrid, töö- ja puhkelaagrid, (üli)õpilasmalevad. Et teatergi on (liiga) kollektiivne töö, siis praegu hindab ja kadestab just suveräänseid ükski olla oskajaid, otsib ja igatseb ka ise üksiolemise hetki.

Näitlejaks hakkas tahtma liiga noorelt, juba algkoolis. Kõik väljaspool teatrit toimuv ei tundunud nagu päriselt päris, vaid võlts ja provints. Teatrikooli tuli niisiis teatri asjus teadlikumana, aga selle võrra ka aupaklikult pingul, ja ülejäänud maailma suhtes lubamatult piiratud.

L a v a k u n s t i k a t e e d r i s s e (IX lend) jõudis sügisese järelkursiga, seljataga kaks läbikukutud eksamit — keskkooli lõpukirjand ja sisseastumisel NL ajalugu. Siit tuli ka lollid poisi kuulsus ja see maik jäi õige kauaks tülikalt külge. Ei lubatud isegi prantsuse keelt õppima, niigi palju muret. Nüüd käib siis lõpuks keeltekoolis — prantsuse keele juurde tagasi jõudmiseks kulus 14 aastat. Juba I kursusel tekkis suureks ja targaks saamise paanika, mis ehk liigseid pingeid on tekitanud ja alles viimasel ajal järele andnud. Sõj a v ä e tegi läbi pärast lavakat ja see oli sedavõrd raske aeg, et ei oska sellest siiani ülbelt üle olla. Pärast sõjaväge tekkivad mingi pelg inimeste vastu, ei tahtnud lavale minna, vihkas publikut, sest arvas, et nood on olemuselt samasugused kui poisid sõjaväes.

N ä i t l e j a n a sai vist jalad teatris enam-vähem maha «Vana majaga». Sellele järgnevad enesele rohkem või vähem olulistena Philipp («Lövi talvel»), Rõbak («Likvideerimine»), Billy («Käopesa»), «Maarjamaa», Faz («Skangpoomijad» ja «Vana kuningas Cole»), Hamlet («Rosencrantz ja Guildenstern on surnud»), Phillip («Orvud»). Ise arwab, et on liiga palju suures saalis mänginud, ei oska enam väikeses saalis olla. Aga kummaline oleks ainult teatriasju üles lugeda, sest libatööd (haltuurat) on vaat et enamgi tehtud. On sedagi tõsiselt võetud, mis siis, et juhutöö. TV: Kuidas ses ruudus käituma peaks, pole veel päris ära õppinud. Aga keegi pole õpetanud ka. Mainib siiski, et «Päru» tegemisel oli rõõmu rohkem kui aega asja valmimiseks.

K i n o: Pole veel loobunud oma šanssi ootamast.

R a a d i o: Peab ise mõnevõrra kummaliseks, et nii keskpärase kõneaparaadiga näitleja just raadio end maksimaalselt realiseerinud

on. Aastaid «Meelejahutajat», Villu Kanguriga oma lastesaade «Mõru ja Magus», kuuldemängud. Praegugi meeldib väga ükski mikri ees istuda ja midagi sisse lugeda, mitte sadadele inimestele, vaid sellele ühele raadio ääres, ja kui veel oma tõlgitud teksti...

T ö l k i m a hakkas konservatooriumi päevil enesele, pärast sõjaväge sai rahapuudusest taasalatatud. Täna on proovinud päris palju, varem vene, nüüd enam inglise keelest. Eks tõlkima ole sundinud rahuldumatus erialasest tööst: nendib, et teatril tõlkimisele on kujunenud kõigepealt iseenesele rollide tõlkimine. Leiab, et tegelikult võikski see normaalne olla: maailmavaate küsimus ei ole ju mitte see, kas näitleja võitleb enese eest või mitte, vaid see, kuidas ta seda teeb. Arukate inimeste väiklast pugemist näeb teatris palju ja see olevat näitleja elukutse juures üks kole asi. Tõlkimisest tiivustatuna on hakanud omigi mõtteid kirja panema ja haub eneses kava kirjutada midagi sellist, et kord tõlgitaks tedagi.

H o b i s i d e i peaks küsima, see on isiklik asi. Aga kui küsitakse, siis on kultuurne vastata. Mõistab mõnevõrra puutööd, et raskel ajal endale ise mõõblit teha, ja käib paadiga sõitmas. Parematel suvedel on läbi sõitnud kuni neli jõge. Pensionipõlveks tahab läbida kõik Eestimaa olulisemad jõed.

L e m m i k u d: Häid meesnäitlejaid on palju rohkem kui häid naisnäitlejaid, aga kõige paremad on ikkagi naised. Maryl Streep, Jane Fonda, Jelena Solovej, Anu Lamp jne. Kirjandusest Arvo Valton ja Hando Runnel lähevad alati korda. William Faulkneriga on palju vaeva olnud, aga ta ka tasub selle vaeva. Näitekirjanikest ehk Ibsen, Tšehhov.

A r v a b, et meie teatris jääb puudu oskusest h ä s t i teha, st me ei viitsi oma asju lõpuni valmis teha. Kui arvustuses kirjutatakse, et näitlejad pingutavad nagu Broadwayl, siis mõjuvat see etteheitedena. Aga miks ei peaks mängima, miks ei peaks pingutama!? On tüdinud sest andekate kunstimeistrite teatrist, kus kõik on andekalt liga-loga.

Last, not least: «Publicity» ja populism käivad meie ameti juurde, aga mitte kõigest väest. Kõik ei pea minema müügiks — pahad päevad, armuseiklused, sugulaste surmad. Aga muidugi, ma elan samas keskkonnas ja pean ka need mängureglid omaks võtma, on nad mulle armsad või ei, muidu jään alla. Ja ma ei taha alla jääda, seda ma olen kogu aeg peljanud.»

Kadi Herkül

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1991

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

THEATRE

L. RUMMO answers (3)

Linda Rummo was the First Lady of Estonian drama between 1955 and 1970 with the following roles to her credit: Elizabeth in *Don Carlos*, Solveig in *Peer Gynt*, Eva in Brecht's *Mr. Puntilla*, Eliza in *My Fair Lady*, Ophelia in *Hamlet*, Mrs. Campbell in *Dear Liar*, Ranevskaya in *Cherry Orchard*, Martha in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Then she made up her mind to quit the stage and she did, later refusing all interviews, filming, etc. This attitude shown by a mature and charming personality rests on a conviction that there is a season for everything and that now it was time for the others in the theatre. Her serene and composed nature undisturbed by bitterness, her deeply original world of thought have been portrayed by Lilian Vellerand, her biographer, in the first interview given by Rummo in the past twenty years.

M. TIKS. The orphans: of Kessler, of Pinna's grandson, of the Youth theatre, of the Lord God (32)

The Orphans by L. Kessler which had its first performance in the Youth theatre was directed by an unusual guest, the grandson of the legendary Estonian actor Paul Pinna (1884—1949) Jüri Jürgenthal from Sweden. The fact that the two brothers Phillip and Treat in the play were played by two brothers — Tõnu and Rein Oja — gives an enlivening touch to the play beyond its theatrical existence. The reviewer philosophises on the theme of orphans from a humanistic point of view — aren't we all orphans, deprived of everything, even in the family, since being driven out of the Garden of Eden.

M. VALTER. Whom the Tallinn audiences loved? (49)

The statistics on the Tallinn theatres in 1924—1937 have been commented on. Who were the leading directors/trendsetters, who were most loved by the audiences, which productions attracted most people, which theatres had the highest attendance figures, in which way was the attendance affected by the world-wide recession, when did the younger generation, the former beginners and outsiders, take over — these are the questions the article tries to answer. The data are stored in the Tallinn Theatre and Music History Museum.

M. VALGEMÄE. Like a gadfly's buzz (67)

An Estonian professor living in the United States speaks on the reception of the Estonian emigrant dramatist Ilmar Külvet's work in the Estonian emigrant circles, the political discussions and conflicts which arose with each presentation of a Külvet play. While Külvet was scorned as pro-Soviet by some emigrants, he was a persona non grata in Soviet Estonia, too because of his work in the Voice of America.

M. VALGEMÄE The spectator leaves the theatre (71)

In 1991 Linda Pakri mounted a play by the Estonian author and stage director Mati Unt entitled *Good-bye, Baby* (1975) in the New York's Estonian House. Valgemäe draws comparisons between the script of the play and Mati Unt's elaborations which he had set forth in his letter to Mardi Valgemäe in 1975.

Persona grata. Tõnu Oja (93)

Tõnu Oja (b 1953), actor of the Tallinn Youth Theatre graduated from the Drama Department of the Tallinn Conservatoire in 1980. Apart from his work as an actor, he is a translator, a broadcaster in children's programmes, a poet, etc.

MUSIC

O. JYRHÄMÄ. Two mythical maidens (14)

In this article the Finnish musicologist O. Jyrhämä looks at two compositions: *The Fair Maiden of Space* by the Estonian composer Rudolf Tobias (1873—1918) and *Luonnotar* by the Finnish composer Jean Sibelius (1865—1957). The comparison is based on the fact that the composition dates — Tobias' 1911, Sibelius' 1914 — more or less coincide, also that they draw upon the national epics of both countries: the Estonian *Kalevipoeg* and the Finnish *Kalevala*. They have been written for a solo soprano to the orchestral accompaniment which determines the peculiarities of genre. Even more points of comparison could be found.

A. ERM. A new generation (37)

From 19th to 21st April another of the «Student Jazz» festivals took place in Tallinn attended by young musicians only, — and successfully. However, less interest was shown by the audiences in «Student Jazz» than in the big jazz festival held last November. A large number of musicians came from Estonia, including Tartu which has not favoured jazz in the past years, guests arrived from Rostov, Helsinki, Sverdlovsk, Vilnius, Leningrad, Moscow, Switzerland, etc.

K. PAPPEL. Sisask in the middle of times (42)

A profile of the young composer Urmas Sisask (b 1960), a popular and much performed man in the past few years with his secular and religious choral works and large-scale vocal compositions. The reviewer characterizes him as elemental and childlike. Some of Sisask's compositions, such as *Gloria Patri*, *Mass* and *Magnificat* have been thoroughly analysed.

D. RANDOLPH. The myth of narrative in music (62)

Is it possible to describe music? The answer to that question is sought by the American musicologist D. Randolph. Doubtless it will be negative.

CINEMA

A. OJA. The story of the Republic of Estonia as retold by Mark Soosaar (26)

A review of the director Mark Soosaar's documentary *The President*. Part I (the Tallinnfilm studio, 1991). The film about the first Estonian president Konstantin Päts is not a chain of dull historical events described in chronological order, although the director has made use of copious archival material, but «a glimpse of the past and the people in the past». *The President* is a biography of Päts as much as it is the story of the Republic of Estonia. Naturally, an important part is played by Kihnu, the hidden love of Soosaar. To a certain degree, the Republic of Estonia has acquired heroic qualities and the role of a hero has been reserved for Päts, too. Hence, the evaluations tend to be one-sided and controversial, which, however, does not diminish the general effect left by *The President* as a work of art and as a historical document.

M. NUTT. More about The President (31)

A brief review of Mark Soosaar's *The President* which states that *The President* differs from the director's previous films. A lot of attention has been paid to the political activity of Konstantin Päts and his personal life has barely been touched upon. Thus the film is, above all, a political, not a biographical one, as several earlier Soosaar films. The reviewer finds the film to be shallow in places, as though it kept a foreign viewer in mind, as such it is successful.

Green, coloured ideas sleep a ferocious sleep (45)

In the spring of 1987 a theoretical seminar on film language was conducted in the University of Tartu on the initiative of Yuri Lotman. The July issue of the *Theatre. Music. Cinema* carried Lotman's speech on this seminar. After the seminar a panel discussion was held in which such outstanding semioticians as Yuri Lotman, Boris Uspensky, Mikhail Yampolsky, Yuris Civians and Mikhail Lotman took part. The present issue publishes the first half of the discussion. Film language, the criteria of truth and untruth, the nature of kitsch, and several other topics are under discussion. Some films by Luis Buñuel, Federico Fellini and Tengiz Abuladze are analysed.

G. SCHUTTING. A dead mouse in the heart (59)
A review of two auteur films by the young director Lauri Aaspõllu with the titles *A Man in*

the Boat (1987) and *A Dead Mouse in the Heart* (1990) produced on an extremely limited budget which, however, might have been the cause for a highly original film idiom. The reviewer emphasises the poetical nature of Aaspõllu's film *A Dead Mouse in the Heart* which does not mean that his films should not aim at being more communicative. Although this is not synonymous to creative development.

S. LEBEDEV. A glance at an elitist publication (72)

To date 5 issues of the *Kinovedcheskiye Zapiski*, transactions of the Soviet Film Research Institute have come out of print (published since 1988). While the first ones were comprehensive and progressively minded, the last are rather erudite and academic. The present panel discussion of the semioticians held in Tartu, 1987 has been translated from the 2nd issue of the *Kinovedcheskiye Zapiski*.

E. SOKOL. A sentimental journey into the cinematic world of Rein Maran (78)

A feature dealing with the work and world-view of Rein Maran, Chairman of the Estonian Cinematographers' Union, a brilliant maker of wildlife films. Maran's films have been made urged by the director's curiosity and admiration for life. The following films are under scrutiny: *Those Annoying Wasps* (1987), *The Web of Life* (1986), *Life in the Shadow* (1985), *The Common Adder* (1978), *Quiet Moors* (1976), *The Bird of Space* (1989), *Toad — the Witches' Beast* (1981), *The Barn Swallow* (1990), *The Sounds of Nature* (1975), *Man and Nature* (1975), *A Fort of Needles* (1972). Man as species has not been viewed favourably by Maran, because man destroys everything around him, the Earth is maimed by Man. Man is trying to outdo Nature with his cunning and he lives off everything on the Earth. That means living off his own children and grandchildren, the future of his own species, says Maran.

MISCELLANEOUS

V. VABAR. A mysterious performance (76, 96)

The art critic Vappu Vabar gives a survey of performance art and analyses the phenomena of conceptualism in the late '60s and the '70s as the groundwork for performance art. There is a detailed discussion of Estonian performance art in the late '80s — early '90s with a focus on the postmodernistic performances given by the T group in the House of the Artists in February-March.

OIENDUS. TMK nr 3 avaldatud P. Erelti artiklis on tsiteeritud väliseestlase Herbert Salu lühimoonograafiat «Albert Kivikas», kust pärineb eksitav viide, nagu tulnaks keeld mängida Kivikase näidendit «Landesvääri veri» peaminister K. Eenpalu. Ilmselt on see ebatäpne, 10. aprillil 1940 oli peaministriks juba prof. J. Uluots. K. Eenpalu tegutses alates novembrist 1939 kuni arreteerimiseni 1940. a a/s «Eesti Fosforiit» juhatuse esimehena.

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

Laduda antud 15. 05. 1991. Trükkida antud 18.06. 1991. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsetrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 9,8. Trükiarv 9 000. Tellimus nr. 2165. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-а. Hind rbl. 2.—
Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioodika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

set ilutsemist ja raevukat takka üleslõmist, ekstaatilist muusikat ja absoluutset vaikust, rautatud saabaste rasket astumist kruusal ja balletikingade tippimist.

Ka Raoul Kurvits esineb kui demiurg, ent ta teostab end S.-T. Annusele vastandlike vahenditega. Ta ei varja oma himu püha ja puutumatu järele, ent määratseb siiski Austria kunstnik Hermann Nitsch kirjutas juba 1962. aastal oma veriste orgiate kohta, et nende eesmärk on inimesele loomumaste agressiivsete instinktide vallandamine, et saavutada seeläbi lunastus. Seda austerlast jälgendanud enesepiinajate paraad on veendunud kannatuste puhastavas mõjus, katarsises valu läbi. Urmas Muru enesepõletuse etteaste näituse avamisel 1989. aastal Billnäsis ei tekitanud talle nähtavasti siiski piinarikkaid haavu. Eesti kunstnike ohvrid on õnneks tavaliselt sümboolsed. Mõtteliselt on neid kunsti altarile toonud Tõnu Talve. Raoul Kurvitsa sisselõiked oma veeni on kahtlemata palju tagasihoidlikumad kui ilusate suurte kalade sinine verelaskmine.

Rühma «T» etenduste atribuutika oli keerukas, maneristlikult vastuoluline ja pretensioonikas. Suhteliselt kõige lihtsamalt ajas läbi U. Muru ja väljenduselgusele tuli see kahtlemata kasuks. Ent mingi kunstlikult loodud fluidum hõljus temagi ettevõtmiste ümber, nii et puhta kehakunsti žanri alla neid viia ei saa. Üks selliseid fluidumi loojaid, kelle juuresolek jäi täiesti lahti mõtestamata, oli kreekakeelset teksti pomisev Hasso Krull «Andantes». Kompositsiooni selguse poolest kütkestas «Andante» variant «Suudlus», milles osavõtjad, graafik Eve Kask

ja autor, istuvad elavate skulptuuridena nende tegevust näitava kuvari ees. Selles, nagu ka 1990. aastal galeriis «Vaal», on U. Muru etteastetes olnud mitmeid õnnestunult valitud kehakunsti elemente.

Ajast ja kohast sõltumatult jääb kunstile alati pääsetee: huumor. Seda mõistes pani «T» oma festivali lõpetama Peeter Pere etteaste «Pöder». See ei olnud rühma esimene animalistlik kogemus — kes ei mäletaks, kuidas nad mullu Vaalapojule ämmaemandaks olid? Kunstihoone esitas P. Pere — esmakordselt nende seitsmeteistkümne *performance*'i jooksul — arusaadavalt teksti, mis oli sisult absurdne, eluline ja õpetlik nagu ka plekktoitude abil loomadeks kehastunud sõbrad.

Nii on tänasesse *performance*'isse avangardislikust *happening*'ist üsna vähe järele jäänud. «Lõppude lõpuks saab seda anarhilist, sünteetilist žanrit õieti defineerida vaid kunstnik ise, kes teda parajasti ette kannab,» kirjutab RoseLee Goldberg. Ta peab *performance*'i paljude edumeelsete kunstnike käes selleks vahendiks, mille raames saab järele proovida uusi ideid, et neid hiljem võib-olla traditsioonilisemasse materjali valada. Vististi ei saa vähemalt nii tagasihoidliku motivatsiooni puhul üks eneseavaldusvorm kunagi liiga vaba olla ja küsimus on vaid selles, mida keegi välja suudab mõelda. Lisaksin omalt poolt siiski üheainsa momendi, mida peaksin oluliseks: et *performance*'iks nimetataks vaid etendust, mis on adresseeritud publikule, mitte kitsale perekondlikule ringile (üliõpilas-, sõprus-, kildkondlikule) ringile, kus käibivad hoopis kitsama kandepinnaga märksõnad ja teos kannab vaevalt universaalset sõnumit, mida evivad siiski kõik parimad tööd selles salapärases žanris.

Urmas Muru performance «Andante» 28. veebruaril 1991. a.

T. Huigi foto





Raoul Kurvits, Peeter Pere ja Urmas Muru 10. märtsil 1991. a.



*Raoul Kurvits 10. märtsil 1991. a:
T. Huigi fotod*

