

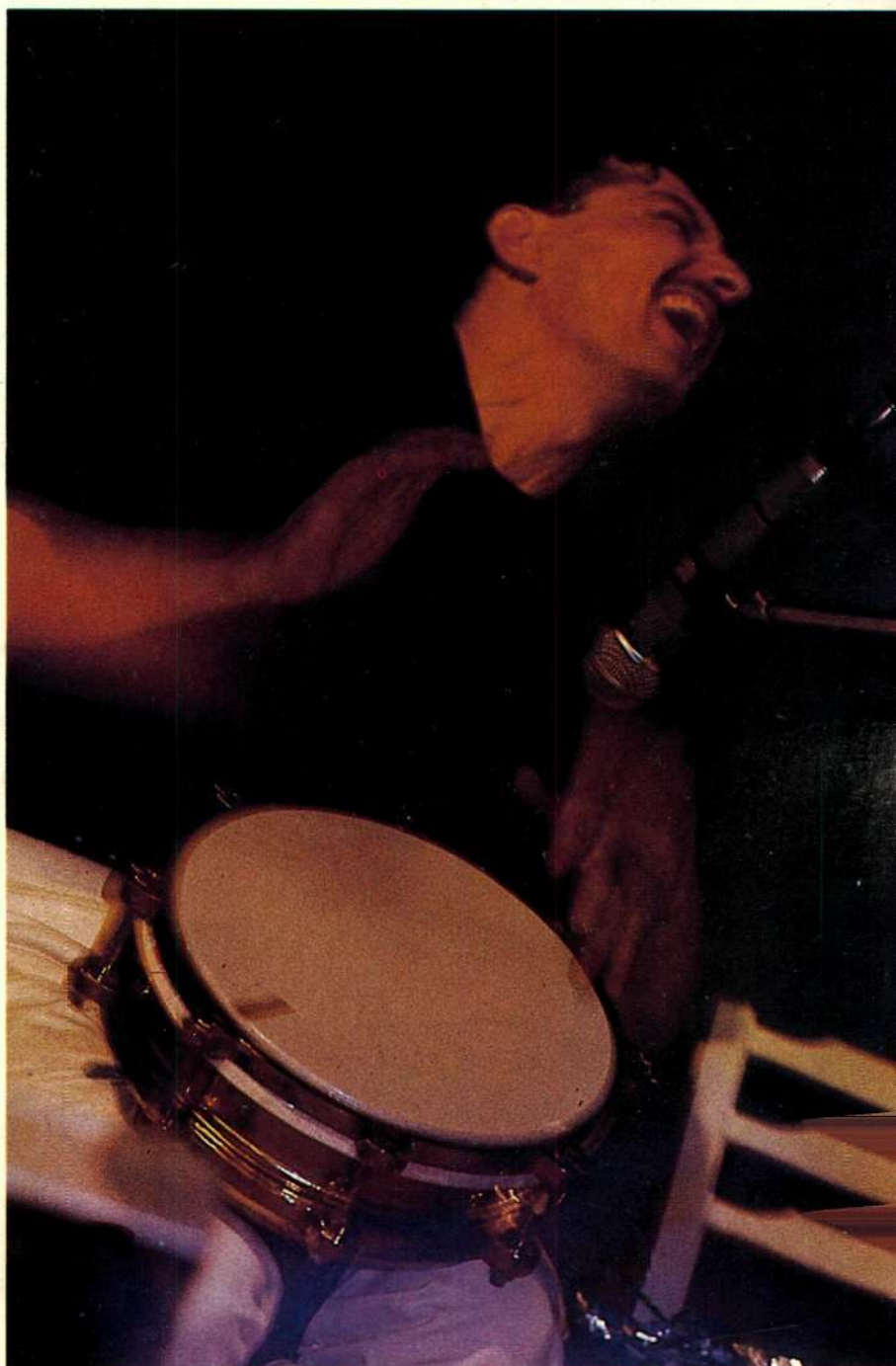
EESTI KULTUURI-  
MINISTERIUMI  
EESTI HELILOOJATE  
LIIDU  
EESTI KINOLIIDU  
EESTI TEATRILIIDU  
AJAKIRI

Achille Frezzato    Marco Ferreri  
Jüri Sillart        Peeter Tooming  
Juhan Viiding     Linnar Priimägi  
Ülo Tonts          Frank Martin  
Johannes Jürisson    Hirvo Surva

# TMK

# 6

# /1992



ORIENT '92 külaline Türgist BURHAN ÖCAL  
T. Huigi foto

JUUNI

XI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA k/t PEETER TOOMA,  
tel 44 04 72, 66 61 62

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

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Nele Araste, Immo Mikhelson

ja Edith Kuusk, 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

KJJUNEDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© "Teater. Muusika. Kino", 1992



Kunstiülikooli teatridekoratsiooni ja -kostüümi eriala üliõpilased oma klassis. Pildile jäid vasakult Hille Ermel, Jule Kokla, Maret Kukkur, Erki Kasemets, Kristiina Piin, Mauri Gross, Ene-Liis Semper, Eda Komrütz, Anna-Mai Heimola.

T. Huigi foto

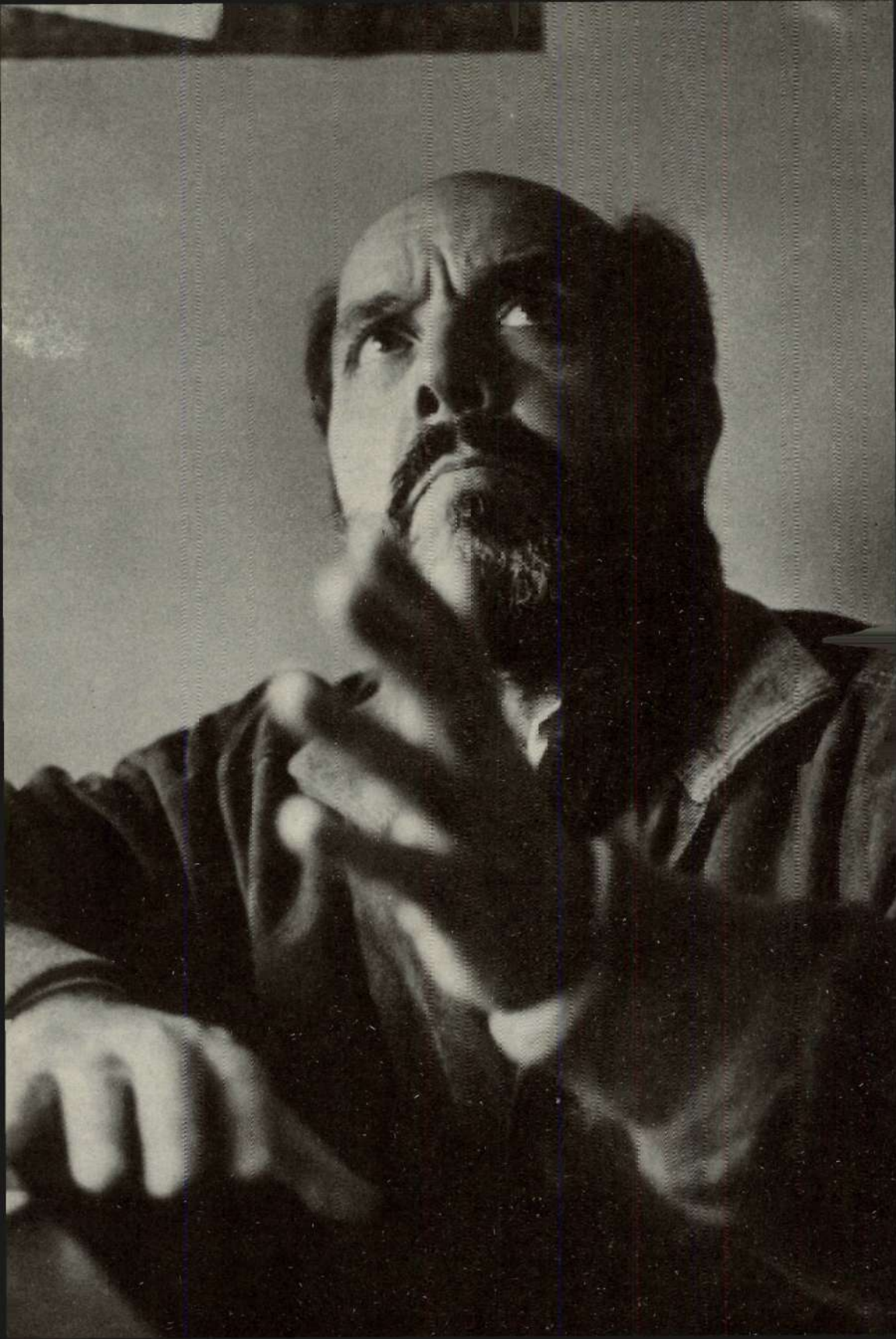
M. Betsuyaku, "Väljakäik". Eesti Draamateatri väike saal, 1991 (lavastaja J. Viiding). Mees - Juhan Viiding, Naine - Rita Raave.

G. Vaidla foto



## SISUKORD

TEATER		
Tõnu Kaalep Riina ja German Schutting	JUHAN VIIDING LÄHEB LÄZI TÜHJA RUUMI KORD PÜUDIS HAMLET KINNI... ( <i>Juhan Viidingu teatrist</i> )	23 25
Rein Heinsalu	VAIDLUSALUNE "FAUST" ( <i>Interjuu Linmar Priimäega</i> ) LISANDUSI ÜHE VÄITEKIRJA JUURDE ("Faust" "Vanemuises")	45 47
Ülo Tonts	"FAUST" - KESKMISELE KOOLIEALE?	49
Meelis Kapstas	RASKUSE VAIMUTA ( <i>"Ilvese tund" Noorsooteatris</i> )	65
Margot Visnap	ÜHE FESTIVALI LÖPP? ( <i>"Baiti teatrikevad 92" Grodnos</i> )	89
MUUSIKA		
Frank Martin	KAASÄEGNE HELILOOJA JA SAKRAALSED TEKSTID	33
	INIMENE ON INIMESELE VAIMNE TOIT... ( <i>Vestlusring Johannes Jürissoni 70. juubeliks</i> )	57
Kimmo Salminen	MAITSEST...	70
William Brooks	... JA MAITSETUSEST	72
Jonas Vilimas	GREGOORIUSE LAULU KÄSIKIRJAD 16. - 17. SAJANDI LEEDUS: KOHALIKUD ERIPÄRAD	86
Editl. Kuusk	PERSONA GRATA. HIRVO SURVA	93
KINO		
	VASTAB ACHILLE FREZZATO	3
Giacomo Gambetti	VÕIMATU UNENÄG'J ( <i>Marco Ferreri filmidest</i> )	9
Tõnis Ritson	JUHISEID JÄRELTULEVALE PÕLVELE ( <i>Jüri Sillarti mängufilmist "Noorelt õpitud"</i> )	37
Hannes Rumm	ÜHTAEGU "MOLODÕJE, NEOBUTŠENNÕJE" JA "THE SUNNY KIDS" ( <i>Jüri Sillarti "Noorelt õpitud"</i> )	42
Toomas Raudam	TILK RÉAUMUR-MEETRIL ( <i>Aare Tilga lühimängufilmist "Semm"</i> )	63
Sulev Teinemaa	TAGASI TAARA USU LÄTETELE ( <i>Kroonik Peeter Tooming Virumäed jäädvustamas</i> )	81
Reet Varblane	KUIDAS ÕPETADA NOORT TEATRIKUNSTNIKKU?	53, 96



# VASTAB ACHILLE FREZZATO

Miks valisite enda huvialaks just eesti filmi?

Mingit erilist põhjust ei ole. Koolis käies rabas mind selliste väikeste riikide olemasolu Balti mere ääres. Tegelikult ei huvitu ma ainult eesti filmist, tegelen ka SNG kinoga, leedu omaga mingil määral; ka filmidega, mida on võimalik näha Itaalias, st Ameerika filmidega jm. Kirjutasin mõni aeg tagasi raamatu Tarkovski kohta, siis teda veel ei tuntud või tunti ainult Venemaal. Minu huvi filmikunsti vastu tekkis Ameerika filmi kaudu, *westerni* kaudu ja konkretiseerus juba kindlatele autoritele, nagu John Ford, Robert Altman, Sam Peckinpah jt. Olen korduvalt käinud Nõukogude Liidus alates 1967. aastast ja mind rabas eelkõige, et on üldse olemas spetsiifilisel eesti film. Ainevaldkonnalt oli ta nõukogude film, kuid erines siiski sellest eelkõige juba keele poolest, aga ka erineva teemade ja süžeede poolest. Niisiis oli väike alge minus juba olemas ja vähehaaval muutus asi konkreetsemaks. Käisin Eestis esimest korda 1982. aastal, kui siin toimus NSVL 15. filmifestival ja mul oli õnn kohata režissöör Kalju Kiiska ja härra Rein Karemäed. Rääkisin neile oma huvist Eesti filmi vastu ja nad aitasid mind meelsasti. Nüüdseks olen Eestis viibinud 7-8 korda ja näinud nii palju, kui see on võimalik, ka tummfilme. Mulle on tummfilm väga huvitav, kino sündis tummana ja see ongi tõeline filmikunst, eitamata muidugi, et on olemas ka teistsugune filmikunst. Olen näinud Eesti filme kuni tänapäevani välja, arvan, et 90 protsenti Eesti filmidest.

Mis teid filmis köidab? Miks on kino teie jaoks huvitav kunsti fenomen?

Sellele küsimusele on võimalik anda väga lihtne vastus: kunstiliikide hulgas on ta viimasena sündinud; kui võtate maali, arhitektuuri jne, ta on viimane. Kuid see on küllaltki pealiskaudne vastus. Arvan, et minus on mingi eelsoodumus tunda huvi piltide kaudu jutustatud loo vastu. See on võib-olla ka sõltuvuses haridusest, mille olen saanud: et olen omandanud klassikalise hariduse, mis on mind kokku viinud spetsiifiliste kunsti fenomenidega. Peale kinohuvi on mul teatavas mõttes huvi sotsioloogia vastu, sest läbi filmi, kas otseselt või kaudselt, võib näha, kuidas inimesed elavad, mida nad mõtlevad. Muidugi ei ole filmikunst vahetu ja otsene pilt, ta ei ole objektiivne, iga autor näeb asja omamoodi. See aga just stimuleerib. Minu puhul virgutab see sügavamalt Ameerika või Nõukogude ühiskonna mõistmist ja omamoodi ka nende maade kirjanduse mõistmist. Selline seos, pidev vastastikune mõju, toimib isegi siis, kui arvestame, et kino on olnud meil Läänes ja usun, et ka Nõukogude Liidus, eelkõige kommerts. Aga muidugi on selle suure kommertstoo-dangu hulgas olnud ja on ka praegu autoreid, kes nagu möödunud sajandi romaanikirjanikud jutustavad lugusid, mis räägivad nende ühiskonnast, ajaloost, minevikust, olevikust. Nad vahendavad mingi sügavama mõistmise tausta, kas ot-sese või vahendatud mõistmise oma. Muidugi tuleb arvestada, et film kestab pool-teist tundi, aga raamatut loete terve päeva. Kuid kui võtta ükskõik kumb vorm, püüdmata olla kõikeammendav või ülevaatlik, siis võime väita piisava tõsidusega, et see viib meid mingi ühiskonna mõistmiseni, mingi maa ajaloo, kultuuri mõist-miseni.

Balti riigid äratavad minu huvi sellega, et ütlesin endale: siin on olemas mingi loomulik eelsoodumus. Itaalias on iga linn omaette maailm. Näiteks dialekt, mida räägitakse Bergamos, on täiesti erinev sellest, mida räägitakse Brescias. Nad on eraldi eksisteerivad maailmad, aga mitte siiski isoleeritud, vaid üksteisele vastastikku mõju avaldavad. Kaasasündinud huvi nende väikeste spetsiifiliste ühikute vastu äratas võib-olla minus ka tähelepanu sinise eripärase filmikunsti suhtes.

Kas olete näinud Eesti dokumentaalfilme alates 60. aastatest - Sööti, Soosaart?

Jah, olen.

Meie oleme siin kasutusele võtnud sellise te. mini nagu autorifilm, eriti meie 60. aastate dokumentaalfilmi kohta. Mida ütlete objektiivsuse ja subjektiivsuse suhtest dokumen-taalfilmis?

On ilmne, et ükskõik kes ka ei vântaks dokumentaalfilmi, näeb ta asju oma vaatenurgast. st lähtepunkt on alati subjektiivne. Näiteks kui ühe ruumi piires eris-

tatakse mingi objekt mõnest teisest ja monteeritakse kokku pildirida, siis see ongi juba valiku tegemine, valiku, mis näitab autori teatud kalduvust identifitseerida mingeid asju. Toon teile näite Soosaare filmist "Ühepuulootsik". Mitmeid kordi näitab Soosaar töötava mehe käsi suures plaanis. Ma isegi küsisin Soosaarelt, miks? Aga enda jaoks on mul vastus olemas: ta toob esile inimvõimet luua midagi, omaenda vahenditega. Tõepoolest, paljudes Soosaare filmides on olemas selline eriline tähelepanu inimese vastu. Sest inimene on võimeline looma, ka raskes olukorras. See on n-õ teema, mis läbib Soosaare filme. Muidugi näitavad nad ka reaalsust, aga alltekstis ühendab neid erinevaid võtteid, maailma visioone Kihnu saarelt ja muud inimvõime elada, eksisteerida hoolimata raskustest. Ja seda ei ole sugugi kujutatud pateetiliselt, vaid väga vaoshoitult. See on armastus inimese vastu, kes tegutseb, kes loob. Loomulikult on see subjektiivne pilt ja tõepoolest autorile ainuomane. Aga autor oskab ka sellest kaugemalt minna andmaks objektiivset pilti, selleks et vaataja saaks informatsiooni maailmast. See on tõeliste autorite võime, et nemad jätkavad liini, mis kujutab endast nende arusaamist asjadest, aga samal ajal annab vaatajale võimaluse mõista, missugune see maailm tegelikult on.

**Kas kunst on universaalne? Kas ühest rahvusest kriitikule teise rahva kunst ütleb midagi?**

Selleks et mõista universaalseid väärtusi, mis rahvuskontekstis on leidnud spetsiifilise väljenduse, peab olema informatsiooni. Peab tundma selle maa kirjandust, kultuuri, nii saab mõista ka kunstilist väljendust. Aga see on võimalik. Ja ei ole võimalik, kui lähenetakse pealiskaudselt. Vaatasin Kiisa filmi "Metskannikesed". Loomulikult ei ole ühel kriitikul teavet sel ajal Eestis toimunu kohta. Kohtusin kaks päeva tagasi ajakirjanikuga, et saada teavet metsavendade kohta, et nii palju kui võimalik mõista selle ajaloolise vastupanuliikumise olemust Baltimaades. Loomulikult, kui oled kogunud infot, muutub pilt täielikumaks, või hoopiski selgub, et midagi on puudu jäänud, mingid detailid. Minu arvates ei ole kerge olla kriitik. See eeldab kultuuri, maa ajaloo tundmist, ainult nii võib mõista läbi rahvuskultuuri ilmingute kunsti olemust.

**Olete tundnud huvi selliste ameerika režissööride vastu nagu Ford, Altman, Peckinpah. Kuna kultuuri tundmine on teile filmikunsti mõistmiseks oluline, siis järelikult tunnete te hästi ameerika kultuuri. Miks see teid huvitab? Te olete siis järelikult ameerika ja eesti kultuuri spetsialist?**

Ma ei ole mingi spetsialist. Väidan ainult, et igaüks, kes tahab tõsiselt tegelda kriitikaga, peab tundma antud maa kultuuri ja ajalugu, muidu jääb kõik pealiskaudseks. Tänapäeval, televisiooni ajastul, kui infokanalid tegutsevad väga kiirelt, on üldse kõik väga pealiskaudne. Mina juba lähtuvalt oma haridusest olen pealiskaudsuse vaenlane. Toon ühe näite. Ma vaatan ka Jaapani ja India filme, aga ei ole neist kunagi kirjutanud, sest ei tunne nende kultuuri. Olen sellest alati hoidunud, olgugi, et selleks on võimalus olnud. Võib-olla see ei olegi oluline, aga mulle on. Minu arvates on olemas terve hulk teadmisi, mis avardavad vaatenurka ja võimalik, et aitavad paremini aru saada ka filmidest. Nii ei jaga ma täielikult Ingmar Bergmani maailmanägemust, aga kriitikas, mis olen kirjutanud, olen püüdnud seda selgitada ja mõista, tuues pärast kirjapanekut oma kommentaarid. See on minu arvates kriitiku ülesanne. Ja seda on võimalik täita ainult siis, kui loen Ibsenit, Bergmani puhul ka Strindbergi ja kõike muud, mida ma rootsi kirjandusest kätte saan. Muidugi on Bergman omaette nähtus, Bergmani puhul on oluline religioon, luterlus, järelikult peab ka seda tundma. Peab tundma paljut. Ainult nii on võimalik rahuldada oma teadmistejahu ja stimuleerida sellega ka teiste huvi.

**Palun iseloomustage praegust itaalia filmi.**

Itaalia filmikunst ei ela oma paremaid aegu. See puudutab nii filmide arvu kui kvaliteeti. Suured autorid on surnud: Visconti, Antonioni, Fellini - võib-olla, Bertolucci töötab Ameerikas. On teatav hulk režissööre, kes on saanud professionaalse ettevalmistuse ja teevad aeg-ajalt häid filme. Viimasel ajal Venezia festivalil näidati konkursisiseselt ja -väliselt umbes kahtkümme. Nendest vähemalt kümme on head, kas nüüd hiilgavad, aga head. Nad kas räägivad otseselt Itaalia tänapäevast või jutustavad inimeste probleemidest mingil eluhetkel või mingil hetkel Itaalia ajaloost. Aga nende hulgas ei ole üksikut meistrit nagu Antonioni, Fellini või Visconti. Itaalias on praegu pisut eriline aeg, sest ka meie elame üle suurt Ameerika filmi sissetungi. Loomulikult on see harjutanud inimesi teatud kinematograafiliste stampeid. Ja nad on nendega harjunud. Ja siis veel probleem, mida kindlasti tunnete: filmi tegemine nõuab palju raha. Filmidest, mida mainisin, on mõni täielikult, mõni osaliselt toodetud riikliku raadio ja televisiooni poolt, osa on jälle teinud erateleviisioon. On ka režissööre, kes teevad filme oma rahaga. On palju algajaid režissööre,

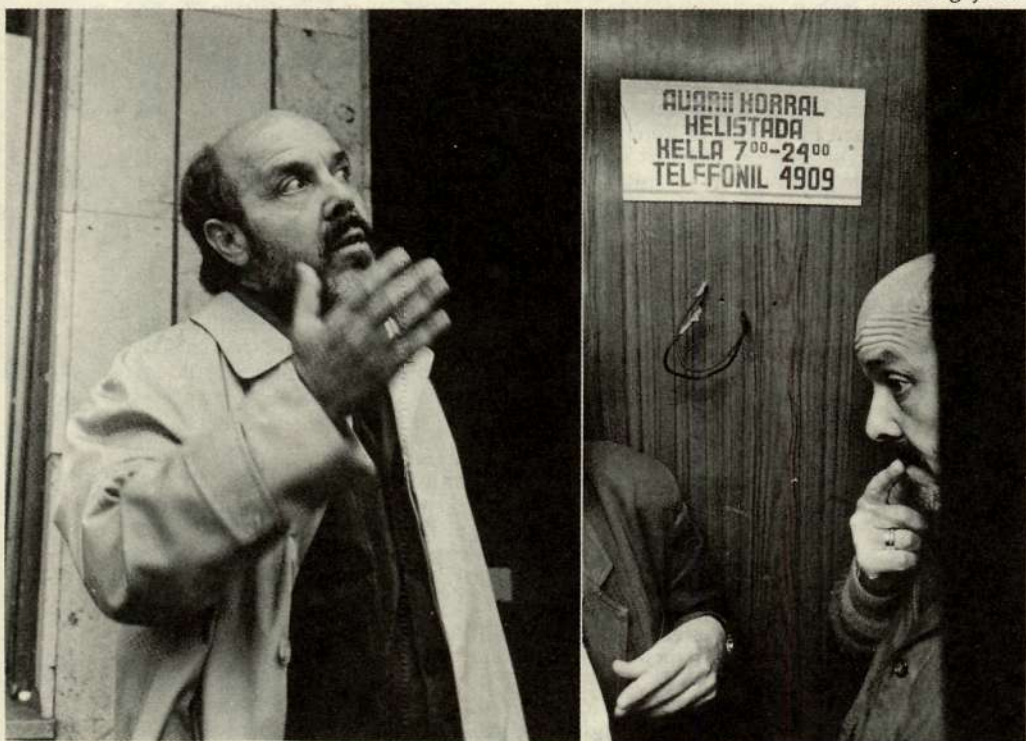
kes teevad kõigepealt video ja siis kannavad selle üle filmilindile. Bellaiase festivalil võib näha noorte autorite töid, mõnikord ainult 10-15 minutit pikad ja väga huvitavad. Näiteks Sordini, Ferrario jt teevad väga eripalgelisi filme, võib-olla 20-30 aasta pärast saavad neist suured režissöörid. Paljud tulevad filmi ilma, et neil oleks õiget erialast koolitust. Ja see on minu arvates tõsine probleem. Omaaegsed suured režissöörid Antonioni, Petrangeli, Maselli jt on kõik tulnud Rooma Eksperimentaalsest Kinokeskusest. Nüüd on see keskus muidugi alles, aga kuna valitsus ei toeta rahaliselt, ei saa ka toimuda õppetegevust. Sageli puudub õige kinokultuur. Mulle on tähtis, aga see on muidugi minu isiklik arvamus, et noor režissöör peab olema näinud võimalikult palju tummfilme. Praegu olemasolevate tehniliste vahenditega on filmi kerge teha. Ometigi peaks filmikeelt teadma peast. Näiteks Giovanna Barcolit, Drayeri, Claire'i filme. Itaalia ja Ameerika filme, Griffithit, Taani omi - Asta Nielsenit, aga ka Nõukogude filme, tummfilme, revolutsioonieelseid, sest seal ongi õige filmikeel. Või ka Saksa filme, ekspressionismi. Seda peab teadma. Tänapäeva režissööridel ei ole seda haridust. Minu arvates nõuab filmi tegemine eriharidust ja see eriharidus on tummfilm, sest kino sündis tummana ja järelikult ka filmikeel sündis tummana.

Nüüd üks küsimus, mis eesti filmikunsti puhul on väga aktuaalne. Kust saab itaalia film raha?

Vastata sellele küsimusele ei olegi nii raske, sest raha tuleb mitmelt poolt. Nagu enne mainisin, on palju filme, mille on teinud kas osaliselt või täielikult televisioon, kas siis riiklik või eratelevisioon, põhiliselt Berlusconi. See võib olla ka koostöö mõne eratelevisiooni ja produtsendi vahel, nagu Mario Cecconi, Silvia Damico jne. Selline võimalus on olemas. Või siis on ainuke produtsent televisioon, st film tehakse televisiooni jaoks, tehakse ka kinoversioon, mida näidatakse võib-olla 1-2 aastat ja alles siis tuleb film telesse. Filmid, mis kinos kestavad poolteist-kaks tundi, lähevad televisioonis 3-4 tundi. Või siis toodetakse filme isegi mitte Itaalia televisioonile, vaid otse välismaale. On ka neid režissööre, kellel õnnestub endil raha leida. Nad on endale nime teinud, nende eelmistel filmidel on olnud edu. Nad lähevad panka ja Itaalias on võimalik saada laenu filmi tegemiseks.

*Achille Frezzato Tallinnas: Eesti Televisiooni ees väljas ja telemaja liftis.*

*T. Huigi fotod*



Rootsis vaatab kuni 80 protsenti publikust Ameerika filme. Seevastu kehtib seal raha ümberjaotamise süsteem, Ameerika filmide näitamise eest saadud tulust tehakse oma filme. Kas selline süsteem on ka Itaalias?

Ei, seda Itaalias pole. Tuulles tagasi eelneva küsimuse juurde, tahaksin veel lisada, et Itaalias tehakse palju koostööfilme, pannakse rahad filmi tegemiseks kokku, näiteks Itaalia-Prantsuse või siis Itaalia-Saksa.

Eestis räägitakse palju privatiseerimisest. Kas Itaalia kino on täielikult eraettevõtmine?

On ja ei ole ka. Teatud piirini. See ei ole nii lihtne, on olemas mitmesuguseid juhtumeid, itaallastel on palju fantaasiat. Aga asja mõte on, et raha, mida kas riiklik või eratelevision filmi tegemiseks võib kasutada, tuleb riiklikust pangast. Jah, kino on küll eraettevõtlus, aga minu arvates on tõeline eraettevõtlus see, mida tegi Visconti, kes ütles: tahan teha filmi, mul on raha ja ma teen seda. Muidugi võib seda teha ainult 1-2 korda või peab olema pärit rikkast perekonnast. Aga üldjuhul tulevad vahendid, kõik need laenuid, riigi käest. On ilmne, et riik võib eelistada ühte filmi teistele, st ei ole tsensuuri, aga on olemas eksperdid, kes otsustavad ja mõjutavad valikut. Niisiis on era ja ei ole era, ei ole ka riiklik, aga raha tuleb riigilt. Näiteks ka eratelevisionid vajavad oma pankade toetust. Toimib niisiis riikliku ja eraettevõtluse kokkupõimimine. On vaja märkimisväärset finantsabi ja üksusi, mis on tehniliselt tootmisvõimelised, need on tänapäeval telesaamad. Ja kui raha on, tuleb arvestada ka turgu, sest võib teha suurepärase filmi, mida Eestis vaatavad kõik, aga see ei kata veel tootmiskulusid. Enne kui projekt realiseeritakse, uuritakse, kuidas võidakse filmi vastu võtta, kes vaatab, kui palju Itaalias, kui palju välismaal. On eksperdid, kes uurivad tootmis- ja levitamiskulusid, palju nõuab projekt raha ja kui kiiresti see tagasi tuleb. Ei ole niisama lihtne filmi teha.

Te olete alati olnud väga aktiivne San Remo festivali korraldamisel. Minu teada hakkas see festival peale nii, et oli rühm entusiaste, kes hankisid raha ja festival on tänini koondunud selle rühma entusiastide ümber.

San Remo festivali on alati iseloomustanud see, et näidatakse autorifilme: Ameerika, Inglise, Prantsuse omi, aga ka Ida-Euroopa maadest: Poola, Tšehhoslovakkia, tollane NL - Armeenia, Gruusia, Baltikum. Viimasel ajal on esitatud palju Eesti filme, ka Leedu omi, festival paistab silma keskendumisega Balti regioonile. See on olnud meie eripärane valik. Kui mina tutvusin nende filmidega Moskvas ja Tallinnas, tahtsin festivali direktorina neid oma festivalile. Mõni neist sai ka preemia, mitte just esimese, aga siiski, rahalise preemia. Liialdamata võib öelda, et Eesti ja ka teiste Balti riikide filme hakati Euroopas tunnustama tänu San Remo festivalile. Kaljo Kiisk oli Locarno festivali žüriis, sest Locarno festivali direktor oli meie festivalil ja kutsus teda sinna. Tänu San Remole saadeti filme Firenzesse, naisrežissööride festivalile. Mullu esitati Pesaros Balti filme, tahtsin, et neid oleks rohkem olnud, aga direktor valis vaid mõne. Valmistasin ette pika nimekirja, aga tal oli valimiseks oma kriteerium. Praegu ei ole ma Tallinnas mitte ainult selleks, et valida filme San Remosse, olen siin ka Berliini festivali volitusel. Nemand on alati huvitatud Eesti filmidest. San Remos näitasime Nõukogude vägede sissetungi ajal Prahasse Véra Chytilová filme. Tšehhoslovakkias olid need keelatud. Või kui Poolas Skolimowski oli mustas nimekirjas, näitasime meie tema töid. Või siis Wajdat, ungari filme. Oleme kaitsnud tendentsi tuua esile isiksusi, kes mingil hetkel ujuvad n-ö vastuoolu. Mis puutub Eesti filmi, siis Moskva poolt on seda alati esitatud kui Nõukogude omi. Esimene Eesti film San Remos, Neulandi "Tuulte pesa", tuli meile kui Nõukogude film. Praegusel hetkel huvitab meid väga Balti rahvaste film, me ei ole seda nüüd avastanud, see on juba traditsioon. Praegu on selleks ka soodsad ajaloolised, poliitilised tingimused. Sellepärast on eriti kahju, et mullu polnud San Remos ühtegi Eesti filmi.

Kas San Remo kohalik publik ka jälgib festivali?

Jah, iseäranis viimasel aastatel, kui toimib selline fenomen, et näidatakse näiteks Baltimaade filme ja pärast demonstreerimist toimuvad olulise tähtsusega diskussioonid. Publik jälgib väga suure huviga, intelligentset, koolid saadavad klassitäisi õpilasi, eriti kõrgkoolid. Nad näevad aktuaalseid filme, aga ka retrospektiive, näiteks itaalia režissööri Blasetti filme, Kaljo Kiisa retrospektiivi, 5-6 poola režissööri Kawalerowiczi filmi. Sel on ka informatiivne väärtus, noored neid režissööre ju ei tunne.

Mida arvate, milliseks kujunevad filmid praeguses Ida-Euroopas. Nüüd on Ida-Euroopa, õigemini Kesk-Euroopa, iseseisev, astub turumajandusse. Kas kunstiväärtuslikke filme hakatakse vähem tootma?

Arvan, et nüüd on režissööridel, kelle võimalusi enne piirati, vabad käed luua. Loomulikult hakatakse palju tegema, nagu praegu SNG-s, filme, mis vastavad turu



nõudmistele, kuid pakuvad vähe huvi kunstiliselt ja on tehtud ameerikalikus laadis. Siiski võivad selles kommertsfilmide keskkonnas eksisteerida tõelised autorid. Nii on alati olnud Itaalias ja Ameerikas. Teil on see praegusel ajal raskem, sest on endal elu seeshoidmise aeg. Sectõttu olen kindel, et enamasti jõuavad turule filmid, mille kohta võib olla kindel, et nad saavutavad edu. Ja kuna need filmid peavad leidma laia publiku vastuvõtu, ei või nad olla liiga raskepärased, jutustada eripäraseid lugusid, kasutada sümboleid jne. Pigem Ameerika filmide eeskujul nagu "Rambo" jne. Selline tendents näib olevat praegu SNG-s. Nüüd teeb reegleid turg, mitte Goskino. Kuid sõltumata turumajanduse mõjudest, saavad alati elada autorid. See on väga spetsiifiline nähtus. ma ei oska öelda, kuidas Itaalias, aga Ameerikas on autoreid, kes teevad mitmesuguseid filme, millel on edu. Autor peab olema nii tark, et ta jutustaks loo, mis pakub huvi laiale vaatajaskonnale, kuid mille sees on vihjeid, allteksti, mis rahuldab ka nõudlikumat vaatajat. Sellised on tõelised autorid ja neid on. Ja kui neid on Läänes, siis miks mitte ka siin. Praegu on siin eriline, väga raske aeg, kus kõik otsivad midagi, millest kinni hakata. edu saavutada; puuduvad tehnilised vahendid. See on nii-öelda *struggle for life*. See on see, mida ma nimetaksin "metsikuks kapitalismiks".

Hea Eesti film ärataks küll huvi festivalidel, aga kas teda ka kinos oma raha eest vaatamas käidaks?

Võtame kaks filmi, mis mulle meeldisid, "Tuulte pesa" ja "Jõulud Vigalas". Need filmid said preemia ja kui neid hakatakse levitama, võivad nad ka edu saavutada. Miks? Itaalias on filmilevi võrk, kus näidatakse neid autorfilme, millel on eriline kunstiväärtus. Muidugi ei lähe selliseid filme vaatama 1000 inimest, võib-olla 200, neil ei ole laia levikut, neid ei levita ka suured kompaniid, aga neid siiski levitatakse. See on töö, mida teevad mitmed kinoklubid, mis on endale loonud publiku, kes pöörab tähelepanu niisugustele lisaväärtustele. Kui Kiisk oli Itaalias, proovisin viia tema filme Parmasse, kahjuks mul see ei õnnestunud. Parmas on kinoklubid, kus on umbes 10 000 vaatajat, kes jälgivad niisuguseid filme huviga. Muidugi ei lähe kõik 10 000 korraga kinno, aga igal seansil on 500 inimest. Sellised vaatajaskonnad on Bergamos ja mujal.

Filmidele annavad Euroopas raha fondid. Selline olukord peab Eestiski tulema.

Kui tuua näide Saksamaalt, siis režissöörid esitavad stsenaariumid, oma projektid komisjonile, kuhu kuuluvad kriitikud, kineastid, teatraalid, näiteks toosama Berliini festivali direktor. Muidugi võib esineda isiklikke sümpaatiad, aga peab olema mingi juhitav organ, mille poole võib pöörduda. Näen muidugi asju väljastpoolt, aga ei näe selles mõtet, et Eesti Kinoliit läheks näiteks lihtsalt laiali. See on ju inimeste kogum, kes peavad oma ametit ja ainult nemad kui organisatsioon võiksid pöörduda institutsionaalselt mõne välisriigi valitsusegi poole. Fraktsioonideks jagunedes kõik ainult laguneb. Eesti on väike maa, kindlasti saab ta jälle ükskord rikkaks, nagu ta oli enne 40. aastat. Aga selge on, et kõik kümme režissööri ei saa ühel aastal teha kümnet filmi, selleks ei jätku ka publikut. Milleski peab suutma kokku leppida, näiteks kaks lavastajat võivad teha sellel aastal ja kaks järgmisel. Minu arvates tuleks järgida saksa näidet.

Oleme praegu ajajärgus, mis tuleks kiiresti üle elada, selles "metsiku kapitalismi" ajas.

Tahtmata teile halba soovida, arvan, et seda ei ole võimalik kiiresti läbida. Tegelikult tuleb ju alustada kõike otsast, nagu oleksid 20. aastad. See on ka mõttelaadi küsimus. Ei ole lihtne luua ühe päevaga määndžeri mõttelaadi, see on juba hariduse küsimus. Kui on veel selliseid cestlasi, kes on töötanud vastutavatel kohtadel 40. aastatel, siis nendel on veel seda mõtlemist, aga need, kes on üles kasvanud nõukogude okupatsiooni oludes, ei saagi seda omada. Mõni on vähemalt pärinud geene, loodame, et on selliseid geene. See on kultuuri küsimus, erilise finantskultuuri, juhtimiskultuuri, turumajanduse kultuuri küsimus. Asjad ei muutu nii kiiresti. On tendentsed, algeid, demokraatiat, aga see ei tähenda veel turumajandust. Turumajandus saab tekkida ainult rahu olukorras, st kui on rahulik poliitiline elu. Majandus ei talu hüppeid, muidu keegi ei finantseeri. See on omamoodi seadus. Näiteks sakslased ja ameeriklased ei investeerinud SNG-sse. Eestis on natuke erinev olukord, riik on väike. Sakslased on siinse regiooni vastu eriti tähelepanelikud, nagu ka Läti vastu, vähem Leedu vastu. Loodan, et elu areneb normaalselt, muutused tulevad lühikese aja jooksul, aga on selge, et filmikunst kannatab nendes oludes.

On see rumal küsimus, kui pärin, mille pooltest erineb Eesti film kõikidest teistest. Saab sellele vastata?

See ei ole rumal küsimus, pigem keeruline. Eesti film on erinev eelkõige seepärast, et siin on teemad, mida teiste maade film üldse ei käsitle. Ka sellepärast, et filmid põhinevad eesti kirjandusel, romaanil või muul, nad esitavad ainulaadset

elulaadi, maad, mis on teistest erinev. On ka muid iseloomujooni, näiteks jutustamise viis, mis, selle vähese põhjal, mida tean, vastab eestlase loomusele. On selline laad esitada asju väga otseselt, täpselt, peaaegu saksalikult, see ei ole negatiivses mõttes öeldud. See on väga põhjalik ja ühtaegu detailirohke võime teavet anda, kujutada asju otseselt ja ka ammendavalt. Otsese all mõtlen siirust, iseloomu. Järgi on kõigile arusaadav, mõistetav, selles ei ole viinjeid, normaisini. Loomulikult on igal autoril ainult teada iseloomustavad jooned.

1984. aastal itaalia filmiajakiri "Bianco e Nero" nr 3 tõi ära lühikese Eesti filmikunsti ajaloo aastarist 1912 - 1947. Kas olete seda jätkanud?

Sellest on avaldatud kaks peatükki. Siis "Bianco e Nero" katkestas rahapüüdnuse tõttu ilmumise, mõni kuu tagasi hakkas ta uuesti ilmuma. Kui peaksin avaldama veel mõne peatüki Eesti filmi kohta, võiksin seda teha materjalide põhjal, mis mul on 60. aastatelt. Valmis on 70 protsenti, aga see tuleb veel läbi vaadata, teatada meie infoga eesti kultuur: kohta. Seda võiks avaldada ka Eestis. Rahast ma probleemi ei tee, kui tuleb eesti raha, siis makstakse nulle eesti kroonides.

Teiega on 1986. aasta TMK-s intervjuu. See lõpeb vastusega: "Filmikunstil on tõesti praegu rasked ajad, allakäik, jah, aga mitte lõplik." Mis te arvate, kas praegu on ka nii?

Asjad ei ole palju muutunud. On ilmne, et isearamus Jaano-Euroopas on filmitööstuse osa, kommertsprodukt, mis loodud turu jaoks ja loomulikult jäävad alati-seks kestma nn kommertsfilmid. Aga sellest hoolimata on ikkagi olemas ka autorid, kes suudavad teha filmi, mis ei ole mitte ainult kommerts, vaid ka kunsti fenomen. Olukord jääb endiselt ebamaaraseks. Kas kommertsfilmide osatähtsus just suureneb, aga ta jääb igatahes domineerivaks. Sellele, kes jälgib kino kui kunsti fenomeni, võib elu alati pettumusi, ikka ei leia ta sealt seda, mida otsib.

Võib-olla kunsti jaoks normaalne olek ongi kriis ja võib-olla iga kunstiteos teeb oma jõupingutuse, et sellest kriisist väljuda?

Alati ollakse sellises olukorras, kus tahetakse liikuda edasi. See ongi kriitiline moment, soov minna edasi, kuhugi mujale. Sest inimene, olgugi et hindab seda, mis olemas, mida tunneb, soovib tundma õppida midagi uut. See on kriitiline olukord, st avatus millelegi, mida veel ei ole, mida aga tahakse ette, mis võiks olla, uus nahtus, progress, liikumine edasi. See ongi kriis. Kui enne kriisist kõnelesin, pidasin silmas negatiivset: nahtust, st olukorda, mis ei ole kriitiline, vaid negatiivne kommertsokino domineerimine kujundab publikut, keda on harjutatud selle alamati sorti kinoga ja kes ei suuda siis ka hinnata seda, mis on tõepoolest kunsti fenomen. Aga selle tee kriisikontseptsiooniga olen ma nõus.

Kunstiloolas JAAN RUUS

Itaalia keelde ja keelest ANN JURJO

---

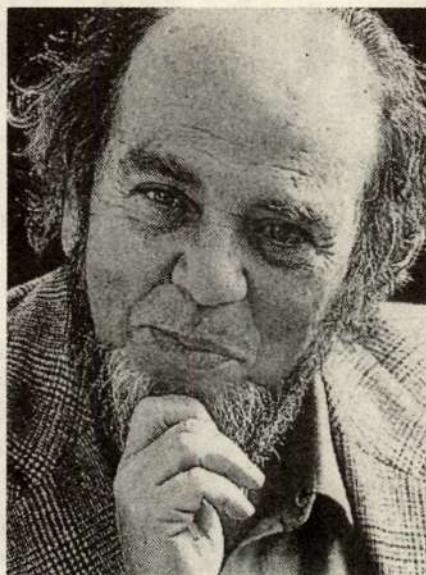
*A. F. on sündinud 1935. a Bergamos, kus elab tänini. Lõpetanud 1963. a Päeva nirkooli ühiskondlik poliitiliste teaduste teadiskonna. 1961 - 1981 San Remo filmifestiivali žüri liige, 1981. a-st festivali valikukomisjoni liige. Pidevalt tegevenud kriitikuna, Itaalia filmiüksikoma autorid.*

---

# VÕIMATU UNENÄGU

## MARCO FERRERI FILMIDEST

MARCO FERRERI ON ÜKS ITAALIA  
FILMIKUNSTI TÄHELEPANUVÄÄRSEMAID JA  
PENTSIKUMAIID KUJUSID.  
JUBA TEMA 1960. AASTATEL  
VÄNDATUD FILMIDES TULEB ESILE  
SEE PROVOKATIIVSELT ALGUPÄRANE,  
INIMSUHETE RADIKAALSELT UUSI MUDELEID  
PUUDUTAV ÜHISKONNAKÄSITLUS,  
MIS TEEB TEMA ELUTOO ÜHTSEKS  
JA ELAVAKS. TA ON TEOREETILISE  
SOODUMUSEGA REŽISSÖÖR, KES KUJUNDAB  
OMA VAAATEID KÜLMA LÖBUGA  
GROTESKSETEKS TÄHENDUSSÖNADEKS JA  
LOOB TEGELASKUJUDE NING  
KUJUTUSVAHENDITE POOLEST RIKKA,  
SUGESTIIVSE FILMIMAAILMA.  
JUULIKUUS AVALDAME FERRERI EELVIIMAST  
FILMI "NAERATUSTE MAJA" (1990)  
KÄSITLEVA ARVUSTUSE NING  
MULLU BELFORTI FESTIVALI AJAL ANTUD  
INTERVJUU.



Marco Ferreri.

Marco Ferreri karjäär on olnud iseäralik. Ta proovis algul paljusid asju, tiirutas kaua filmistuudiot maailmas, kuni tast lõpuks sai režissöör (ja produtsent või täpsemalt noorte kunstnike protežeerija).

Ta on sündinud 11. mail 1928. aastal Milanos. Lõpetanud ülikooliõpingud - mis ei jätnud temasse suuremat jälge -, proovis ta tegelda mitmesuguste väiksemate töödega, kuni algatas 1950.-1951. aastal koos Riccardo Ghionega filmidokumentide sarja "Dokumentaalne kuukiri". Sellest sarjast - filmilindile võetud ja filmikunsti käsitlevast kriitilisest ringvaatest - ei saanudki lõpuks kuuülevaadet, see katkes pärast kolmandat numbrit (ja muutus muidugi välkkiirelt väärtuslikuks, peaaegu kättesaamatuks harulduseks: keegi ei tea, kus seda säilitatakse, peaaegu võimatu on selle jälile sattuda). Ometi võtsid selle tegemisest osa autoriteetsed kaastöölised (Zavattini, Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni, Risi, Moravia, Sinisgalli, Guttuso), igas numbris erinevad; eeskätt rääkis see sari neorealismist, neorealistikest

italia filmidest, autoritest ja seda suunda saatvatest uurimustest ning vaidlustest. Kui "Dokumentaalne kuukiri" oli hingusele läinud, otsis Ferreri endale muud tegevust (oli tootmisjuht, mängis mõne tähtsusetu filmirolli) ja võttis 1953. aastal, jälle koos Ghione ja Zavattiniga, ette uue katse, mis sarnanes eelmisega. Pealkiri oli seekord teine ("Vaataja"), aga sisu sama: ka see oli filmilindile võetud teoreetiline ja praktiline ajakiri. Esimene number - mis oli ühtlasi viimane - "Armastus suurlinnas" algas Zavattiniga ja sellele järgnesid Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli ja Risi "lühifilmid" ("Caterina loo", Maselli episoodi kaasautoriks oli Zavattini; see oli tema esimene lavastus kolmkümmend aastat enne "Tõde"); nad kõik kuulutasid sellega oma kiindumust neorealistikku tüüpi filmidokumentidesse. Võiks palju rääkida selle sarja teooria- ja praktikaalastest saavutustest; piisab aga sellest, kui öelda, et ka seda sarja tabas (kahjuks) täielik materiaalne krahh (milles silmatorkavat osa etendas filmilevitajate tahtlik sabotaaž). Nii



"Ratastool", 1960. José Luis López Vazquez, José Isbert ja José Alvarez "Lepe".

"Väike korter", 1958. Concha López Silva, José Luis Lopez Vazquez ja Mary Carrillo.



oli Ferreri sunnitud ka sellest katsest loobuma.

Ta ei heitnud siiski meelt ja rakendus juba 1954. aastal uude ettevõtmisse, filmi "Naised ja sõdurid" väntamisse (kus ta ei olnud mitte ainult kaasstsenarist, vaid ka osatäitja), režissöörideks Luigi Malerba ja Antonio Marchi. Seda filmi tehti maal, Parma ümbruses. Kuid levitaja abitus, kriitika ning publiku ettevalmistamatus määras sellegi erakordselt targa, huumorist ning vaimustusest pakatava ja hoogsa teose peaaegu täielikule läbikukkumisele. Ärateenimata läbikukkumisele, millele aitas suuresti kaasa ka see, et tsensuur lõikas sealt õige palju delalalt välja (ja need väljalõiked puudutasid muidugi filmi mõttelist sisu, tema antimilitaristlikku vaimu, mitte aga obstsõnseid stseene või midagi niisugust).

Ja siis tuleb lõpuks esimene läbilööök, tõeline algus. Ferreri sõidab 1956. aastal Hispaaniasse, tahab stuudiosseseadete müüa, aga satub kokku noore kirjaniku ja kriitiku Rafael Azconaga, kes teeb ka satiirilistele lehtedele kaastööd ja ei ole just ametliku, Franco režiimi poolehoidja, ning tema tõttu jääb Ferreri Hispaaniasse pidama. Juba samal aastal lavastab ta ühe Azcona jutustuse põhjal (stsenariumi kirjutavad nad Azconaga koos) oma esimese filmi "Väike korter". Kahe aasta jooksul väntab Ferreri Hispaanias kokku kolm filmi, neist esimese ja kolmanda koos Azconaga ("Väike korter", 1958; "Jõnglased", 1959; "Ratastool", 1960).

"Kui ma Hispaaniasse sattusin," ütleb Ferreri, "ja hispaania kultuuriga kokku puutusin, leidsin ma niisuguseid teemasid, niisuguseid motiive, millel oli minusse soodne mõju ja mis näitasid mulle mingit suunda minu režissööritöös. Aga ma ei usu, et maailma saaks vaadelda ka teisiti kui grotesksel moel. Mul on tunne, et sec on ainus võimalus."

Hispaanias ei ole ta elu kergem: ühe filmi, "Jõnglased", keelab tsensuur ära (film räägib neija väikese Madridi hulkuri elust, kes aimavad oma hukku ja mässavad millegi vastu, mis ei saa olla midagi muud kui kriisiseisundis olev ühiskond, Franco režiim), ka Ferreri ise ei meenuta seda filmi enam tagantjärele kuigi meelsasti. Neis kolmes töös (mida rahvusvaheline kriitika otsekohe tunnustusega vastu võtab) ilmneb juba üks Ferreri püsivaid jooni: ta vaatleb oma tegelaskujusid parimal juhul ükskõiksel, enamasti aga ikka mingi groteskse, satiirilise pilguga ja vajutab neile pahatilti ägedalt märgi otsaette. Selles - ka selles - erineb ta neorealismist, mis oli juba lõplikult ajast maha

jäänud, vähemasti selles osas, mis puutub usutavusse ja taotluste sügavusse. (Ja seda mitte ainult sisemistel põhjustel, vaid ka kõrgematel kaalutlustel, sest oli neid, kes pidasid lubamatuks, et võimu mingilgi kombel kahtluse alla seataks, olgu ka puhtsüdamlikult, olgu ka õige asja ja tõe huvides.) Ferreri on oma temperamendilt ründav vaim ja erineb oma stseenide groteskse traagika ning kibeda koomika poolest neorealismist.

1961. aastal pöördus Ferreri tagasi Itaaliasse, aga tema esimene töö (lühifilm "Abielurikkujad", üks episood filmist "Itaallannad ja armastus", mille ta väntas koos Cesare Zavattiniga) jäi allapoole juba väljakujunenud loojaisiksuse võimalusi. Ta ei suutnud ületada dokumentaalfilmi piiratust, tema lähendused on ilmetud ja neis pole mingit originaalsust. Paljudes hilisemates töödes läheneb Ferreri perekonnamiljööle, mehe ja naise suhetele hoopis teisiti ning iseloomustab oma tegelaskujusid palju karaktersemate joontega. Seda kohe järgmises filmis "Mesilasema" (1963), ja siis veel pooles tosinas teoses, millega kujuneb välja tihe koostöö Rafael Azconaga. Kui aeg-ajalt

*"Mesilasema", 1963. Marina Vlady ja Ugo Tognazzi.*



vilksatabki teisi stsenaariste, kohtame alates "Mesilasemast" ka järgmistes töodes "Ahvnaine" (1964), "Õpetaja" (1964, "Vastassoo" üks episood), "Mees viie õhupalliga" (1965), "Pulmamarss" (1966) kuni "Haaremini" (1967) pidevalt Azcona nime. "Mesilasema" andis Itaalia tsensuurile põhjust ka üheks kõige suurejoonelisemaks vahelesegamiseks: filmi ei lubatud mitme kuu jooksul linale, kuni nõustuti tingimusel, et üht-teist lõigatakse välja, mõned dialoogid kirjutatakse ümber ja peaasi - sobitatakse filmi algusse üks seisukohavõtt. Ferreri soostus ja kinnitas seda oma allkirjaga. See seisukohavõtt vanub truudust abielu põhimõtetele (film räägib abielust); rõhutab, et siin tahetakse küsimärgi alla seada ainult moonutusi ega soovita mingil juhul institutsioonis endas esineda võivate sisemiste vastuolude üle kohut mõista. Lõpuks tuli pealkirjale lisada, et see on "moodne lugu", nii kahandati tagantjärele filmi sümbolse süžee ajaloolist ja kultuurilist tähtsust. Lühidalt: on tegemist ühe pealtnäha eduka kodanlasega, kes võtab naiseks heast perekonnast pärineva uskliku hingelaadiga tütarlapse Regina. Abielu viib aga Alfonso ühe aasta jooksul hauda, sest tema abikaasa, kes tahab iga hinna eest last, paneb ta voodis sõna otseses mõttes nahka. On ilmne, et Ferreri süüdistab moraalseid tavasid,

ülimalt endassesulgunud ja mahajäänud usulist kasvatust, "mesilasema" ("kuninganna"), keda lühinägelik ja sõna kõige halvemasse mõttes suletud traditsiooniline ühiskond nii väga ülistab. Ka naispeategelase nimi on "kuninganna", Regina, ja see nime paralleelsus näitab vääritimõistetamatult ja täiel määral, mida filmi autor sellest olukorrast arvab. Kõik teavad ju, mis on töomesilase saatus tarus - kui ta on oma ülesande täitnud, peab ta hukkuma, ja just nimelt mesilasema läbi.

Eespool nimetatud ja vahetult pärast seda valminud filmides sõnastab Ferreri uuesti "Mesilasema" peamisi ideid, rõhutab ja laiendab neid kibedalt, ülimalt traagilises vormis ja üliviiimistletud stiilis. Tema maailm on suletud, ühetooniline ja lõputult rusuv. "Ahvnaine" on ühe kohutava abielu, aga ühtlasi ka naise ekspluateerimise lugu, mis pannakse toime kompromisside ja tavade nimel. Mängureegleist tuleb ju kinni pidada, vähemasti näiliselt, et ühiskond vankuma ei lööks ja kokku ei variseks. See ei loe, et südame-tunnistus, moraal ja tõde seejuures kannatada saavad, tähtis on, et väliselt oleks kõik korras. Selles Ferreri tegevuse esimeses järgus väärib tähelepanu, kui ägedalt ta ründab ülepakutud ja silmakirjalikku usklikkust: võib-olla on temas ellu ärganud mälestused Hispaaniast. "Minu filmid ei lähtu iial ühest

"Pulmamarss", 1966.



ennakult püstitatud teesist," ütleb Ferreri, "sünnib aga see, et nad väljendavad mingit teesi; võib-olla niisugust teesi, mis minul oli alateadvuses juba olemas. [--] Ma arvan, et ühiskond on alati kõige eest vastutav. Nii on see ka "Ahvnaises". Ainult et mingist häbelikkusest ma ei ütle välja, et "näete, see ongi ühiskond!", sest ma vihkan niisugust nämutavat meetodit. Pealegi ühiskond on ja ei ole ka süüdi. Me kõik oleme süüdi. "Ahvnaises" on süüdi ühiskond ja ka mees. [--] Inimene on nii hea kui halb. Ühiskond peegeldab tema patte, koosneb ju ühiskond inimestest: neid kahte tegurit ma ei tahaks teineteisest lahutada. "Õpetaja" oleks pidanud olema triloogia esimene osa, milles ma oleksin käsitletud samasuguseid lugusid, iga kord uute tegelastega. Aga "Ahvnaise" õnnetust vastuvõttust kokkus Ponti ära ja mõtles ümber. Kuigi mulle see film meeldis, see on üks mu kõige parem töö. Ma usun, et see õpetaja on lõpmata kurb mees, ja see film näitab tõetruult teatava ühiskondliku situatsiooni olemust, ühe provintsiperekonna argipäeva. See õpetaja ajab mulle hirmu peale. Minul pole kombeks veidrikke või kangelasi kujutada. Tegelikult ma ei saaks öelda, et see õpetaja on perversne kuju, sest asi ei ole üksnes temas, vähemasti samavõrd on viga

ühiskonnas. [--] Sisuliselt on publik ise tseensuur. Vaatajate enamik ja üks osa kriitikuid suhtus "Õpetajasse" ühtemoodi. Aga minul on sellest juba villand, ma kuulen juba aastaid ühte ja sedasama. Ei ole tõsi, et need kaks filmi, "Ahvnaise" ja "Õpetaja", on labased, ka see ei ole tõsi, et ma naudin õudusi, ja ma ei tee neis ka järeleandmisi halvale maitsele. Või veel! Mul on villand sellest pidevast alusetust süüdistamisest!"

Ferreri seletab oma seisukohavõttus paljusid asju. Aga see, mis ta ütleb, käib peamiselt "Õpetaja" kohta, kusjuures kinnitub mulje, et Ferreri väljendab end palju selgemini filmides, et filmikaamera on palju ilukõnelisem kui tema jutt. Seda võib öelda igaüks, kes on kordki kuulnud, kuidas Ferreri räägib, vaidleb, küsimustele vastab. Tõsi küll, ta on korduvalt deklareerinud, et ta ei usu sõnalahingutesse ja et tema peaks oma filme seletama (nagu Bergman, Fellini või omal ajal Dreyerigi; ka nemad pole kippunud oma filme seletama, sõnadega nähtavat väljendama ning on lasknud vaatajal või kriitikul vabalt oma töid tõlgendada). Siinkohal tuleb märkida, et Ferreri on korduvalt hukka mõistnud "cinéma d'essai" ja "filmisõbrad" ning on saatanud kriitikat, võib-olla just sellepärast, et talle pole meeldinud, et tema kunsti vaevad eeskätt "cinéma d'essai" esindajad, "filmisõbrad" ja kriitikud. Muidugi on selles teatav vastu-

"Ahvnaise", 1964. Annie Girardot ja Ugo Tognazzi.





"Suur õgimine", 1973. Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Ugo Tognazzi (Ugo) ja Marcello Mastroianni (Marcello).

rääkivus, sest Ferreri teab ju ise ka, et tema filme ei ole kerge seedida, need ei ole tosinafilmid, tähendab, nad vajavad hindavat kriitikat. Aga tema peab alati vastuvoolu ujuma, ja see ilmneb igal moel. Tema meelest on ka "poliitiline" töö vaistlik ja umbmäärane.

Kuulakem vaid: "Mõned haritlased ja režissöörid rahustavad oma südametunnistust sellega, et astuvad uuesti kommunistlikku parteisse, et küll see lahendab meie asemel poliitilised probleemid, meie aga jätkame oma tööd, nagu õigeks peame. [...] Mina isiklikult olen veendunud, et minu filmidele ei saa poliitiliselt läheneda; ma usun, et film on lootusetult vananenud vahend. Ma vantan neid ikka veel sellepärast, et see on minu amet ja et see tagab mulle selles ühiskonnas teatava isikliku võimu. Ma teen ainult oma tööd. Kui ma tahaksin poliitikaga tegelda, tuleks mul filmitegemisest loobuda. Kõik muu on aga alles nii algeline ja mina olen väga umbusklik; ma ei usu haritlaskollektiividesse, haritlaste rühmatöösse, ei usu." Ferreri unustaks nagu ära, et kui ühel režissööril õnnestub end väljendada, kui ta teeb "eduka" filmi, siis on see suurim "poliitiline" tegu. Selles mõttes on Ferreri parimate filmide "poliitiline" sisu, see tähendab ühiskonna tegelikkust ja meie aja probleemide dünaamikat peegeldav kultuuriline mõju, kahtlemata suurema tähtsusega kui tema sõnalised eneseavaldused, see tema komme, et ta ütleb midagi, ja ei ütle ka, ja on (aeg-ajalt) võimetu midagi oma sõnadega ütleva. Aga õnneks tasakaalustab tema kohati vasturääkivaid ja segasid avaldusi tema filmide erakordselt selge, läbipaistev ja ühtne stiil.

"Suur õgimine", 1973. Ugo Tognazzi (Ugo), Andrea Ferreol (Andrea) ja Philippe Noiret (Philippe).







"Ära piutu valget naist", 1974. Vasakult Marcello Mastroianni (kindral George Armstrong Custer) ja Catherine Deneuve (Marie-Helene de Boismontbrais).



"Viimne naine"  
1975. Ornella Muti  
(Valerie) ja Gérard  
Depardieu (Gérard).



"Hivvasti, isane!", 1978. Gérard Depardieu (Gérard Lafayette) ja Gail Lawrence (Anjelica).

Sellest seisukohast on ilusaim näide "Õpetaja", milles Ferreri väljenduskunst esineb võib-olla kõige rikkalikumas vormis. Ülimalt hoolega vormib ta oma tegelaskuju- sid, pöörab tähelepanu igale liigutusele, vä- ratusele, pilgule, et väljendada indiviidi ja keskkonna suhet; sellega ta tahab tajutavaks teha õpetaja ängistust, allasurutust ja seda haiglast erootilist üleskrivitust, mida ta tun- neb noorte koolitüdrukute keskel või oma perekonna ringis. Muidugi ei näita Ferreri üksnes üht kinnisideed: seda pisimaiski de- tailides sisukat lugu rikastab veel palju muudki. Ferreri räägib perekonnast, koolist, kasvatuskümimustest, inimese üksindusest ... Kuigi ta on pigem napolisõnaline kui jutukas, tema stiil ei ole selles nii detailselt liigenda- tav nagu teistes filmides; tõsi küll, ta kavan- dab stseene põhjalikult ka visuaalsest seisukohast ja asub alles seejärel sisu juurde, aga siis töötab ta ka külma peaga. Mitte et ta tahaks vastutusest kõrvale hoida; ta peab sil-

mas ainult kõige vajalikumat: kritiseerib kõi- ke - inimesi, keskkonda ja peamiselt ühis- konda -, aga iial mitte kibestunudlt, vaid läbimõeldult, mingi sooja asjalikkusega. Tal on õigus, kui ta ütleb: "Ma keeldun omaks võtmast musta huumori silti, sest must huu- mor vaatleb kõike alati külmalt ja näitab ma- sinlikult, see aga ei ole minu filmidele üldse iseloomulik. Minul ei ole kombeks inimeste üle külma peaga kohut mõista."

Kõige selle peaaegu loomulik järelalus on 1968. aastal valminud "Dillinger on surnud". See ei ole mitte üksnes põhiteos Ferreri loo- mingus, vaid tähtis lõik kogu itaalia filmi- kunsti ajaloos, ja ma sõandaksin isegi öelda, et üks 1960. aastate parimaid filme. Muidugi oli sel eelkäijaid, näiteks "Mees viie õhupalli- ga", kaalukas näide Ferreri filmipoeesiast, mis ajab taga mingit võimatut tegelikkust ke- set tarbijasühiskonna paradokse ja mingi ir- reaalse intellektuaalse täiuslikkuse ihalust; aga ka "Pulmamars", mis räägib jälle mood- sa abielu kriisist ja lagunemisest: ümmargu- ne väike lugu, mis ei ütle aga palju uut eelmiste filmidega võrreldes.

Samuti 1967. aasta "Haarem", valminud vahetult enne "Dillingeri", mis tähistab juba üleminekut ühiskondlik-perekondlikult moraalifilmilt üldisemale paljastavale filmile: siin mattub juba kõik nihilismi, anarhismi, üksindusse ja tühjusse. "Haarem" räägib ühest pentsikust armusuhtest, kus kõik on pööratud pea peale, sest siin teeb üksainus naine õnnelikuks viis meest. Ferreri haarab seda olukorda just tema ainulisuses, ei pea seda "normaalseks", ja ta on see, kes teab, et säärane mitmekordne paradoks ei päädi paradoksides "loogilise" lõpuni viimisega nagu tavaliselt - üpris kibe hüvitus! -, vaid peategelasest naise vägivaldse surmaga, mis nagu sümboliseerib, et "ilmaaegu" rikutud kord on jalule seatud.

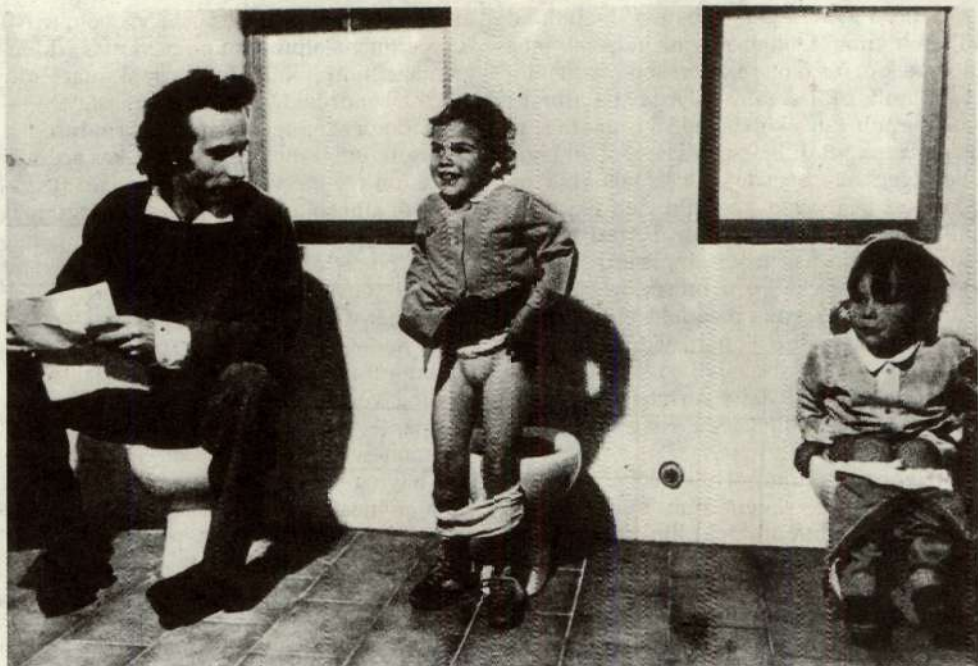
Olemegi jõudnud "Dillingerini", mis on viieosalise sarja esimene film, milles eituse, hävituse ja surma motiivid liituvad ärilisustumise, tarbijamentaliteedi ning aatomisurmast ohustatud üksilduse ja võõrandunud moodsa inimese elu mikroskoopilise uurimisega. Selles maailmas on asjata loota mingit muutust, igasugune arenemine on siin illusoorne, igasugune mäng traagiline, ka elu on traagiline, ja see, kes ütleb, et kõik on korras, või kas või sedagi, et pole viga, mängib kometit. Pärast "Dillingeri" väntas Ferreri järgmistel aastatel neli filmi ("Inimese seeme", 1969; "Audients", 1971; "Lita", 1972; "Suur õgimine", 1973) ja lülitus pärast "Inimese see-

met" veel Itaalia Raadio ja Televisiooni (RAI) "eksperimentaalprogrammi": väntas dokumentaalfilmi "Miks peab maksma õnne eest?" Ühendriikide hipikeskkonnast. "Dillingeris" on veel mingi väljapääs üksindusest ja tühjusest, kuigi me ei saa teada, kas see väljapääs on tõeline või unenäoline, seaduspärane või juhuslik. Pärast nüisuguste tegude ja žestide täielikku ummikusse jooksmist, mis jäävad omaette eesmärgiks ka siis, kui nad peaksid tõusma neid toimepaneva inimese sügavaimast hingepõhjast, ei jää peategelasel tõesti midagi muud üle kui unenägu, et ta rändab otsejones Tahitile... ja see fantastiline ning võimatu unenägu on ühtlasi ainus väljapääs!

"Inimese seeme" räägib otseselt ähvardavast hävingust, kogu inimkonna hävingust, mida põhjustab totaalne aatomisõda. Kaks noort inimest hellitavad lootust, et nende armastus suudab neid päästa, ja pois tahaks - vastu tüdruku tahtmist -, et neil oleks laps, et säiliks inimkond, kuigi see ei aita ega takista hävingut, vaid pigem kiirendab seda, ja lõpliku kokkuvarisemise ohvriks langeb ka see noor paar. Üldiselt peegeldavad "Dillinger on surnud" ja "Inimese seeme" 1968. aasta vaimu, seda naiivset või kui soovite - vaimustunult-revolutsioonilist õhinat, mis

*"Hüvasti, isanel!", 1978. Marcello Mastroianni (Luigi Nocello).*





*"Palun varjupaika", 1979. Roberto Benigni.*

Prantsusmaal, Itaalias ja Saksamaal Liitvabariigis uinutas sellega, et töölised, haritlased ja üliõpilased üheskoos võivad toime panna revolutsiooni, et nad võivad saavutada kõike seda, mida kahe aastakümne jooksul ei ole

suutnud saavutada tarbijühiskond ja see demokraatia, mis austab ainult vorme, ei hinda aga tõelisi väärtusi.

"Audients" on süžeelt ühe niisuguse inimese lugu, kes püüab asjata paavstiga kokku

*"Argihulluse kroonika", 1981. Ben Gazzara (Charles Serking) ja Ornella Muti (Cass).*



saada; see inimene muudkui piinleb ja kannatab, ning lõpuks ta sureb selle teostamatu katse kätte. Lõpptulemusena vastab see film oma taotluselt Ferreri ammukselisele plaanile filmiks teha Franz Kafka "Loss", see tähendab indiviidi ja võimu kokkupõrge. "Audients" annab taas ajendi ägedaks antiklerikaalseks diskussiooniks. Ferreri puistab jälle ohtralt seisukohavõtte, aga see ei kahanda teose väärtust, sest seda filmi kütab siiras kirg, mingi suur ja äge iha lõpuks ometi vabaneda inimsuhete bürokraatlikkusest ning ametlikkusest. Seda küll, aga - ja see on selle filmi üks troostitumaid järeldusi - bürokraatia ja ametlikkus ei ole üksnes võimuga läbi põimunud, vaid on välja tõrjunud ka inimese ja Jumala vaheliste suhete tõelised vormid ning on astunud kogu meie elu struktuuris igasuguse hingelise seose asemele.

"Audientsis" töötab Ferreri jälle koos Azconaga, ja pärast "Litat" on ka "Suures õgimises" Azcona tema kaasstsenarist.

"Lita" valmis kirjaniku (ja stsenaaristi) Ennio Flaiano ühe jutustuse ainetel. Flaiano oli üks Fellini lähedasemaid ja tähtsamaid kaastöölisi, keda produtsent Ponti peaaegu vägivaldselt takistas seda filmi väntamast. Kuigi see oleks pidanud olema Flaiano esimene lavastajatöö. Film on ühe haritlase lugu, kes usub, et ta elab vabalt, ja püüab ka edaspidi vabalt elada - üksinduses, imeilusalt ja asustamata saarel, keset asendamatu mugavust ja naudinguid. Ferreri teostab ka siin mingit sümboolseltki üksindast uurimist, otsib ahistamatuse maailma, mingit ilmselget ja kavatsuslikult võimatut ja utoopilist lahendust. Selles mõttes, kui nii võtta, kerkib siin jälle pinnale hukatusse tõukava naise teema - mõtleme vaid Ferreri teistele töödele -, ja täiendab filmi põhilist sisu.

Nagu "Dillinger on surnud", on ka "Suur õgimine" üks Ferreri loomingu tippe, Ferreri väijakaevatud elementide ja väärtuste (ning "väärtusetuste") järjekordne "summeerimine". Tipp nii sisu kui stiili poolest, isegi kui arvesse võtta, et ühe iseloomuliku inimsuomudeli, ühe väikese ja tüüpilise rühma tegevusse rakendamine on võte, mida sageli ja mõjukalt kasutab nii film, teater kui ka kirjandus. Üksindus, kibestumine, surm, asjad kui masohhistliku ja kriitika nautlemise erootilised elemendid: see on Ferreri film, ja selle tegelaskujudel puudub siin ülimalt, nii-öelda täielikult, igasugune intellektuaalne kõhklus. Need inimesed on juba ette otsustanud, mida ja kuidas nad teevad, ning meil ei jää üle muud kui vaadata lõpuni nende enasthävitavate plaanide teostegemist. Ferreri tahab ilmselt öelda seda, et nii hävitab

inimkond end ise, vastlakarnevali surma viirastusliku riituse vägivaldsusega, ja siin haihtuvad ka juba inimese viimased käega katsutavad saavutused - söömise ja seksuaalsuse unelmad - ning kaotavad vähimagi tõelise ja terve maigu.

Ferreri pärast 1974. aastat valminud filmid ("Ära puutu valget naist", 1974; "Viimne naine", 1975; "Hüvasti, isane!" 1978; "Palun varjupaika" 1979; "Argihulluse kroonika", 1981; "Piera lugu", 1983) ei anna palju juurde režissööri elutöö esimese viieteistkümne aasta alusel väljajoonistuvale pildile. Ainult "Viimne naine" ja "Hüvasti, isane!" küünevad Ferreri varasema maailmavaate ja stiili tase-

*"Tulevik on naine", 1984. Ornella Muti.*



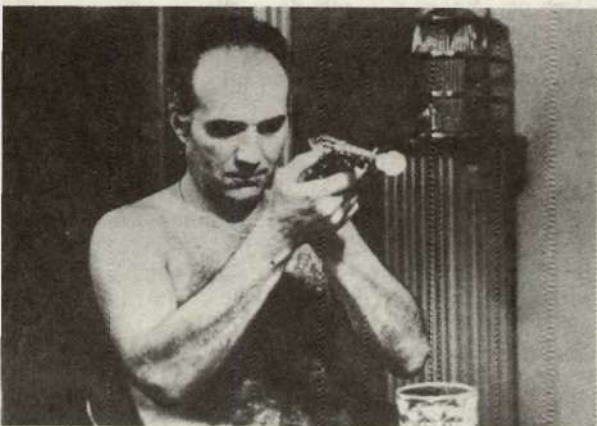
mele, teistes töodes esineb sageli kohti, kus režissööri kujutusvõime ning stiilitunne on üles öelnud. Seksuaalsus, üksindus, kibestunud olukorrad ja kibestunud hingeseisund (võiksime öelda ka, et kibestunud tunded, aga tunded jäävad Ferreri filmides alati hoollega peidetuks - ta ei taha võib-olla iseendalegi tunnustada, et ka tema on romantiline ja kaldub tundelisse retoorikasse); ühesõnaga see kõik on neis olemas, aga juba vähema kujutusvõimega ja ainult osalt lahatud. Pealegi selle väljakutsuva maitsega, mis varem vallandus iseendast, seestpoolt, siin aga muutub juba peaaegu omaette eesmärgiks. Usun, et ka Ferreri ise on märganud seda tekkinud ebakindlust - ma ei ütleks veel, et kriisi - ja võtab tõsiselt käsile uuenemise probleemi, et jääda ka edasi selleks, kes ta on. Üheks kriitilise südametunnistuse filmimehest esindajaks meie argimaailmas, kus kõik hea ja väärtuslik muutub tõkkeks, tui- ma tarbimise ja pika, aga kindla hävingu



*"Tulevik on naine",  
1984. Hanna  
Schygulla.*

*"Dillinger on surmud", 1968. Anita Pallenberg ja  
Michel Piccoli.*

*"Dillinger on surmud", 1968. Michel Piccoli.*



hammasratasteks. Millest ehk ainult lapsed - seda parem, mida väiksemad! - võivad päästa ennast ja maailma.

Tuletan vaid meelde, et Ferreri on sageli töötanud näitlejatega, kes on olnud talle tähtsad: Ugo Tognazzi, Annie Girardot, Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Renato Salvatori, viimati aga Gérard Depardieu ja Ornella Muti - kõik viimase ni suurepäraseid autorialakontserdi instrumendid.

Agakirjast "Filmvilag" 1984, nr 6 tõlkinud  
EDVIN HIEDEL

### MARCO FERRERI FILMOGRAAFIA (mittetäielik)

1950 "Mässuline prints" ("*Il principe ribelle*") (kõrvalosa; rež: Pino Mercanti).  
1951 "Dokumentaalne kuukiri" ("*Documento mensile*") (kaasprodutsent: Riccardo Ghione; 3 annet uuelaadset kinokroonikarevüüd Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Alberto Moravia, Michelangelo Antonioni, Carlo Levi ja Luciano Emmeri osavõtul).  
1952 "Sinel" ("*Il capotto*") (filmi direktor; rež: Alberto Lattuada).  
1953 "Armastus suurlinnas" ("*Amore in città*") (episoodfilm; kaasprodutsent; rež: Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Cesare Zavattini/Francesco Maselli, Alberto Lattuada).  
1953 "Rand" ("*La spiaggia*") (filmi direktor, kõrvalosa; rež: Alberto Lattuada).  
1954 "Naised ja sõdurid" ("*Donne e soldati*") (filmi direktor, stsenaarist, kõrvalosa; rež: Luigi Malerba, Antonio Marchi).  
1958 "Väike korter" ("*El pisito*", Hispaania) (+kaasstsenaarist; kaasrež: Isidoro M. Ferry). FIPRESCI auhind Cannes'is.  
1959 "Jõnglased" ("*Los chicos*"; Hispaania) (+kaasstsenaarist).  
1960 "Ratastool" ("*El cochecito*"; Hispaania) (+kaasstsenaarist). FIPRESCI auhind *ex aequo* ja "Prix Pasinetti" Venemaal.  
1960 "Siniste inimeste saladus" ("*Le trésor des hommes bleus/El secreto de los hombres azules*"; Prantsusmaa/Hispaania). Filmi lõpetas režissöör Edmond Agabra.  
1961 3. episood "Abielurikkujad" ("*Gli adulteri/Infidelità coniugale*") filmis "Itaallannad ja armastus" ("*Le italiane e l'amore*") (kaasrež: Lorenza Mazzetti, Gian Vittorio Baldi, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Carlo Musso, Giulio Questi, Florestano Vancini, Nelo Risi, Piero Nelli, Gian Franco Mincozzi).  
1962 "Mafiooso" ("*Il mafioso*") (kaasstsenaarist; rež: Alberto Lattuada).  
1963 "Mesilasema" ("*Una storia moderna: L'ape regina/Le lit conjugal*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).  
1964 "Ahnvaine" ("*La donna scimmia/Le Mari de la femme à barbe*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).  
1964 "Casanova '70" (kõrvalosa; rež: Mario Monicelli).  
1964 Episood "Õpetaja" ("*Il professore*") filmis "Vastassugu" ("*Controsesso*") (+kaasstsenaarist; kaasrež: Franco Rossi, Renato Castellani).

1965/1967 "Mees viie õhupalliga" ("*L'uomo dei cinque palloni/L'Homme aux cinq ballons*"; Itaalia/Prantsusmaa) (kaasstsenaarist, kõrvalosa). Episoodifilmi "Täna, homme, ülehomme" ("*Oggi, domani, dopodomani*") algseti kavandatud samanimelise lühipala laiendatud versioon.

1966 "Pulmamars" ("*Marcia nuziale*") (+kaasstsenaarist).

1967 "Haarem" ("*L'harem*") (+kaasstsenaarist).

1967 "Vilistav nina" ("*Il fischio al naso*") (kõrvalosa; rež: Ugo Tognazzi).

1968 "Dillinger on surnud" ("*Dillinger è morto*") (+kaasstsenaarist). Parima originaalstsenaariumi preemia Venemaal.

1969 "Inimese seeme" ("*Il seme dell'uomo*") (+kaasstsenaarist).

1969 "Sealaut" ("*Porcile/Porcherie*"; Itaalia/Prantsusmaa) (kõrvalosa: Hans Günther; rež: Pier Paolo Pasolini).

1969 "Tuul idast" ("*Le vent d'Est/Il vento dell'Est*"; Prantsusmaa/Itaalia) (kõrvalosa; rež: Jean-Luc Godard).

1970 "Miks peab maksma õnne eest?" ("*Perchè pagare per essere felici?*") (dokumentaalfilm).

1970 "Hüvasti, Gulliver!" ("*Ciao Gulliver*") (kõrvalosa; rež: Carlo Tuzii).

1971 "Audients" ("*L'udienza*") (+kaasstsenaarist). FIPRESCI auhind *ex aequo* Lääne-Berliinis 1972. a.

1972 "Lita" ("*La cagna/Liza/Melampo*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).

1973 "Suur õgimine" ("*La grande bouffe/La grande abbuffata*"; Prantsusmaa/Itaalia) (+kaasstsenaarist). FIPRESCI auhind *ex aequo* Cannes'is.

1974 "Ära puutu valget naist!" ("*Touche pas à la femme blanche/Non toccare la donna bianca*", Prantsusmaa/Itaalia) (+kaasstsenaarist, episoodiline osa).

1975 "Viimne naine" ("*L'ultima donna/La dernière femme*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).

1978 "Yerma" (telemängufilm) (+kaasstsenaarist).

1978 "Hüvasti, isane! Ahvi unenägu" ("*Ciao Mascio/Rêve de singe*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist). Žürii grand prix *ex aequo* Cannes'is.

1979 "Palun varjupaika" ("*Chiedo asilo/Pipicacado*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist). "Höbekaru" (žürii eriauhind) Lääne-Berliinis 1980. a.

1981 "Argihulluse kroonika" ("*Storie di ordinaria follia/Conte de la folie ordinaire*"; Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).

1983 "Piera lugu" ("*Die Geschichte der Piera/Storia di Piera/Histoire de Piera*"; Saksamaa LV/Itaalia/Prantsusmaa) (+kaasstsenaarist).

1984 "Tulevik on naine" ("*Die Zukunft heisst Frau/Le futur est femme/Il futuro è donna*"; Saksamaa LV/Prantsusmaa/Itaalia) (+kaasstsenaarist).

1986 "I love you" (Prantsusmaa/Itaalia) (+kaasstsenaarist).

1987 "Kui kenad on valged inimesed" ("*Come sono buoni i bianchi/¡A bon les Blancs/Blancos ser buenos*"; Itaalia/Prantsusmaa/Hispaania) (+kaasstsenaarist).

1989 "Sümposioon" ("*Il Simposio*") (Prantsusmaal vändatud telemängufilm Sokratese elust) (+kaasstsenaarist).

1990 "Naeratuste maja" ("*La casa del sorriso*") (kaasstsenaarist). "Kuldkaru" Berliinis 1991. a, pidades ühtlasi silmas ka tema varasemat filmiloomingut.

1991 "Ihu" ("*La carne*") (+kaasstsenaarist)

A. E.



*E. Ionesco, "Kiilaspäine lauljanna". Eesti Draamateater, 1991. Tuletõrjekapten - Juhan Viiding.*

*P. Sirge foto*



## JUHAN VIIDING LÄHEB LÄBI TÜHJA RUUMI

\*  
Pisike saal kõrgele Draamateatri katuse all. Aeglaselt end kokku rulliv eesriie. Puhtad toonid, must ja valge. Lummas valgus, eelistatult sinakas. Frakkides härrasmehed, aristokraatlikud hoiakud, läikivõustad klaverid, valged toolid. Kindel, ülimalt estetiseeritud visuaalne pilt, kindlad näitlejad, kindlad autorid. Tihti ruum, mis etenduse jooksul värvidega täitub. Ühed, kes lähevad läbi ruumi, ja teised, kes neid jälgivad.

Juhan Viidingu teater seostub konkreetselt tajutava tühja ruumiga. See on täiusele lähedal seisv süsteem, mööda igavikku täpselt tiksuv kellavärk, kui pingutatud võrdlusi otsida. Viiding näib olevat õigustatult enesekindel. Ta kujutab oma ideaali selgemalt ja täpsemalt ette kui keegi teine. Vähemalt nii paistab see kõrvaltvaatajale. Ta teab teed, mida mööda absoluudile läheneda. Tiul võib puhuda; teekäijat see ei kõiguta.

Oma teatrimumidel või tee on Viidingul ammu olemas. Kindlameelsest süsteemsusest annavad märku väline vorm, rafineeritud elegantne lakoonilisus nii tegevuses kui lavapildis (meeinutagem Tõnis Vindi kujundust "Postimajale"), teadlik loobumine afektidest ja tundetulvadest, iseolemise julgus, alternatiivi pakkum sõltumatus. Ja selle kõige juures hämmastama panev stabiilsus, ommoodi kõigutamatu firmamärk. Lihtlaselt sisu ja vormi teineteisest lahutada siin ei saa.

Mae Kivilo lavakujundajana materialiseerib JV ettekujutuse lavaruumis paiknevaist esemest. Kunstniku tööprintsip on lähedane näitejuli omale: minimaalne, vaid otsestelt esitatavast tekstist lähtuv kujundus. Ennekõike hästi disainitud esemed, lihtsus ja selgus. Nagu ida kunstis või Mae Kivilo õpetaja Tõnis Vindi loomingus, nii omab ka siin tihti pind joonega võrdväärset või suurematki tähtsust. Tihti ruum pingestatakse just visuaalsete vahenditega. Energia kontsentratsioon lavaruumis on tuntav. Lavapiltides leidub detaile, mille lahtrimõtestamine nõuab teadmisi Tõnis Vindi teooriaist. Kriitikute poolt freudistlikuks sümboliks peetud ring, punkt keskel, "Kiilaspäise lauljanna" eesriidel on mandala, kujutis, mida kasutati tähelepannu koondamiseks meditatsioonil. Vilje publikule, soovitus end portoonide ja kirju kribu maailmast välja mõelda. Selgineda ja muutuda.

JV kasutab vajadusel ommoodi filtrit, et esitatavat kõrvalisest materjalist puhastada. Markantseimaks näiteks on omaaegne (1981) "Vedelvorst", mida kriitika eriti mõista ei soovinud. Elu ja näitekunst on JV jaoks siiski erinevad asjad, naturalismil ja olmelisusel pole tema töödes erilist kolta. Üldiselt valib näitejuht materjali hoolikalt ja "Vedelvorsti" kallal sooritatud toimetamistöö jääbki erandiks. Puhastamine on kõrvaline tegevus, oluline on sobivus mudelisse, süsteemi, privaatmaailma.

Beckett-triloogia ("Oodates Godot'd", "Õnelikud päevad", "Mis Kus") puhastust ei vajanud. Nullstiilis tekst ja selle esitus paiknesid piiril, kus koltuvad ilim sügavmõttelisus, kõikehõlmav absoluut ja seosetu ning mõttetu loba, mis ümbritseb iga eksistentsiaalset probleemi. Kaks äärmust sulavad üksteisesse, nagu JV kaks Luuletajanägu. Rohkemi või vähem on laval alati ka teine mask, kunagise Jüri Üdi vari. "Mis Kus" etenduses oli hetki, mil täielikult ühinesid Viidingu luuletajamina ja Beckett'i tegelane. Lisandusid veel pinge ja ohutunne, sest kogu etendus liikus mööda koomilise ja traagilise, siinpoolse ja sealpoolse kitsast piiri. Täpselt samas suunas edasi minna polnud enam võimalik. Keeluala piir tuli ette.

Kuni "Väljakäiguni" olid Viidingu truppi etendused kirjas kui rühmatööd. Ometigi esindavad ka kollektiivse loomingu sildi all tehtud tööd ennekõike JV maailmapilti. Näen siin lavastaja katset ise pildi sisse minna, soovi saavutada seisundit, kus mudel töötaks iseseisvalt, konkreetset käivitajat reetmata. Ka puhtkeeleliselt mõjub viimaste lavastuste puhul kasutatav termin "näitejuht" tagasihoidlikamana kui "lavastaja". Jälle meelevaldseks minnes: etendus peaks olema nagu ikoon, millel pole autorit, mille teostaja oleks vaid tööriist kõrgema jõu kätes. Tihti ruum peab sindima ise koos temas ainuvõimalikult toimuvaga.

Minoru Betsuyaku "Väljakäiku" võiks vaadelda kui kergemat intermeediumi Beckett'i ja Ionesco vahel. Võiks, kui näidend ei kuuluks absurdiklassikute töödega võrdsel määral JV maailmapilti. Seepärast pole pealtnäha olmeaalistlik lüülooke lihtsalt lugu sellest, kuidas Mees (Juhan Viiding) tahab äri teha ja Naine (Rita Raave) ennast tappa. Piirsituatsioon on tegelikult mõlemad. Mäng käib keeluala piiril, tavalise loogika asemel on unenäoline. Piind, millele grandioosne

äriplaan elutatakse, on vaid pisut viltu. Mees on tubli ja nutikas, väljakäiguotsijaid, kellele tasulist konsultatsiooni anda, aga ei tule. Tekib mingi kõhedusseisund, nagu ikka ilmselt hülbinud mõtteviisi kohaselt. Naise enda kriis kalvatub selle kõrvol, naiselik terve mõistus pääseb temas mõjule. Kumb kriis on sügavam, kas teadustamata seisund olhtrate luulumõtete või enesetapule tõikav neuroos? Võiski piirduda määratlusega: "Väljakäik" on lugu skisofreeniku ja neurootiku koitumisest, kus neurootik mõnevõrra terveneb, tajudes teise vildakat maailmataju, aga...

Kindlas suunas liikunud etendus puänterub pingsalt oodatud väljakäiguotsija ilmunisega. Ja enamigi, Naine saab temalt sada jeeni, mehe poolt enesestmõistetavaks kuulutatud konsultatsioonitatu. Abivajaja kaju, ülestõstetud kraega mantlis JV, lisab loole uue mõõtme, mitu tõlgendusvõimalust. Saatusevariane on palju, elu on unenägu. Lihtne ja ilus nagu muinasjutu lõpp.

Oletame, et Beckett-triloogia käsitles eksistentsi mõitetust, elu ja surma probleeme. Eugène Ionesco "Kiilaspäises lauljannas" meeldib siinkirjutajale näha keele tähendussetuse elegantset demonstreerimist. Keelekasutus on kogu elutegevuse pealispind, kui see on mõtetu, siis pole ka kogu maailmal halastust loota. Jutt käib näivusest ja olemusest, mürast ja konventsionaalse

M. Betsuyaku, "Kalmaarkustukumm", 1992.  
Mees - Julian Viiding, Naine - Rita Raave.

G. Vaidla foto



sulitlemise absurdsusest. Käibetõdede taga on tülljus, sõnad lähuvad tegudest lõplikult ja jäädavalt lahku. Mitte miski ei tähenda mitte midagi.

Ja samal ajal on laval siitu komöödia. Keehualasid ei puudutata, õhkkond on vaba ja sundimatu. Naer liigub saalis kummaliste lainetena, tasandeid on mitu.

Härra ja proua Smithi (Ain Lutsepp ja Kersti Kreismann) dialoog on välja mängitud hulga pisinaljadest koosneva seeriana. Sulev Tepparti ja Milvi Jürgensoni perekond Martin pakub vastu ihele konstruksioonile toetuvat, sama naljakat, kuid sealjuures kummalist absurdiigavust sünnitavat süsteemi. Seltskonna jutt valgub nelja kiilge laiati. Midagi arengutaolist tekib, kui ilmuvad ülejäänud tegelased, Rita Raave salapärane, kaval ja lihtsameelne teenija Mary ning Juhan Viidingu Tuletõrjekapten, hülgav ja lapsik seltskonnastaar. Konöödiasõber naerab ja mõtleb siis jälle, kas peanaegu süüzeetu lugu saab tegelikult üldse naljakas olla. Laval läheb aga kõik omasoodu, säravalt ja totvalt. Juhtub väga palju ja mitte midagi. Kell lööb ja ei löö. Aeg eksisteerib ja ei tee seda mitte. Publik tajub kolita, kus kell lööb mull korda, ja ei taju ka. Laval seib ja arutlev seltskond on nagu seltskond ja ei ole ka. Elu on nagu elu ja ei ole ka.

Finaalis on Ionesco tekstile lisatud Ilmar Laabani ütlemisi "Rroosi Selavistest". Tekib kontrast: Ionesco laused on lihtsad ja seosetud, Laaban pakub rafineeritud mitmemõttelisust ja sõnakõlamängu. Lihtsa ja absurdse kõrvale tuleb keeruline ja absurdne. JV süsteemis on kõik tavaliselt nii tasakaalus ja hääles, et see vastuolu tekitab väikesi küsimärke.

Elu pakub reeglina seosetud ja agressiivset materjali. Enamik meist ei jõua ümbritseva keskkonna korvastamisel kuigi kaugele. Vist ei peagi. Juhan Viidingu pakutavad pildid on sedavõrd süsteemsed ja terviklikud, et siia-sinna tormaja silmis võivad nad raskelt mõistetavaks ihmutiseks jääda. Draamapööningu teater on kompromissitu ja maksimalistlik. Absoluut pole JV jaoks nii kättesaamatu, et selle nimel ei tasuks pingutada, maailma oma reeglite järgi korvastades. Täsub ja peab, mis sest, et selline meeleu täuiseigatsus kõrvalseisjais peapöörilust võib tekitada. Tüllja ruumi võimalused on lõputud.

## KORD PÜÜDIS HAMLET KINNI...

JUHAN VIIDINGU TEATRIST

KORD PÜÜDIS HAMLET KINNI HELSINGØRIST LAHKUVAD NÄITLEJAD NING SAI ÜHEKS NENDE SEAST. HILJEM TUNNISTAS TA, ET LOOMINGU SUURIMAKS SAAVUTUSEKS PEAB TA NÄITLEJA ROLLI, KES ON VÕIMELINE MÄNGIMA MIS TAHES OSA. SEALHULGAS KA HAMLETI OMA.

Luule õpetab tundma ja hindama sõna, nägema temas olemise alust ja esmapõhjust: "Alguses oli sõna".

Mida peab aga luuletaja peale hakkama tihhti talumatult lobisemishimuliste, peenrahana sõnu raiskavate näidendite maailmas? Mida peab ta tegema näitlejana? Mänguteksti valik muutub sel juhul keeruliseks, ja kui on mängitud juba "Hamlet" ja "Godot", - siis peaaegu lahendamatuks ülesandeks. Luuleõhtu raamid jäävad näitlejale paratamatult kitsaks, "lihtsalt teatri" mängimine aga vastuvõetamatuks poeedile. Vaevalt see omavaheline kokkulepe neile kergeks kujuneb. Kas

oma teatri ehitamine mõlema poolt aktsepteeritavale territooriumile üldse ongi võimalik? On ju oletatav ühismaa noaterana ahtake.

Seitsmekümnendate Viiding on eelkõige luuletaja. Näitleja aga eksisteerib kusagil kõrval, mitte nii silmatorkavalt, poeedi varjus - milleski vaid täiendades tema *image'it*, milleski talle ka alla jäädes. (Kui Tusenbach oli näiteks professionaalne näitlejatöö, siis Hamlet kuulus peasjalikult poeedile. Ning täiendas ideaalselt poeedi kuju.)

Nende kahe ebavõrdsus on ilmne: luuletuste suveräänne AUTOR ja auväärsete la-



W. Shakespeare, "Hamlet". Eesli Draamateater, 1979 (lavastaja M. Mikiver). Hamlet - Juhan Viiding.

G. Vaidla foto

vastajate töodes pea- ning kõrvalosi täitev noor ESITAJA, kes räägib võõraid sõnu ja mängib võõraste reeglite järgi. Ning ka nende eluolu kulgeb kuidagi paralleelselt, kummagi oma stiihias: "Mees töötas Draamateatris näitlejana/ ja vahel värse üles tähendas."

Viidingu enda teater sai alguse seitsmekümnendate aastate lõpul -kui loomingulise ennesetunnetuse terviklikkuse otsing, kui katse ühendada endas poeetilist ja näitlejalikku alget, muuta kaks üheks. Tõnis Rätsepaga kahasse mängitud "Niagaara" (1977), luuleõhtud ja suure vabadusastmega "Hamlet" (1978) ja suu hulgas võib tähendada ka kavaltehtedel seisva Juhan Viidingu ja raamatu-kaantelt tuttava Jüri Üdi kaksikeksistenti lõppu.

Aktsentide nihkumisest teatri kasuks andis tunnistust ka "Hamletiga" ühel ajal ilmunud luuleraamat "Ma olin Jüri Üdi" - veel üks märk ühinemisest, deklaratiivne rajajoon, mis muu hulgas võis tähistada ka kavaltehtedel seisva Juhan Viidingu ja raamatu-kaantelt tuttava Jüri Üdi kaksikeksistenti lõppu.

Muuseas, luuletaja avalik jumalagajätt oma poeetilise "minaga" kolmekümnenda eluaasta künnisel näeb isenesest välja üpris

A. Čaks, "Mängi, pillimees!". Draamateater, 1974 (kiilalislavastaja P. Põtersons). Luuletaja - Juhan Viiding.

G. Vaidla foto



efektse ja mõtteküllase žestina. Kuid see rafineeritud pocetiline metafoor ei kohustanud autorit tegelikult millekski. Väliselt muutus ju väga vähe: ka pärast seda avaldab luuletaja Viiding oma värse, näitleja Viiding mängib aga võõrastes lavastustes ["Bingo" (1979), "Elav laip" (1980)]. Ja ei mängi oma "Olevustes" - autori ja esitaja vahel säilib ületamatu distants.

Kummalisel kombel näib Viiding ise seda distantsi hoidvat. Ta ei üritagi kirjutada näidendit rolliga iseenda jaoks, eelistades kaheksakümnendate teisel poolel tööd võõraste tekstidega ning tagasitõmbumist Beckett'i austajate klubisse. Võimalik, et see oli ommoodi ohutustehnika, näitleja enesekaitse viis luuletaja loomingulise ekspansiooni vastu.

Võib oletada, et distantsi hoidmise vajadus kerkis üles alles pärast luuleõhtute kogemust, mis tegelikult kujutasidki endast Viidingu teatri esimest püsivarianti, kus autor ja esitaja olid juba küllalt selgelt ühinenud.

"Lavakavad" polnud luuleõhtud selle sõna tavalises tähenduses - siin ei lugenud mitte luuletaja oma värse, vaid näitleja esitas poeedi luulet, järgides sealjuures kindlalt lavastusideed. Kuid näitleja mis tahes vaba ümberkäimise tekstiga sanktsioneeris siinsamas luuletaja, igale tema spontaansele liigutusele andis lavastaja kohe seadusliku käigu - olid nad ju kõik ühendatud anumad. Sedaviisi muudeti esitusakt vahetuks loomeaktiks, luuletus oleks nagu lavavahendite abil uuesti sündinud, elades nüüd juba miimikas, plastikas, muusikas (klaveril - T. Rätsep), vokaalis. Autor-esitaja pidi sealjuures kogema enneolematu vabaduse ja loomepalangu tunnet, tunnet, mis võib olla samavõrd vaimustav kui ohtlik, potentsiaalset lõhkuv, vajades seepärast ohjeldamist, allutamist kindlatele reeglitele.

Siit ehk tulenes ka see esituse peaaegu klassikaline rangus ning pisut pilkav akademism. Täielikule vabadusele vaatamata lubas Viiding endale õige vähe, ainult hädavajaliku miinimumi - nii lavalises improvisatsioonis kui ka vahetus suhtlemises publikuga. Siin oli autorlus asetatud konstitutsioonilise monarhia õigustesse: kuningale on lubatud kõik, peale selle, mida talle lubatud ei ole.

Õigupoolest polnud laval mitte autor, vaid Viidingu väljamõeldud ja mängitud lavakuju. Kerge ironia ja allteksti meistri, esteedi, paradoksalisti, pisut üleoleva, kuid oma üleolekut kergesti naljaks ning eemalolekut lüürikaks pöörava Autori kuju. See oli

suurepäraselt väljapeetud roll, seitsmüknendate intelligendi tabamatu, keeruline, printsiipiaalselt segadust tekitav peegeldus - analüüsile allumatu "asi iseeneses".

Ja ikkagi polnud see lõplikult fikseerimata, nüansi- ja pooltoonirohke, publiku tundlikule reaktsioonile apelleeriv tekst veel teater. Pigem siis juba luule alternatiivse avaldamise kogemus. Mängureegleid dikteeris luuletaja ning laval loodud kujugi polnud midagi muud kui poeedi lavamask. Professionaalne näitleja võis sellesse mängu küll innukalt sekkuda, kuid ei võinud sinna jääda alati. Paratamatult pidi saabuma hetk, mil ta soovis minna edasi, ning siis sai mäng omaenda tekstiga juba lähikäidud etapiks.

Veelgi enam, Beckettiga töötades loobub Viidingu teater isegi lavastaja funktsioonist. Kavalehel seisab märge "rühmatöö". Meenu-tades, et ei varem ["Olevused" (1980), "Postimaja" (1983)] ega ka hiljem ["Väljakäik" (1990), "Kiilaspäine lauljanna" (1991)], pole Viiding selle tiitli eest kõrvale põigelnud. Võib oletada, et Becketti lavastamise aegu loobub ta põhimõtteliselt mitte ainult mängust oma tekstidega, vaid ka mängust omaenda režii: ei mingit autorlust! Ainult esitaja, näitleja, samasugune nagu kõik teised etenduses osalejad. Võimalik, et ka see on omamoodi reaktsioon lavakavade kogemusele - totaalsele autorlusele.

Sellega oli antud Viidingu kaheksakümnendate teise poole teatri sisemine tahtesuundumus: see oli selle näitleja revanš, kes väitis, et tema mängus osalmise fakt ongi selle autorluse märk, mis ei nõua teisi tõestusi. Et tema teater - see on tema ise.

Loobudes omaenda tekstide kasutamisest, asendab Viiding need absurdistide näidenditega. Tulemus on orgaaniline ning üpris tema enda teatri vaimus, mis juba kaheksakümnendate algul "Olevustes" ilmse huviga Beckett'i poole piilus.

Selle Viidingu ja Rätsepa filosoofilise mõistujutu tegelased ei tea leitud asjade nimisid ning on sunnitud kogema nende olemust vahetel, empiirilisel teel. Raha, kirjutusmasin, püss, klaver - kõiki neid kummalisi esemeid nähakse justkui esimest korda, nad kõik on ümbritsetud mingi saladusega. Brecht: "Panna toime sündmuse või karakteri võoritamine - tähendab jätta sündmus või karakter ilma kõigest iseenesest mõistetavast, tuttavast, ilmest, ning kutsuda tema suhtes esile üllatust ja uudishimu." Ka "Olevuste" autorid teostasid esemete võoritamist, jättes nad ilma kõige ilmsemast - nime-dest. Selles maailmas pole miski ilmne ja iseenesest mõistetav.



A. Tšehhov, "Kolm öde" Draamateater, 1973 (küllalislavastaja A. Šapīro). Tussenbach - Juhan Viiding.

H. Saarne foto

Tavateadvuse mõistes rumalatele küsimustele vastuse otsimine on ikka olnud laste ja filosoofide pärisosa. ("Järsku tuli ta isa juurde ja küsis: "Aga miks viiekopikaline on suurem kui kümnekopikaline?" Dmitri Ivanovitš jäi vastuse võlgu. Ta ei osanud vastata." - A. Tarkovski jutustusest "Valge päev".) Kõike võib seada kahtluse alla, sest kõik on kahtlane. (L. Wittgenstein: "Sellest, et mulle - või kõigile - tundub, et see on nii, ei järeldu, et see nii ongi.") Beckett'i tegelased ei väsi kahtlemast pealtnäha kõige ilmsemas - omaenda olemasolus. Nead, nagu ka "Olevuste" tegelased, otsivad tuge lihtsatelt tõdedelt ja lihtsatelt asjadelt (saapad pigistavad, kübar on väike, kirjutusmasin võib trükkida jne). See annab neile olemiskindlust, sest tõestab kaudselt, et nad siiski eksisteerivad.

Tõsi, olevused, õppides tundma elementaar-seid tõdesid, hakkavad tõepoolest eksisteeri-ma - vabanevad ühesugustest maskidest ja rüüdest ning saavad tavalisteks meesteks ja naisteks. Mõistatuste maailmast astuvad nad selguse ja kindlaksmääratuse maailma (nagu täiskasvanuks saanud lapsed). See on lahendus, millest Beckett'i kangelased oleksid mängu jätkamise võimaluse nimel ilmtingi-mata loobunud. On ju nende eksistentsi mõte mitte vastuse otsimises, vaid väljavaa-tes esitada küsimust võimalikult kaua (ideaalis - igavesti). "Ootan - järelikult olen olemas". Godot' tulek oleks nende jaoks tõeline tragöödia, sest pärast seda poleks enam mi-dagi oodata ning nad lihtsalt lakkaksid ole-mast. Nende kreedo on finaali puudumises.

Nagu ka, muide, "Lavakava" Poeedi oma, ka tema ei tahtnud ennast määratleda, eelistades sellele lõpetamatust ja paradok-saalsust. Ta võis küll välja mõelda "Olevuste" finaali, kuid ei võinud ise selles osaleda, see oli "finaal teiste jaoks". "Finaal enda jaoks" seisneb aga finaali põhimõttelises puudumi-ses. Ta eelistab olla mõistatuslik ilma lahendus-ta pakkumata - algul teiste jaoks ("Lava-kava") ning seejärel ka enda jaoks ("Oodates Godot'd").

Sisuliselt sai "Lavakavast" üks, mis viis "Olevustest" "Godot'sse". Iseenesest oli "Go-dot'" kavva võtmise küllalt riskantne tegu, olid ju elavate kirjas veel paljud L. Petersoni legendaarse "Godot'" austajad. Võrdlus võis aga kujuneda sugugi mitte uue versiooni ka-suks. Sellest, et Viidingu teater siiski sellisele riskile läks, võib teha ühe väga lihtsa järeldu-se: tal ei olnud teist valikut. "Olevustest" viis

välja ainult üks uks, üksainus sügavalt moti-veeritud väljapääs - "Godot'sse". Ning möön-gem, et see väljapääs oli tegelikult juba hoolikalt ette valmistatud.

Viidingu teater oli kaua sondeeritud ab-surdidraama esteetikas eksisteerimise tingi-musi, jäädes ise küll väljapoole selle orbiiti ("Olevused", "Lavakavad"). Kui aga uuel eta-pil küpses vajadus pöördeks, astus ta terri-tooriumile, mis polnud kui just päris peensusteni tuttav, siis vähemalt mitte enam võõras. Just see sisemise tervikkuse ja arenguloogika säilitamine näitab, et mingit pööret tegelikult ju ei toimunudki. Otse vastupidi: tegemist oli ideaalse, kindlal käel väl-jajoonistatud sirgjoonega, mis alles mõned aastad hiljem, 90-ndate algul, kippus üle mi-nema pisut närviliseks punktiiriks.

Tõepoolest - Viiding oleks viimasel ajal justkui selja pööranud oma väikese saali kongieraklusele absurdismi astunud mõtte-kaaslaste kitsas ringis. Ta on hakanud sage-damini ilmuma teiste lavastajate töödes, "võõras mängus" - otsekui oleks ta otsustanud saada (kas või mõneks ajaks) "lihtsalt näitlejaks".

Räägitakse, et teatriorganism elab täis-väärtuslikku elu 12-15 aastat, seejärel aga kas sünnib ümber, laguneb laiali või sureb. Nähtavasti pole ka Viidingu teater erand: "Ham-leti" aegadest ning hüvastijätust Jüri Üdiga on möödunud just niipalju aega, et muuta vältimatuks küsimus: olla või mitte olla? Mitte olla - see tähendab peatuda, haakudes kramplikult juba leitu külge. Olla - julgeda lahti öelda harjumuspärasest ning püüda as-tuda uuele pinnale. Öelda (nagu juba kord



*J. Viidingu-  
T. Rätsepa  
lavakava  
"Õtöö".  
Esinemine  
Helsingis,  
1988.*



E. Ionesco "Kiilaspäine lauljanna", 1991 (lavastaja J. Viiding). Pr Martin - Milvi Jürgenson, hr Martin - Sulev Teppart, pr Smith - Kersti Kreismann, hr Smith - Ain Lutsepp.

P. Sirge foto

varem) "Ma olin...", tähendab garanteerida endale ka tulevikuvorm sellest väitest.

90-ndate algul tundus, et kohe-kohe kuulutatakse Viidingu teatris välja vaheaeg, ning juba võib teha ka vahekokkuvõtteid.

Viidingu parimate tööde stiil - see on hiilgav graafiline miniatuur, sulg ja tušš, kontrastsete toonide teravad suhted. Väljendusvahendite ökonoomsus, nende täpne ja nõudlik valik. Selle stiili etaloniks võiks pidada Beckett'i miniatuuridest koostatud teatriõhtut "Mis Kus", mille äärmine lakoonilisus tingib samuti võrdluse graafilise tehnikaga. Siin saab iga-peapööre, käeviibe või rütmivahetus lummutavaks sündmuseks nagu jaapani hokku kolm rida. Misanstseenid on statuarsed, kuid kerged ja õhulised - oma filigraansuses meenutavad nad *netsuke*'sid. (Võib laulda koos Viidinguga: "Jaapan on kaugel...", kuid raske on mitte märgata selle lähedust tema loomingule.)

Tung väikevormide poole on poeedi jaoks loomulik: ehitab ta ju oma lossid nõelaotsale. Kõik liigne ja külluslik peab teda paratamatult rõhuma. (B. Pasternak: "Kui ma tahaksingi millestki kirjutada, siis ainult kõige vähemast: lambist laual, valgustatud kätest ja varju jäävast näost. Kuid ka seda on liiga palju. Sest käed peavad ju midagi teema, kas või raamatut lehitsema. Kuid sellisel juhul - millist? Nägu aga midagi väljendama. Ja seda... Seda on minu jaoks juba liiga palju!"

Lembit Petersoni lavastusse "Kodanlasest aadlimees" tuli Viiding Beckett'i-teatrist üle kergelt ja loomulikult, sest tema koht seal oli lavastajal maksimaalse hoolikuse ja täpsusega välja arvestatud. Tõepoolest, tundub, et oma filosoofiaõpetajale teksti luues on Molière üpris õnnestunud jäljendanud Beckett'i igal juhul avastus, et tavalises elus räägitakse proosas, võiks vabalt kõlada ka "Godot" tegelaste suust. Isegi Viidingu kostüüm "Kodanlasest" on peaaegu sama mis Beckett'i miniatuuride esimeses stsenis: must talaar ja hele parukas.

Ja üks filosoofiaõpetaja etteastegi ole sisuliselt seesama äärmuseni kontsentreeritud farsiminiatuur, kus Viiding võib end tunda nagu oma kodus. Tõnu Aava suuremõtmelise töö taustal näib tema kiire, virtuoosne soolo lausa hiilgavat. Igatahes õnnestus Petersonil oma "Kodanlasest aadlimehe" piirides luua 80. aastate Viidingu teatri esteetikale vastav mänguruum.

"Arusaamatuses" on kõik teisiti, siin tuleb Viidingul viia peaaegu miinimumini kõik need väljendusvahendid, millest tema orgaanika tegelikult koos seisab. Reaktsioonide mitmekesisuse, improvisatsioonilise kerguse



Juhan Viiding S. Becketti näidendis "Mis Kus", 1989.

P. Lauritsa foto

ja kontrastsete toonide kiire vahetamise asemel valitseb siin aeglus ja monotoonsus, suletus ja hillitsetus. Pealegi on tema mängitud vana teener, kes kogu etenduse vältel küll regulaarselt lavale ilmub, peaaegu ilma tekstita tegelane. Vaid päris lõpus, enne eesriide langemist on tal kaks repliiki, kusjuures viimane neist, mis võtab kokku kogu Camus' näidendi olemuse, kõlab lühidalt ja konkreetset: "Ei!" See on kohtuotsus, jumala vastus abi anuvale inimesele.

Muide, siin on tegemist puhtajaloolise kollisiooniga: just nimelt Becketti "Godot" ning Ionseco "Kiilaspäine lauljanna" löid, 50. aastate alguses Pariisi lavadele ilmudes, no-kauti raskekaalulise ja ülespuhutud eksistentsiaalse draama. Ja kui absurditeatri hindaja, vaikinud Camus' näidendis maha kaks vaatust, lausub finaalis oma kindla "Ei!" - siis selles on lõppude-lõpuks oma võlu, loogikat ja isegi huumorit.

Kuid pole seda, millele rajaneb Viidingu enda teater - laitmatult intoneeritud, musikaalset poeetilist teksti, mille sees aeg ja õhk vetruvaks muutuvad. Teksti, mis nähtavalt ja tajutavalt jätkuks plastikas, rütmis, füüsilises energias.

Viiding teeb "Arusaamatuses" seda, mida suudaks iga teinegi näitleja, millega teda dubleeriv Aksel Orav suurepäraselt toime tuleb - kuid ei tee seda, mida suudaks ainult tema.

Võib-olla tahtis Viiding osaleda Aivars Helde lavastuses just sellepärast, et välismaine külaline, vaba mis tahes tema isiksusega seotud keerukamate kultuuriassotsiatsioonidest, nägi temas ainult näitlejat, "lihtsalt näitlejat"? See katse "endast välja hüpata", mängida oma isiklikku kogemust ignoreerides võõraste reeglite järgi näitab selgesti, et Viidingu teater on temas eneses, on tema ise. Sellest loobuda tähendaks püüda rebida endalt nägu, ajades ta kogemata segi tema külge kleepunud maskiga.

Kuid niisugune arusaamatus võib teisest küljest osutada ka üpris viljatuks - juhul, kui proovida sellest välja tuua seal peituv ratsionaalne iiva. Eksistentsiaalne melodraama inimohvritega rahuldamata tundelisuse altarile, pimedat ihu meeleheitliku visklemise ning lootusetult traagilise finaali - kogu see sünye, kaootiline ja ülespiitsutatud maailm kujutab endast sisuliselt midagi absoluutselt anti-viidinglikku. Tema esteetika täielikku vastandit, negatiivi, millest pole aga sugugi raske saada ka vastupidist kujutist, st Viidingu teatri möödunud kümnendi loomingulist kreedot. Esteetilise võtme otsinguil võiks meenutada üht miniatuuri - "Vaibaõhuetendus", milles autor, istudes kloostrioeule seatud lava ees, märkab enda jaoks üht-teist üpris huvitavat: puud õuenurgas, mille lehed õhtutuules aeg-ajalt liiguvad, katusel krabistavat tuvi, üle hoovi lendavaid linde, liblikaid ja kärbsid, huvitava kujuga pilve taevalaotusel, valguse muutumist. Loo finaali kõlab järgmiselt: "Kui etendus oli lõppenud - etendati üht vana kurbmängu -, läksin rõõmsana tänavale. Mulle tundus, et olin saanud enesele mõne asja selgemaks."

Mis nimelt? Võib-olla selle, et teatril pole kohta võbelevate lehtedega puu kõrval, sest sellise lähenemise korral muutub ta mõtteuks. Ta on kunst - ning järelikult peab olema põhimõtteliselt kunstlik, estetiseeritud, vaimne. Ning hoidma eemale kõigest loomulikust, looduslikust, ka elavast ihust, mille spontaanne värin lõhub vormide täpsuse - lõhub kunsti. Tal peab olema oma autonoomne, kõrgele maa kohale tõstetud ning



igasugustest lindudest, liblikatest ja muudest "vaba õhu" kaunidustest paksude seintega eraldatud territoorium. Ainult siin võib ta olla tema ise, ainult siin võib vaim võita väri-seva ihu.

(Selles mõttes saab selgemaks ka asjaolu, miks Viiding on vältinud romaani filmikunstiga, mis eeldab ju hoopis madalamat tinglikkuse astet.)

Viiding püüab ühendada poeesia kehatut vaimsust teatri jämeda materiaalsusega nii, et selles kehastumisaktis jääks võitjaks mitte ihu, vaid sõna. Ka teatris on ta sõna-alkeemik.

Olevused, kes ei tea asjade nimesid; Godot'-ootajad, kes räägivad selleks, et tõestada endale oma olemasolu; filosoofiaõpetaja, kes jagab Jourdain'ile selgitusi isegi mitte sõnade, vaid "tähteda saamisloost ja nende kõikvõimalikest hääldevariantidest". Seda juhtmotiivi silmas pidades pole raske mõista, kuidas võis "Lavakava" poeetilisest tekstist sündida omaenda ihuga sideme kaotanud "Kiilaspäise lauljanna" tegelaste sõnaline akrobaatika. Ennastunustav lobisemine (anekdoodid, kiirkõneharjutused, lihtsalt mõttetu sõnad) ongi nende seks. Lobisemishoos satuvad nad pikkamööda ekstaasi, jõudes nüüd juba mitte fraaside, vaid tähtede väljahõikamiseni (kummardus filosoofiaõpetajale!). Siin on sõnade võitu ihu üle kujutatud pilkavalt, ironiliselt. Kuid see on siiski võit - ning "Kiilaspäine lauljanna" satub ideaalselt Viidingu teatri spetsiifikasse.

Selles, et tema mäng, kord ülev, kord koomiline, kaldub silmanähtavalt asketismi, kõigest lihalikust loobumisse, pole kunsti üleolekut looduse ees. Pigem küll oskust olla pealiskaudne austusest põhjatuse ees. Viidingu teatril ei ole põhimõtteliselt midagi pistmist häguse tundelisuse või rafineeritud psühholoogiaga sügavustega, ta eelistab maske täpseid jooni, peensusteni viimistletud plastikat ning marionettide kehatust. See on absoluutselt väline, puhas estetism, mis ei eelda piinarikast mõtlemisprotsessi, vaid vaatlemist, võimet nautida omakasupüüdmatult kunsti efemeersust - teksti kvaliteeti ning seda realiseeriva truppi teravmeelsust ja fantaasiat. Talle on täiesti võõras see kurjakuulutav, negatiivne alge, mida Viiding oli sunnitud demonstreerima "Arusaamatuses", terroriseerides kokkutulnuid oma sugestiivse vaikimisega. (Seda enam, et Viidingu enda teatri suhted publikuga on rajatud hoopis teistele alustele: ta ei püüa kedagi vapustada ning on vaataja suhtes alati korrektne ja usaldustäratav.)

Viidingu teatris pole argiaskeldustes tekkinud tundeid ja mõtteid, ihu vaevlemist

Viidingu teatris pole argiaskeldustes tekkinud tundeid ja mõtteid, ihu vaevlemist

D. Wood, "Piparkoogimehike". Eesti Draamateater, 1991 (lavastaja Ivo Eensalu). Herr Kellakägu - Juhan Viiding.

G. Vaidla foto



ning kirgede mässu - seepärast pole seal tegelikult ka surma. Sest kõik see on vanakuradist. Mees ja naine, sugupoolte vahelised suhted on teema, millega ta möödunud kümnendil peaaegu ei tegeled. Eks olnud ju Olevusedki ilma sootunnusteta (näidendi käigus nad need küll omandasid, kuid vaid väliselt, inimeste maailma mehaanilise kooperimise teel), mida kehtastas ka nende oma sootus erapooletuses suurepärase määratlus: olevused. "Lavakavad" + "Oodates Godot'd" = mungaklooster. Lavastuses "Mis Kus" olid episoodid täpselt jagatud mees- ja naisstseenideks. Seda reeglit rikuti vaid ühel korral, otseselt spetsiaalselt Rita Raave jaoks. Muide, ka miniatuuri pealkiri on paljutähenduslik: "Katastroof".

Rita Raave kangelannade sissetungi Viidingu teatri lavarealaalusesse võib samuti nimetada katastroofiks, mille aste saab täielikult selgeks alles Betsuyaku näidendite lavastustes. Tema monoloog "Õnnelikes päevades" oli vaid askeediteatri esimene arglik katse Kiusajale silma vaadata. Muide kõiki ettevaatusabinõusid tarvitusele võttes: hülgamata oma territooriumi (s.o Beckett'i maailmast lahkumata) ning hoides rangelt lahus naise rolli mehe omast (Viidingu tege lane, kes vaid korraks käpuli üle lava roomas ja samas kohe kadus, pigem kriipsutas alla, kui rikkus seda seadust: ta ei tohtinud siin peatuda).

Ühe konstantse elemendi vahetuseks teisega valmistub Viidingu teater alati kaua ja põhjalikult: "Godot" keskmes - Viiding ja Rätsep, "Õnnelikes päevades" - Raave, "Mis Kus" - kõik kolm (kuid erinevates miniatuurides). Pärast lavastust "Mis Kus" - Viiding ja Raave.

See mitmekäiguline kombinatsioon lõpetati just siis, kui paus Viidingu teatris tundus olevat vältimatu. Sealjuures oli raske kohe märgata ja hinnata seda situatsiooni põhimõttelist muutumist - "Väljakäik" jäi kuidagi efektsemale "Mis Kus" ja "Kiilaspäise lauljana" varju, Viidingu osalemine "Arusaamatuses" ja "Piparkoogimehikeses" aga vaid teravdas kriisitunnet ja saabuvat pausi eelaimust. Ja alles pärast "Kalmaarkustukummi", seda mõtteliselt "Väljakäiguga" sidudes, võib täiel määral tajuda uut kvaliteeti, mis tekib Viidingu ja Raave duetist.

Kui Viidingu partnerluses Rätsepaga oli valdavaks täieliku loomingu üksmeele ja teineteise mõistmise teema (lavakavade Poeet ja Muusik mõistsid teineteist ka sõnadeta) - siis uus duett on oma põhiolemuselt konfliktne. See on kahe ühendamatu olemistüübi vastasseis: puhta vaimuse teatri

(meesalge) kokkupõrge irratsionaalse, purustava ja illusioonitu Reaalsusega (naisalgega). "Väljakäigus" ja "Kalmaarkustukummi" püüab Reaalsus kiusatusse viia Pühakut, veidrikku, kes elab oma õnnelike utoopiate maailmas, väljaspool elu normatiivset loogikat.

Raave kangelannades on pealtnäha rohkem tervet mõistust ja psühholoogilist vaistut, kuid temas on ka rohkem kaost, destruktivsuse kalduvust: "Väljakäigus" teeb ta ettevalmistusi enesetapuks, "Kalmaarkustukummi" viib aga enesetapuni oma naiivse ja usaldava vestluskaaslase. Reaalsus kannatab surmamaania all. See on hullumeelne Reaalsus. Tema võit võib ainult tragöödiani. Veidriku võit on aga ime, mis puhastab maailma hukutavatest kirgedest. Ja - elagu kõige jampslilik fantaasia, mis ravib Reaalsuse tustast, millesse, muide, pole raske ka surra.

On täiesti ilmne, et psühholoogiseeritud mängulaadis ei tunne partnerid end veel päris kindlalt. (Kas mitte sellepärast ei laskunudki nad koos "Arusaamatusse", et kiiremini orienteeruda maaniate ja psühhooside raskepärases maailmas?) Kuid on tähelepanuväärne, et psühholoogilise mängumaneeri juurde suundub Viiding läbi tuttava ukse - läbi jaapani dramaturgia, mis traditsiooniliselt ilmutab kalduvust märgi, maski ja sümboli poole, lubades esitajal hoida end kirgedest kõrgemal ning muuta need märkideks, kire hieroglüüfideks. See kehtib eelkõige Raave puhul, kelle organika suurepäraselt sellesse stiili sobib. Vaataja mitte ei tunne tema kangelannade emotsionaalset laengut, vaid loeb seda. Tema huulilt ei kao naeratus - me ei näe demonit, vaid selle maski. Selles kontekstis võib ka Rätsepa asendumist Raavega tõlgendada mängu hieroglüüfidega: mees-naine. Uus sümbolite kombinatsioon toob kaasa ka uue tähenduse.

Muidugi tegelevad need kaks lavastust vaid Viidingu teatri uue vormi võimaluste eelmärgistamisega - täielik avanemine seisab alles ees. Huvitav, kas Viiding teadis "Väljakäigu" kallal töötades, et sellest saab tõepoolest väljakäik, väljapääs? Oskus mängida tähendustega, balansseerida pateetika ja farsilikult jämeda nalja vahel, ühe sõna tähendusvõlvenduste noateral on küllalt tavapärane tegevus poeedi jaoks, kes muutub sõnade maailmas tihti tabamatuks ning vastuse eest gergesti kõrvale libiseb...

## TÄNAPÄEVA HELILOOJA JA SAKRAALSED TEKSTID

FRANK MARTIN (1: martään) on A. Honeggeri järel vist tuntuim šveitsi helilooja. Sündinud 1890; õppis alguses loodusteadusi, seejärel aga pöördus muusika poole. Kuni II maailmasõjani ja selle ajal tegutses ta põhiliselt Genfis, 1946 asus elama Hollandisse, suri 1974 Naarden'is (Holland). Käesolev artikkel, mis käsitleb tänapäeva helilooja ja sakraalsete tekstide vahekorda, peaks mitmeti haakuma ka praeguse eesti muusikaga - kirjutavad ju eesti heliloojad jätkuvalt palju muusikat vaimulikele tekstidele. Olgugi et see kirjutis pärineb 1946. aastast, valgustab ta loodetavasti neid motivatsioone, mis viivad ihe nüüdisaega kuuluva inimese sellise valikuni.

Seda teemat valides aimasin ette lugeja küsimust, miks hakkab helilooja, kes varem millegi sellisega tegelnud pole, äkitselt otsima inspiratsiooni sakraalsetest tekstidest ja, hüljates eepilised ning lembeteemad, pühendub n-ö "vaimulikule" muusikale, nagu ütlevad sakslased. Prantsuse keeles on sellel sõnal paraku kaks tähendust; ilma kontekstita seostuks väljend *musique spirituelle* pigem Chabrier' kui J. S. Bachiga, kuigi Bachi muusikas on ühtaegu nii vaimu kui vaimulikkust. See prantsuse keele omapära sunnib meid selguse huvides pöörduma antud adjektiivist tuletatavate täiesti erineva tähendusega nimisõnade poole. Kui ma kasutan sõna *spirituel*, mõistetakse seda kindlasti spirituaalse tähenduses (*spiritualité*), kui ma aga kasutan sõna *esprit*, püütakse selles näha seda, mis meis on kõige raskemini tabatav, seda punkti, kus mõistus pinna jalge alt kaotab ja orienteerub vaid kobamisi. Mida aga tõenäoliselt ei mõisteta, on see nüanss, mille jaoks mul puudub termin, et end paremini arusaadavaks teha.

Aga naaskem teema juurde: niisiis, miks pühendub helilooja sakraalsetele tekstidele ja mida ta nendega öelda tahab? Pole midagi raskemat sellest küsimusest. Esiteks sellepärast, et see on ebadiskreetne ja puudutab inimese kõige intiimsemaid sfääre; teiseks sellepärast, et religioon on ohtlik teema, mis kipub ikka haavama kellegi tundeid või veendumusi, olgu too siis usklik, ükskõikne või ateist. Sellepärast püüan ma läheneda sellele küsimusele ettevaatlikult ja ringiga.

Heliloojat võivad huvitada sakraalsed tekstid kõige erinevatel põhjustel. Teda võivad ajendada tellimused või tema enese ühiskondlikud funktsioonid. Sel põhjusel kirjutas enamik klassikuid kiriklikku muusikat: missasid, kantaate, oratooriume, passioone. See ei tekitanud mingeid probleeme, neil tuli lihtsalt luua teatud ürituseks teatud pala. Ja teha seda nii hästi kui võimalik, vastavalt oma andele, loomelaadile ja vaimujõule. Sellist konjunktuuri kohtab ka tänapäeval ja ma tunnen heliloojaid, organiste ja kirikumuusikuid, kes kirjutavad jõuludeks või lihavõtteks kantaate oma kogudusele. Mõnes mõttes on see heliloojale parim variant ja andnud meile palju meistriteoseid. Parim sellepärast, et kunstnik töötab algusest peale etteantud raamidest, ta ei pea valima võimalike süžeede vahel ega püstitama küsimust esteetikast, ühesõnaga, ta ei kohustu millekski avaliku arvamuse, kriitika ega kunstimaailma, selle käsitamatu ja hirmuäratava suuruse ees, mis kaalub ja annab hinnanguid, loob kuulsusi ja paiskab neid põrmu. Ainus, mida ta peab, on käsitlema üht kindlat teemat vastavalt oma vahenditele ja usule, rahuliku vaimu ja täie alistumisega.

Aga kui endistel aegadel oli sellisest koostööst kasu mõlemal osapoolel, kuna Kirikul oli materiaalseid vahendeid tähtsamate teoste esiletõstmiseks, siis tänapäeval see enam nii ei ole. Helilooja, kes kirjutab oma kogudusele kantaadi, peab arvestama väga piiratud ja keskpärase ettekandega. Ta peab töö käigus lakkamatult mõtlema tehnilistele raskustele ja kohanduma oma käsutuses olevate kesiste vahenditega. Tal puudub igale kunstile hädavajalik materiaalne baas. Põhjus on selles, et me elame ajal, mil Kirikul pole enam autoriteeti kunstiküsimustes. Tal pole enam finantse kunsti toetamiseks ja kui olekski, ei kasutaks ta neid enam nii nagu varem. Kunstist on saanud omaette maailm, mis valitseb end ise, kus maksab vaid kunstiväärtus ja mis hindab ühesuguse mõõdupuuga nii religioosset kui profaanset teost.

Niisiis, et luua tänapäeval religioosse sisuga teost, peab helilooja seda esmalt tahtma, seejärel valima süžee ja lõpuks vahendid. Selgub, et tema tingimused on

lapselt samasugused kui mis tahes ilmalikku teost kavandades. Ometi pole see päriselt nii. Seda erinevust on raske mõista, veel raskem sõnadesse panna. Tehkem siis veel üks kõrvalepõige ja vaadeldem meie aja mõningaid väljapaistvamaid helitöid sakraalsetel teemadel. Maailmamainega autorite teostest tean nimetada vaid Stravinski "Psalmide sümfoonia" ja mõningaid Arthur Honeggeri töid nagu "Kuningas Taavet" või "Surmatants". Mu valik on muidugi meelevaldne, aga materjali, mille hulgast valida, on napilt. Kuid on see ikka tõepoolest religioosne kunst? Ma pean silmas kunsti, kus teostus, esteetika ja kunstniku loomisrõõm hääle, helide, vormide kombineerimisel loovutavad koha looja sisemisele vajadusele väljendada oma usku. Ma kahtlen, kas ükski neist teostest on kunagi äratanud üheski hinges tõeliselt religioosse tunde, tugevdanud usku või loonud kuulajas soodsa pinnase meditatsiooniks, mis võib meid vahel juhatada ilmutuse künnisele kui mitte ilmutuse endani. Need teosed aga juhivad meid autori isiku juurde, imetlema tema uut saavutust, võib-olla koguni uut meistriteost.

Religioosne teos seevastu peaks autori varju jätma, aga selleks on meie aeg eriti ebasoodne. Tänapäeva kunst on läbinisti individuaalne. Iga looja loob omaenese keele ja ainult sel juhul peetakse teda arvestatavaks kunstnikuks, sest kunstis otsitakse palju enam erilist, unikaalset ja isikupärast kui üldinimlikke väärtusi. Muidugi eeldab see kuulajalt ja kriitikult mõistmist, sest kunst, mis oleks puhtisliklik, ei huvitaks kedagi peale autori enese. Pole olemas tõelist kunsti, mis ei väljendaks kollektiivseid ja püsiväärtusi, kuid ta väljendab neid autori "mina" kaudu. Niisiis me lähtume uue teose hindamisel kollektiivsest plaanist, aga teadvustame seda kui individuaalset ja erilist. Viimases näeme tõestust tema headusele, ning loomulikult on kunstniku isik see, kellele kuulub meie imetus ja heakskiit. Selline suhtumine on meile nii omane, et tundub veider ja peaaegu lapsik, et teistel, kunsti poolest väljapaistvatel sajalendel on omistatud nii suurt tähtsust süžeele, selle laiale tähendusele, kunstikvaliteetidele, milles pole midagi individuaalset, teostuse täiuslikkusele, käe kindlusele nii detailsil kui tervikkonstruksioonis. Kunstnikku imetleti eelkõige normidest kinnipidamise pärast, olles samas rohkem või vähem ebateadlikult võlutud tema originaalsusest. Tänapäeval imetletakse kunstnikku normide eiramise pärast, kuigi ta, tegelikult seda meie ja enese eest varjates, oskab suurepäraselt neis püsida.

See ongi põhjus, miks kaasaeg ei soodusta kollektiivse iseloomuga ja enam-vähem anonüümse teose loomist, milline aga peaks olema tõeliselt religioosne kunst. Pealegi pole meie ühiskonnal enam religioosset baasi. Ma ei taha väita, nagu oleks religioosne tunne tänapäeval haruldasem või leigem kui vanasti. Paljude uskliklike puhul on see nüüd, kui puudub ühiskonna poolehoid, hoopis tugevam ja iseteadlikum. Aga selsamal põhjusel - ühiskonna poolehoidu puudumise pärast - puudub ka religioosse teose autoril üldsuse heakskiit. Iga kuulaja hindab tema teost oma lähtekohalt ja ainult neil, kellel on religiooniga samasugune suhe kui temal, võib autor oodata tõelist mõistmist oma teosele, nii selle vormile kui ideele. On võimatu, et ateistist kuulaja võiks selles hinnata muud peale kunstilise taseme, välja arvatud juhul, kui sünnib tõeline ime ja kuulajale avaneb religioosse teose mõjul uus maailm. See on üks võimalus tuhandest, aga tasub riskeerimist. Teistest küljest pole sugugi võimatu, et kõige siiramate, sirgjoonelisemate ja aktiivsemate usklikke seas on inimesi, kelle tundeid võib riivata pühade tekstide harjumatu interpretatsioon. Selline reaktsioon on täiesti loomulik, sest usk, nii ehtne kui see ka poleks, toetub intellektuaalsete ja emotsionaalsete kujundite summale, mis on kindlalt piiritletud ja väga raskesti muudetavad. Need kujundid ise ei ole usk, vaid ainult usu projektsioon intellektuaalsel ja emotsionaalsel tasandil. Aga usklikule on nad sedavõrd tema usu pildiks, et igasugune erinevus sellest pildist on talle võõrastav ja näib ebajumala kummardamisena või koguni jumala-teotusena. Kõigil eespool nimetatud põhjustel on religioosse muusika traditsioon meil peaaegu olematu ja seda ei saagi olla, sest see oleks vastuolus kõigi tänapäevaste kunstikontseptsioonidega, meie harjumusega teadvustada kunsti selle kõige diferentseeritumal ja individuaalsemal tasandil.

Neist põhjustest piisab, et peletada kunstnikku eemale Vana ja Uue Testamendi tekstidest. Oigupoolest on Vana Testament ohutum kui evangeeliumid, sest jäädes meist kaugemale, on ta samas hõlmavam kui Uue Testamendi müsteeriumid. Need müsteeriumid on igal ajal aktuaalsed ja jäävad alati leegiks, mis soojendab ühtesid ja põletab teisi ja milles meil alati on hirm ennast kõrvetada. Kindlasti on püütud, eriti meie maal, luua religioosset muusikat ka otseselt piiblitekstidele toetumata. Aga need katsed, isegi kui nende arv suureneb, on kitsalt individuaalsed ja jäävad väljapoole vahetatud religioosset elu, see tähendab Kirikut. Neid võib liigitada helikunsti valdkonda, religioosse muusika kategooriasse. Kirikumuusika seevastu, olgu katoliiklik või protestantlik, käib omaenese rada, mis on põhimõtteliselt erinev talvise muusikamaailma omast.

Mina isiklikult olen oma varasemas elus kirjutanud religioosset muusikat kahel korral: ühe missa kahele koorile ja kaks tähtsat osa jõulurooatoriumist. Ma ei teinud midagi selleks, et need ka ettekandele tuleksid. Nende loomist piisas mulle täiesti, vastupidiselt minu tavalisele tundele, nagu poleks teos päriselt valmis enne, kui ta avalikult ette on kantud. Veelgi enam, ma isegi kartsin nende ettekandmist, sest oleksin soovinud, et see toimuks kirikus, ilma autori nimeta ja justkui jumalateenistuse osana. Aga kujutage endale ette kuulajate ja mängijate uudishimu, mis rööviks ürituselt igasuguse tõsiduse ja oleks pealegi kergesti rahuldav, sest autori nimi ei jääks kuigi kauaks saladuseks; uudishimu, mis tekitaks loo ümber criti suurt kõmu, kuigi autor soovis vaid vältida oma intiimsete tunnete mõõtmist kunstilise ja ilmaliku mõõdupuuga. Nii kirjutasin ma need teosed sahtlisse (ja enam pole õige aeg neid sealt välja võtta)<sup>1</sup>, piirdudes ilmaliku loominguaga kuni päevani<sup>2</sup>, mil hr Dovaz, "Radio-Genève" direktor, palus mul kirjutada partituuri häälele ja orkestrile, mille võiks saata eestriise teate puhul sõjategevuse lõpetamise kohta. Sellise mastaabiga ja nii tähtsa sündmuse jaoks oli võimatu luua teost, mis poleks tulvil religioosset tunnet, üldist ja üksmeelset. Nii tähtsa sündmuse puhul ärkab mõte Jumalast ja tema suurusest isegi nende hinges, kelle jaoks tal on ainult sümboli väärtus.

Minul endal poleks iialgi tulnud pähe mõtet luua niisuguse haarde ja põletava süžeeaga teost selliseks sündmuseks. Aga kuna mulle esitati niisugune palve, või õigemini tellimus, ei jäänud muud üle kui nõustuda. Ja millise röömuga! Sest ma olin peaaegu samasuguses olukorras kui klassikaline helilooja, kes töötab oma kirikule. Ma ei kandnud vastutust ega pidanud veenma publikut teose vajalikkuses. Pidin ainult püüdma tuua kuulajani midagi, mis sobinuks rahupäevaga, täis pöörast röömu, ahastust ja kibedaid mälestusi. Vahendid ja töö pikkus olid ette kindlaks määratud. See kõik säästis mind paljudest kõhklustest. Niimoodi lõingi ma 1944. aasta augustis, septembris ja oktoobris oratooriumi "In Terra Pax", püüdes ennetada liitlasvägesid. Kahjuks jätsid need mulle liigagi kaua aega. Kohe selgitan, miks ma valisin oma lühioratooriumi jaoks just sellised lõigud Jesaja raamatust, Ilmutusraamatust ja evangeeliumidest - sellele on antud väga absurdseid tõlgendusi. Ilmselt suutsid valitud tekstid mu mõtteid vaid ligikaudselt edasi anda; kuigi mulle tundsid need selged.

Aga enne tahaksin rääkida ühest teisest teosest, millega töotan praegu ja mille teema on vabalt valitud. Tegemist on oratooriumiga, passiooniga kahes osas, millest esimene on nüüdseks valmis. See pole tellimustöö ja miski ei vabanda mind, et ma pärast kõike, millest eespool juttu oli, sellise asja käsile võtsin. Tekstid on võetud erinevatest evangeeliumidest, kontemplatiivsed partiid Püha Augustinuse teostest. Minu ettevõtmine on ratsionaalsete kaalutlustega sedavõrd vastuolus, et oleks vaja mõnda sõna selgituseks. Ja kas pole erakordselt pretensioonikas kirjutada passiooni pärast J. S. Bach'i meistriteoseid? Aga selline idee otsekuu isendati mulle, kui ma vaatasin Rembrandti oforti "Kolm risti". Hoolimata mõistuse vastuseisust, surus see mõte ja eelkõige visioon, mille Rembrandti töö mulle passioonist andis, end visalt peale.

Pildil on kummaline valge valgus, mis langeb alla pimedale maailmale, kus kolme risti all, millel surevad Jeesus ja röövlid, seisab tuimalt ja otsekuu mingis tardumuses hulk inimesi. Ofordi esiplaanil näivad nad toimuvast draamast hoopis ära pöörduvat. Tagapool seisjad on Rembrandt pannud küll riste vaatama, aga võib-olla on nad oma kontemplatsioonis veel tuimemad kui need, kes tahavad ära minna. Ilmselt on see Rembrandti tugevaim teos, või vähemalt peegeldab kõige selgemini tema vaimsust. Väikesel paberipinnal võib näha hetke maailma ajaloost, mil teravamalt kui kunagi tuli ilmsiks fundamentaalne erinevus materiaalse ja vaimumaailma vahel. Vaim, mis kogu oma kirkuses koondub Kristuse kujusse, ei saanud takistada maailma endast ära pöördumast. Maailm ei suutnud taluda sellist valgust, sest alguses see mitte ei valgustanud, vaid pimestas teda. Mõne valgus- ja varju laiguga paberi väikesel ristkülikul on Rembrandt osanud jäädvustada traagilise vastuolu ja üliinimliku lootuse, mida võib anda taevast kolmele ristile langev suur valgus. Sellise kontseptsiooni panemine muusikasse polnud mõeldav ja kolme risti vaatlemisel saadud emotsioonist jäi järele vaid mingi sisemine sund käsitleda kord elus ja oma võimaluste piires seda kõikidest kõige suuremat teemat. Ma tean, et enamikule on see vaid üks helitöö paljudest; et tema pealt hakatakse nõudma kunstimaksu ja arutama tema esteetikat ning kõik see on mulle juba ette ebameeldiv. Ma tean ka, et see oratoorium võib šokeerida mõningaid usklikke, et neil on ebamugav kuulda lauljat laulmas Kristuse suuri õpetusi ja ka see teeb mind kurvaks. Ma tunnen seesuguse ettevõtmise kõiki raskusi ja tean, et selline teos läheb meie

<sup>1</sup> Missa tuli esmaettekandele alles 1963 ja anti välja kaheksa aastat hiljem Bärenreiteri juures.

<sup>2</sup> Juuli 1944.

kunstimaailmas tavaliselt rappa. Aga kuna mul varem või hiljem seda nagunii oleks tulnud teha, siis miks mitte täna? Alati jääb lootus, et vaatamata puudustele võib teos ometi tuua kellenigi selle traagilise valguse ja varju kohtumise tunde. Pealegi oli mu eesmärk passioonis, mille pealkirjaks ma panin "Kolgata", sootuks erinev Bach omast. Bachi muusika on kirjutatud Kiriku tarbeks ning tema passioonid väljendavad eelkõige usklike tundeid Kristuse kannatuste ees. Evangelisti jutustust Kristuse kannatustest illustreerivad tegelaste ja koori etteastid - retsitatiivid ja aariad, pikad lüürilised kooripartiid ja koraalid. Bachi passioonid on kultuslikud ja adresseeritud veendunud usklikele, kelle usutunnet nad kajastavad.

Minu kavandatav "Kolgata" seevastu püüab kujutada sündmust ennast, lastes kuulajaskonnal teha sellest oma järeldused. Oratoorium on mõeldud ettekandmiseks kirikus, aga see ei ole kirikumuusika. See peaks olema Kristuse kannatuste dramatiseering, aga mitte jumalateenistus. Kontemplatiivsed osad eri piltide vahel, mis toetuvad Püha Augustinuse tekstidele, on mõeldud selleks, et anda aega meditatsiooniks ja luua muusikalist tervikut, mida evangeeliumide jutustavast stiilist tekstid ei võimalda. Esimeses osas, mis on eelmänguks Jeesuse vangistamisele, püüan ma rõhutada Jeesuse mõningaid omadusi, mis ilmnevad kõige selgemini passiooneelsetel päevadel ja millest annavad tunnistust tema teod ja kõned templis, kui ta mõistab ägedalt hukka religioossed autoriteedid. Seega viisin ma sisse hulga kõnesid, mis on tõeliselt provotseerivad ja mis pidid vältimatult kaasa tooma tema süüdimõistmise: "Häda teile, kirjatundjad ja variserid, te silmakirjatsejad, et te olete lubjatud haudade sarnased, mis küll väljastpoolt on nägusad, aga seestpoolt on täis surnute luid ja kõike räpasust!" Kristuse viimastel elupäevadel ilmneb tema inimlik loomus eriti selgesti, see kestab tema lõpliku alistumiseni Ketzemanis, kui ta ütleb: "Sinu tahtmine sündigu!" Siis ta vangistatakse ja ta pole enam muud kui vaene süüalune, surmamõistetud, keda veetakse hukkamisele. Aga maailma silmis on ta võitja, sest ta on võitnud oma inimloomuse.

Kuid see, vähemalt osaliselt, on alles tulevik. Naaskem nüüd oleviku ja teose "In Terra Pax" juurde, mille esitamisega tegi mulle au Baseli Kammerkoor Paul Sacheri vilunud juhtimise all, "Bachchori", "Kammerorchesteri" ja viie suurepärase solisti osavõtul. Siin oli eesmärgiks kujutada rahu saabumist pärast kohutavat Teise maailmasõja aastaid. Mida me selle all mõtleme? Kas ainult sõjategevuse lakkamist? Juba see oli tohutult suur asi. Rõõmujoovast paiskas inimesed tänavatele, niipea kui kapituleerumisest teada saadi. Ainuüksi rahvahulga illusioone jagades oli küllalt, mille üle juubeldada.

Oma lühioratooriumi esimeses osas püüdsin ma kujutada süngeid sõja-aastaid. Esimeseks tekstiks võtsin Ilmutusraamatu kujundi neljast hobusest, kes kannavad sõda, nalga, haigusi ja surma. Neile karmidele ettekuulutustele vastab koor kaebelauluga: "Mu Jumal, mu Jumal, miks Sa oled mind mäha jätnud?" Seejärel kuulutab Jumala Sõna kehastav prohvet patuse maailma hukkamõistmist. Koorilt järgneb uus palve: "Igavene Jumal, minu pääste, ööl ja päeval hüüan ma Sinu poole." See ongi kogu esimene osa.

Teine osa algab Jesaja kummalise hüüdega: "Vahimees, ons palju veel ööd?", millele järgneb patukahetsuspsalm. Siis atmosfäär selgineb ja prohvet kuulutab rahu saabumist: "Trööstige, trööstige mu rahvast, ütleb teie Jumal." Teine osa lõpeb rõõmulauluga: "Tõstke Jumala poole rõõmuhõisked."

Aga sellega polnud veel kõik öeldud, sest ei saa olla tõelist rahu ilma tagasi-pöörumiseta enese juurde ja ilma tõelise andestuseta. Siin me jätame maha maailma ja siseneame isikliku suhtumise intiimsesse sfääri. Selle koha peal on teoses pikk kirjeldus, mille annab Jesaja Igavese Jumala teenrist, mis on ühtlasi ettekuulutus Kristusest. Peale seda *alto solo* esitatud prohvetearingut laulab tenor Kristuse kõige tähtsamad sõnad "Isa, anna neile andeks, sest nad ei tea, mida nad teevad!" Ükski teine tekst poleks sobinud lõpetuseks paremini kui Jeesuse enese palve. Kõik sündis Tema enda südame vaikuses.

Kuid teose lõpuks oli vaja midagi, mis juhiks vähem intiimse, kollektiivsema tunde juurde. Ma püüdsin leida seda tunnet puhtas adoratsioonis ja näidata, et tõeline rahu saab eksisteerida vaid vaimsel tasandil: "Siis nägin ma uut taevast ja uut maad." Ja koor, vaheldumisi solistide ja tütarlastekooriga, laulab: "Püha, Püha, Püha! Issand, kõigeväeline Jumal, kes oli enne, on nüüd ja igavesti!"; tekst, mille Ilmutusraamatu autor ise oli võtnud Jesaja visioonist ja mille kaudu inimesed võivad ühineda taevase ülistuskooriga. Küsimus pole enam rahu, mis saavutatakse relvadega ja mida arutatakse pika laua taga. Küsimus on rahu, millest räägib Kristus, kui ta ütleb: "Rahu ma jätan teile, oma rahu ma annan teile." Ma soovin, et see väike oratoorium võiks tuua kellenigi midagi sellest rahust, mille suurust suudame ainult ähmaselt aimata.

Prantsuse keelest tõlkinud KAIA SISASK

## JUHISED JÄRELTULEVALE PÕLVELE

**"NOORELT ÕPITUD".** Režissöör-lavastaja **Jüri Sillart**, stsenaarist **Rein Saluri**, operaator-lavastaja **Mait Mäekivi**, kunstnik-lavastaja **Mats Oun**, helilooja **Kuldar Sink**, helioperaator **Mati Schönberg**, režissöör **Kalle Kadakas**, operaator **Rein Kalmus**, kunstnik-grimeerija **Piret Toomvap**, monteerija **Marju Juhkum**, valgusmeister **Ado-Rein Täker**, värvimääraja **Saima Kirdelaht**, filmi direktor **Ants Tomband**. Osalesid: kammerorkester Jüri Alperteni juhatusel, Mustla külakapell ja ansambel Margus Jürissoni juhatusel; sünkroontaustad "Schönberg Studiolt". Osades: **Sulev Luik** (Klorofüll), **Tõnu Kark** (Võmm), **Erki Veling** (Jüri), **Tiina Viilu** (Riina), **Ülle Kaljuste** (Taimi), **Gaute Kivistik** (Jaan), **Anne Paluver** (direktriss), **Maria Klenskaja** (uurija), **Andreas Kangur** (Andreas), **Kaie Mihkelson**, **Ain Lutsepp**, **Tene Ruubel**, **Salme Reek** jt. 2644,7 m (10 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1991.

*Paremalt: režissöör Jüri Sillart, operaator Mait Mäekivi, teine operaator Rein Kalmus ja Erki Veling (Jüri) filmi "Noorelt õpitud" võtetel 1991. aastal.*

Ühes "Äratuse"-järgses küsitluses (vt TMK 1990, nr 12) ütles Jüri Sillart, et tema uus film pole eelmise järg mitte süžeeiliselt, vaid vahest probleemiasetuselt ning et seal tuleb tegemist Jumalast ilmajäetud maaga. Enam täpsemini polegi võimalik seda maakohta iseloomustada, ent järjepidevuse asjus täpsustaksin: mitte probleemiasetuselt, vaid pigem põhitegelaste loomulikku arengut silmas pidades.

Esmakordselt esilnastusel viibides rikastusin uue kogemusega, sest õhkkond tundus kuidagi pidulik ja Eesti filmiseisu teades totravõitu. Kohal oli hulganisti noori kultuuritegelasi, -osalisi ja muidu suurusi. Sillart kamandas tegijad ja tegelased lavale ritta, et kõik näeksid ja meelde jätaksid; vähemalt pooltele ei meeldinud seal sugugi.

Kõige üldisemalt - selliseid filme on Eestis kogu aeg tehtud, nüüdseks juba aegade hämarusse vajunud vahepealne tõus ("Tuulte pesa", "Ideaalmaastik", ka Laiuse filmid ja eriti "Naerata ometi") oli tingitud rohkem uudsuse vólust ja ehmatuselt. Kõik oleneb taustast, mis seni õige vähelubav olnud, filmis vist iseäranis; nimetatutega





*"Noorelt õpitud". Filmi alguskaadreid - mäss  
Võmmi vastu on lõppenud poiste võiduga.*

*"Noorelt õpitud". Maria Kõniskaja (uurija).*







"Noorelt õpitud". Ülle Kaljuste (Taimi) ja Tõnu Kark (Võmm).

"Noorelt õpitud". Filmi lõpustseene: Sulev Luik (Klorofüll), Tiina Vilu (Riina) ja Erki Veling (Jüri).



tuli midagi varem nägematut, mida võis koguni uueks laineks ristida. Ajapikku harjusime, ei üllatu enam ühtigi. Ja nii võib taas korrata ammuseid märkusi.

A. Eesti filmidele on omane naiivne paljutähenduslikkus, millest johtuvalt peab kindlasti teadma laiemaid taustu, head hulka teoseid teistest kultuurivaldkondadest, rahva vaevutäheldatavast suhtumisest, ringlevaid legende ja mida kõike veel. Teiselt poolt on muidugi süüdi ka arvustajad, kes kangekaelselt püüavad igal pool tähendusi otsida ning mõistukõnet leida. Tahame lausa uskumatu innuga silte kleepida, võimalikult targalt ja leidlikult, kirjutades terve virma lehekülgi juhtumisi tabatud rõivastusapsust või lindipraagist tekkinud ootamatust värvilahendusest.

B. Enn Nõu on kõrvalseisjana väitnud meie filmide kohta, et käsitletav aine antakse publiku ette liiga valmistehtud kujul, arvestamata vaataja ja tema võimetega. Osalt kattub see eeltooduga, suuremat jagu jäämäest ei näe ega saagi näha. Kas või sedasama "Äratust", millela uue teose mitmed tahud jäävad avamata. Filmi "Noorelt õpitud" võiks võtta ka eseseisvana, kuid režissöör on paljuki eeldanud läbivõetud aine tundmist.

Uuemate nähtuste hulka võib liigitada katsetusi n-õ kõrvalt toodud osatäitjatega, kes pole "päris" näitlejad. Vahest püütakse nii vältida pidevat etteheidet kinolinale üle kantud teatritegemisest, paljuke meil neid näitlejaid siis valida. (Käesoleval juhul oleks muidugi kentsakas näha vanu tuttavaid usinate kooliõpilaste osas, millise tõsiasi ees seisis ilmselt ka "Kevade" osalisi otsides. Tookord läks õnneks, kunagistest algajatest on saanud teadagi kes, nii et ahvatlusi kui palju.) Valik on keeruline, seda suurem siis rõõm, kui tulemuse võib filmi plusspoolele kanda. "Noorelt õpitud" puhul lähed sinna ka pappkujunduse puudumine, nagu väidetud, ja kunstnikutöö esiletõus. Tõepoolest, milleks veel tehismaailm, kui selle taolist võikalt räämas Eestimaad piisavalt käepäras. Mats Ouna leidudele ei taha küll midagi ette heita.

Jaan Ruus kirjutas ("Eesti Ekspress" 14. II 1992), et filmi *story* on nõrk ja et Sillart kompenseerib seda sümbolistlike kaadritega, mis kõik kokku teevad teose eklektiliseks. Operaatoritöö tõsisemaks hindamiseks end võhikuna tundes ei taha siia suurt lisada. Mait Mäekivi kiituseks on filmi suured plaanid, millela tegelaskujude iseloomustus jääks kindlasti poolikuks. Uudse rakursi otсимist (ja leidmist) võib muidugi ka trikkideks nimetada, kuigi nendega ei liialdatud. Kujutatav aeg ise oli säherdune moonutav.

Kuna *story* on tõesti nõrk, siis pole mõtet seda siin ümber jutustada. Haarava sündmustikuga põnevusfilmi vaevalt ei kavas oligi, kui Saluri tekst aluseks võtta. Tõetruu pildi 1950. aastatest saab sealt ometi, kõigi oma ebardumiste ja sümboli mõõdu omandanud tegelastega. Jaan Ruus väidab: "Sillartit huvitavad sotsiaalsed tingimused, mis kujundasid sõjajärgses täielikult nõukogulik koolis üles kasvanud noori eestlasi." Selle sõnas-taks küll pisut teisiti: Sillartit huvitavad täielikult nõukogulik koolis sündsa lihvi saanud noored eestlased, kes kujundavad EV tänaseid sotsiaalseid tingimusi.

Üle seletamist vajab ehk öeldu teine pool. Ajaliselt peaks asi klappima, toonased koolilõpetajad on praeguseks jõudnud oma esimese juubelini ja üle selle, samuti peaks neile tuttav olema kõrgete kabinetide sulnis salapära. Stalini-järgne kool üksnes lihvis, andis edasiseks täpsustatud suuna, sest kuidas muidu võiks üks noor leida oma loomusele sobivaimat rakendust. Siin pole enam midagi parata, et paljusid suisa ärgite - seesuguse hinnaga hoiti ehk ära hullem, leitame praegu kõige õigustuse.

Algul mainitud tegelaste areng "Äratuses" "Noorelt õpituni" on täiesti loomulik. Nii pidigi minema. "Äratuses" rüüsanud Rassist (Tõnu Kark) on saanud imetobe võimutähis, ennast täis ja meeleline, see-est aga võitnud sõjamehe joontega täiustunud tüüp. Seda võis aiamata, lõppes ju "film esimene" Rassi ja Linnanaise paljutähendusliku suudlusega. Vanade tuttavatena näivad nad siingi. Maria Klenskaja on tõusnud ilmselt kõrgema järgu uurijaks, keda näeme küll üpris vähe, kuid mõjuvalt. Tegemist paistab olevat vambiga, kelle suures plaanis võetud nägu valgub ääretult labaseks. Selle tasandi asjaajajale on vist omane lausa vanemlikult mõistev hoolitsus patustega suheldes, nad kõik tahavad tegelikult head, sõbralikult ja elutargalt.

Viimane omadus torkab veel enam silma filmi huvitavaima ja salapäraseima tegelase Klorofüll (Sulev Luik) puhul. "Äratuses" olid tema ülesanded Linnamehena üpris tagasihoidlikud, piirdudes kohalviibiva kõrgema võimu jäise hingusega. Suuresti tänu Luige osatäitmisele on nüüdne hariduspõllu insener üks filmi keskseid kujusid, J. Ruus nimetabki teda peategelaseks. Kas nüüd just peaa, aga võtmetegelane on ta kindlasti. Jüri Sillart: "Tahan näidata aega, mil kõik on klorofüll. On küll materია, kuid puudub vaim." (Vaimu hävitamist olevat ta näidanud "Äratuses".) Seega on vaimu puudumine tõusnud pärisnimeks. Oluline oleks siin täpsustada, mida nimelt mõeldakse selle vaimu all - kas vastupanu? Kui nii, siis ega teda eriti ilmutata jah, ent teiselt poolt on koolinoortel vaimu küllaga, märksa tähtsamaks saab selle vaimu sihtpunkt.

Väliselt mingiks kõverikuks kooldunud Klorofüll on püüdnud pugeja esimesest ilumishetkest peale ja lõpuni välja. Samas ta nagu mõistab noori, saab aru, tunneb targalt kaasa, kuid ei aita. Tema naeratus on tegelikult koletu grimass paljakspõetud kolbal, ent siiski naeratus tol valtsalt tõsisel ajal. Klorofüll tõsidus seevastu sisendab jubeidust, kalginstunud pilk ja karmid vaod näos kõlbaksid suurepäraselt mõnele suurinkvisitorile, mida ta kõrghetkil ongi.

Ülle Kaljuste tegelane on "Äratuse" varjatud meeleilusega võrreldes laiendanud haaret ja tõusnud (tõenäoliselt) aleviku meespere ihaldusobjektiks. Kummatigi näitab kaamera teda üsna võikana, selles juustest paljakskistud näos on midagi hauatagust. Armetu laulimisega passib see ilusti kokku, teiselt poolt tuleb lausa filosoofiline mõõde: Sillart ütleb, et massu kutsuvad filmis tegelikult esile naised, see oleks nagu tants ümber fallose. Reklaam reklaamiks (film polnud siis veel valmiski), aga väide on liiga paljutõotav, oleks

nagu pornopilt tulekul. Või võtta veidi tagasihoidlikumalt ja panna mõni meestegelane tolle tantsu keskele? Vahest õnnetu otsa leidnud koolinoor? Tema ümber ikka keereldakse ka, kuid siis järgneb häving - surma hõng käib tõesti tolle naisega kaasas - ja kaob see viimnegi. Kurb lugu.

Suuresti tänu osavale kaamerale on need tegelased rohkem üldistatud karikatuurid ning saatis turtsuti naerda. Vaadates sugenes aga tunne, et seetõttu mõjuvad ka tõsist teksti andvad noored koomiliselt, kuidagi valedena, vales ajas ja vales kohal. Täna paistab selline aatelisus ja nooruse



"Noorelt õpitud".  
Sulev Luik  
(Klorofüll).

# ÜHTEAEGU "MOLODŌJE, NEOBUTŠENNŌJE" JA "THE SUNNY KIDS"

uigas võitlushimu mineviku pärandina niikuinii, nüüd taandatakse filmilinale jäänud vähesed isiksused samuti tüüpideks. Ikka teistega ühte ritta. Nii tuleb välja, et üldisemalt võttes pakutakse meile üht suurt pila 1950. aastate keskpaiga üle. Edasi küsiks siis, mida meile näidata tahetakse, kas rahva väärastunud meelt? Tänuväärne ettevõtmine igatahes, sest nii tublid kaasajooksikud kui ka vaprad vabadusvõitlejad jäävad ühtviisi lolliks.

Mis edasi? Senine juht ja jõud on tapetud (NB! Püüne peal, nagu protagonistile kohane), endine kihutuskõneleja löödult nurgas, jääb vaid kaalutlev kohaneja Tiina Vilu esituses. Tema on olulisim tüüp ses filmis, ja vaevalt et mõni professionaalist näitleja seesuguse rolliga nii veenvalt toime tulnuks. Kogenematus on siin vooruseks, mida jätkub õige pikalt: oiviku enesekindel ilme, mille kandja on sirgeseljaline staar omasuguste seas, valmis ühise ürituse nimel otsustavaiks sammudeks, kuid ainuüksi punktikogumise eesmärgil; upsakavõitu juustepildumine ja teistest teadjam olek, kuidas ses elus püsima jääda. Just teda nimetaksin selle filmi peategelaseks ja mitte Klorofüllid, kes on küll põnevalt müstiline, aga - olulisemad on ikka kasvandikud ja eelkõige väljapaistvaim nende seast; nemad teevad praegu ilma, mitte enam väljateenitud veteranipuhkusel Klorofüllid. Teisisõnu võib sellise tütarlapse julgelt sümboli tasandile tõsta.

Nagu ikka on midagi ilusat ning midagi mitmetähenduslikult arusaamatut. Film on visuaalselt mõjuv (J. Ruus), kaadrid kas päikesepaistel kuumusest virvendavad või sünkjalt tumedad. Nende järjestusest võiks ehk üht-teist välja lugeda. Mitisurinlik kaugusesse kaduv aed ja reipad tütarlapsed katselapil, poiste sõjalise õpetuse rivi (tunduvalt hädisem paarkümmend aastat hiljem harjutatust), muidu läbinisti realistlikust pildireast järsku väljapoole jääv mustade autode rodu nurga tagant pahaendeliselt välja roomamas, nagu mustad tõugud (igal juhul midagi väga paha) - lõppkokkuvõttes ikkagi irvitus pikalt hirmu ja armu jaganud pappmaailma üle. Ilmselt ka filmi lõpp, millele annaks vähemalt kümme tõlgendust välja nuputada.

Jüri Sillart alustab oma filmi "Noorelt õpitud" pika, hästi läbimõeldud ja läbimängitud episoodiga koolihoovil. Ta tutvustab korraga kõiki tegelasi, annab täpse pildi ajastust, käivitab filmi koolipoiste ja Võmmi vahelise konfliktiga ning lõpetab episoodi nauditava puändiga. Vahele on pikitud paar kujundit. Järgmistes, lühemates lõikudes see tihedus kaob ning Sillart pelgalt kirjeldab edasist tegevust. Ilmselt tunneb lavastaja ka ise äravajumist ja püüab vägisi filmile suuremat tähenduslikkust anda ning pingutab üle. Näiteks lendlehtede kleepimisel dendraariumis on nii palju rõhutatud valgust ja Klorofüllid teksti nõnda ebaloomulikult hakitud, et teksti tegelik tähendus jääb varju.

"Noorelt õpitud" on Sillart püüdnud üles ehitada terviklikele episoodidele, milles loob sisemisi pingeid ja üritab neid vaimukalt lahendada. Vaheldumisi osalevad episoodides pea- ja kõrvaltegelased ning filmi lugu antakse edasi nii otse kui kaude. Kohati õnnestub see Sillartil suurepäraselt, samas kukub ta täiesti läbi. Tundub, et parimad episoodid filmis on saadud kümneaastase Andreas Kanguri osavõtul. Need viivad edasi tegevust ja loovad samal ajal tuntava pinget ning mitmetähenduslikkuse. Ent teinekord vajub film päris ära, näiteks siis, kui lavastaja sedasama nippi kasutades sunnib Sulev Luike ja Kaie Mikkelsoni ebamäärases aianurgas raamatuid põletama.

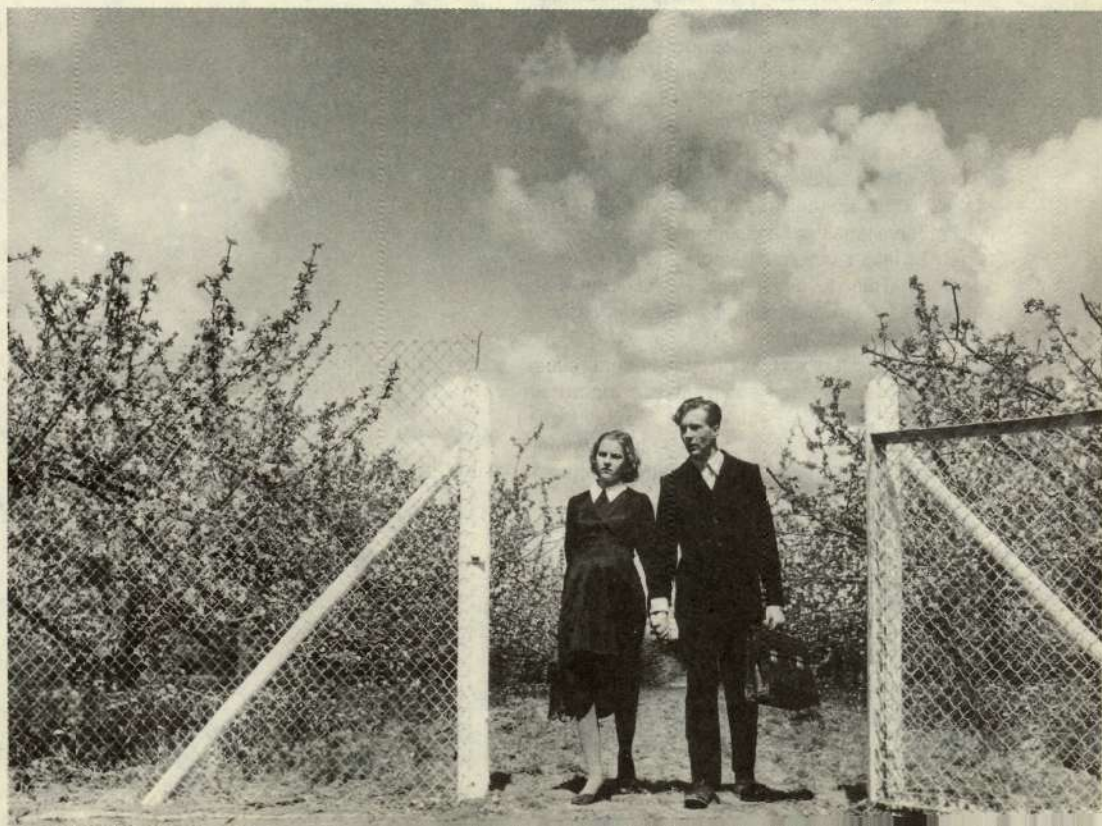
Sillart otsib tasakaalu loo ja kujundlikkuse vahel, aga paraku on film väga ebaühtlane. Vahelduvad lõdvad olmetseenid ja puhtad, peale- tükkipidavad kujundid. Olmelised ja ülukujundlikud episoodid lõksuvad järgemisi ning nullivad teineteist. Ebaühtlus ei lase tekkida korralikult jälgitaval lool ega terviklikul ning mõistetaval kujundisüsteemil. Film algab ja lõpeb kahe olulise episoodiga koolihoovil. Kui esimene neist lükkab filmi õnnelikult käima, siis viimane ei jõua vaatajale päralt. Lõpp on küll ülitähenduslik, kuid jääb selgusetuks, kuhu film siiski välja jõudis, sest vahepeal ei olnud mingit välja peetud arengut.



"Noorelt õpitud". Gaute Kivistik (Jaan) ja Erki Veling (Jüri).

"Noorelt õpitud". Tiina Vilu (Riina) ja Erki Veling (Jüri) filmi lõpukaadrites.

R. Rajamäe fotod



Selgelt on Sillart hädas näitlejatega. Värvikaid tüüpe mängides suudavad Ülle Kaljuste, Tõnu Kark ja Sulev Luik end ise aidata, kuid nooremad partnerid jäävad puhuti päris hätta. Sillart oskab näitlejaid huvitavalt näidata, kuid nad muutuvad võltsiks kohe, kui asuvad elavamalt tegutsema ning väljuvad rollilisest käitumisest. Ja nii näitlejad tihti lihtsalt o n kaadris. Sillarti abitus ilmneb ehk selgeimalt filmi ühes olulisemas, Jaani surmasaamise stseenis. Lavastaja saab tujutult alanud episoodi just enne kulminatsiooni käima, ootamatult koomiliseks muutudes ning publikut naerutades. Siis aga kaotab pinna täiesti jalge alt, pakkudes tulistamise järel liikumata suuri plaane, jäiku poose ja tähistaevast.

Paljuski saab tegelaste luitumus alguse käsikirjast. Tegelastes ja tegevustikus on vastasseise ning pingeid, mida filmis vaid riivatakse. Nii ei teki mingeid pingeid Võmmi ja Jaani vahel, kuigi nad mõlemad Taimi juures käies lausa peavad kohtuma. Selle asemel on kahe järgneva ja ilmetu stseeni sidumiseks pandud koridori sõnatult kõssitama ning mitte midagi tegema Salme Reek. Mingit võrdlust ei teki ka näiteks värvikamate kujude Võmmi ja Klorofüllil vahel. Jne.

Täielik veenvus ja põhjendatus ei ole muidugi kohustuslikud, nii on Sillart filmi sees lavastanud mõnusa klipi laulule "Ei me ette tea" (Alfred Hitchcocki 1956. a filmist "Mees, kes teadis liiga palju"), mida võiks vabalt teleski näidata. Mõneti põhjendamatus lõigus on hoogu ja meeleolu, mis aga kohe välja sureb, kui lavastajal on vaja peoplatsil aega parajaks teha, ning käivitub taas, kui poisid esitavad nii filmi- kui muusikalukku läinud Bill Haley laulu "Rock around the clock" 1955. aasta filmist "Klassitahvlite džungel" (režissöör Richard Brooks).

Teist filmi järjest otsib Sillart oma tõde ajas ja tundub, et aeg segab teda kõvasti. Laulvast revolutsionist alates asuti innukalt "kunstiliselt mõtestama" aegu, mis sinnani tabu oli. Oma vitsad sai Sillart selle mõtlemismalliga kaasa minnes "Äratuses", kus teineteist lausa välistasid kindla ajastu märgid ja sündmused ning lavastaja taotlus teha üldmõistetavat filmi ja selleks kasutatud abstraktsed märgid. (Vt Peeter Torop, TMK nr 1/1991)

"Noorelt õpitud" on film igavesel teemal - elluastujate valuline vastasseis eelkäijate saastunud hoiakutele. 1950. aastate Eesti olustik ja sündmustiku tõepärasus peaksid olema filmi loole ning sõnumile veenvust lisavaks taustaks, ent mitte eesmärgiks omaette. Sillart on ebaühtlane siingi, kord on õhk ajastust paks, siis aga kaob ajalooline tõepära lootusetult. Filmis on väga hea muusika valik, mis paneb ajastu täpselt ja märkamatult paika - mõlemad laulud pärinevad aastatest 1954-1956.

"Tallinnfilm" levitab või loodab levitada filmi "Noorelt õpitud" vene keeles pealkirjaga "Molodõje, neobutšennõje" ja inglise keeles pealkirjaga "The Sunny Kids". Samuti erinevad nagu on need nimed, on väga ebaühtlane film isegi. Päris selge on, et

"molodõje, neobutšennõje" eesti filmimehed ei ole, aga "the sunny kids'ini" on ka veel pikk tee. Ja kas sinna nii väga kiputaksegi, oleks ju võinud "Noorelt õpitud" asemel võnadata müügiedu ihkava filmi luskatatest koolipoistest, kes sõjalisele õpetusele ning marsilauludele oma bändi ja *rock 'n' roll'*iga vastu astuvad.

Sillart on lavastajana väga sümpaatne ja tahaks loota, et ta peagi taas filmi teha saab. Eeldused suureks õnnestumiseks on ta senistes filmides olemas, jääb üle vaid loota, et lõpuks läheb korda lennukaid mõtteid teostada ilma häirivate vastuoludega.

# VAIDLUSALUNE "FAUST"

"OLEN ALATI PÜÜDNUD SELTSKONDA MUUTA," -  
ÜTLEB LINNAR PRIIMÄGI



J. W. Goethe, "Faust". "Vanemuine", 1992 (lavastaja ja lavakujundaja Linnar Priimägi). Faust - Andres Dvinjaninov.

T. Sula foto

Võrreldes Vene- või Prantsusmaaga, lavastatakse meil klassikat harva. Veel harvemini näeb Eesti publik värssdraamasid: nende esitamine on mitu korda raskem. On ju eesti vanem kultuur eeskätt folkloorne, talupoeglik, kõne ja käitumise kõrgelennulised piruetid aga kauged.

Kuna "Vanemuise" "Fausti" puhul on tegu tekstiga, mille filosoofiline sisu XX sajandi mõistuse jaoks on raskesti jälgitav, palusin mõningaid lavastuse külgi kommenteerida LINNAR PRIIMÄEL endal.

"Fausti" on nimetatud "filosoofiliseks värssdraamaks". Ilmselt vajab ta mängimine põhjalikku ettevalmistust ka näitlejailt. Kas Goethe "parimaks tundjaks" nimetatud hr Priimägi pidi näitlejaile palju seletama?

Tõsi ta on. Goethe, kes elas XVIII sajandil, kirjutas seda teksti pikka aega, pani sinna sisse, peale ja vahele erinevaid tähenduskihte. Nende lahtiseletamine ja selgeks rääkimine oli meie proovide üks olulisemaid etappe. Arvan, et lõpuks said näitlejad hea ülevaate, milline oli filosoofiline mõtteseis XVIII sajandil, mismoodi arenes keskaja filo-

soofia ja missugused olid probleemid, mis tekkisid filosoofias üleminekul keskajast uusajale. Faust on ju inimene kahe ajastu piiril: keskaja filosoofia arusaamad murduvad tema teadvuses juba vastavalt uusaja ettekujutustele.

Nii et esimesel prooviperioodil me rääkisime palju, missugune oli tolleagne temaatika ja olustik: nii Goethe-aigne kui ka keskaigne, mida "Faust" kujutab.

Kui suured olid näitlejate lähteteadmised?

Ma ei hakkaks näitlejaid hindama selle järgi, kui palju nad teavad, on nad entsüklopeediliselt haritud või harimatud. See pole lavastamise puhul oluline. Tegelikult sarnaneb lavastuse tegemine lavastaja jaoks väitekirja kaitsmisega. Praktilise riigiteatri töö selles seisnebki, et näitlejad viiakse teatavasse teemade ringi, mis puudutab konkreetset seda lavastust. Ja kui lavastus saab valmis, võetakse ette uus näidend, tehakse ära sama töö teises lõigus.

Nii on iga lavastus omamoodi materjali kool. Meie haridustee algab alati keskelt. Teatris käib koollitus ja järelkoollitus lavastuste kaupa.

Näitleja puhul pole määrav mitte tarkus, vaid intelligentsus, tema õ p p i m i s - v õ i m e.

Üks kriitik nimetas lavastust "keskaegseks". Mis ajastu inimeseks pead sa Goethe?

"Faust". Faust - Andres Dvinjaninov, Mephistopheles - Rain Simmul.

T. Sula foto

Faust on keskaja inimene uusaja piiril. Teksti maailm tegeleb tõesti keskajaga. Ent Goethe keskaja inimeseks pidada küll ei saa. Goethe on väga uusaegne inimene.

Alati võib oma valikut põhjendada pikaajalise (või hoopis äkilise) arnastusega. Ometi realiseerub iga abielu (ka lavastus) konkreetset hetkes. NUUD. Sellest lähtudes: miks lavastasid sa "Fausti" nüüd? Aastal 1992?

Sest on olemas näitlejad, kes seda mängivad. (Nacrab kavalalt.) Nad on piisavalt noored ja ka piisavalt vanad. On olemas kolmik Dvinjaninov, Simmul, Jääger, kellesse ma tegelikult olen investeerinud selle lavastuse.

Täpselt nii, nagu inimestel on olemas eluiga, kus nad vaimselt on kõige mõjustatavamad: need on keskkoolide lõpuklassid ja ülikoolide esimesed kursused. Nendele on adresseeritud ka rahvusvaheline teaduslik kirjandus. Selle seltskonna mõistmistasemel tuleb asjad ära seletada: see on rahvusvahelise teadusliku kirjanduse vaikne eeldus. Sest s i n n a tasub investeerida. Sellesse ikka. Sealt leiab õpilasi, järgijaid.

Kasutades samu märksõnu "väitekirja", "iga" ja "investeerima": mis on see, mida sa "Faustiga" tahaksid noortesse investeerida?

Sellel lavastusel pole sotsiaalseid taotlusi. Muidugi aiman ja tajun ma oma kaasaegse kaasmaalase ja kaaskodanikuna meelcolusid, mis praegu inimesi valitsevad. Aga ma pole kunagi olnud sotsioloog selles mõttes, et jookseksin sellele olukorrale järele. Olen hoopis püüdnud olukordi natuke n-õ nügi-





## LISANDUSI ÜHE VÄITEKIRJA JUURDE

da. Mis suunas? Ideaalsete kujutluste suunas. Olen alati püüdnud seltskonda muuta ja juhtida nende tähelepanu sisuliste asjadele.

Ma ei taha tegelda mingi sotsiaalse sõnumi või probleemistikuga. Arvamus, see on ajaline. Tõde on igavene.

On sul eelistusi vormide suhtes?

Eks ma olen veidi konservatiivne, rahuliku, tasakaalustatud kunsti pooldaja nagu Goethegi.

Aga minu salajane kiring ja armastus on ikkagi olnud see, mida nimetatakse eksperimentaalseks teatriks. Paraku pole ma seda kirge ja armastust saanud küllaldaselt rahuldada.

Mida ma arvan praegusest eksperimentaalsest teatrist? Enamasti on see teater, mida praegu nimetatakse eksperimentaalseks, lihtsalt isetegevuslik ja halb. Selleks, et teha professionaalset, moodsat eksperimentaalteatrit, on vaja ülimalt meisterlikkust. Mitte miski ei lähe kergemini naeruväärseks kui ebaõnnestunud eksperiment...

Peategelasi Dvinjaninovit (Faust), Simmulit (Mephistopheles) ja Jäägerit (Gretchen) üldiselt kiidetakse. Hoopis vastupidiselt aga vaadatakse nõidade stseenile, rahva jalutus-käigule jt massistseenidele. Millega sina seda seletad?

Iga lavastus keskendub millelegi. Nagu inimese pilk. Massistseenid on selle lavastuse perifeeria. Nad on "udustatud". Seal ei peagi olema selgeid või meeldejäävaid kujusid. See nõuaks hoopis teistsugust arusaamist rahvast, mis ümbritseb Fausti. See on tavaline rahvas, nagu ta on. Kui Faust istub ja ütleb: "Väljas elu keeb," kahetsedes, et ta sinna elu keskele ei saa, siis - kas see elu ongi nii väga ihaldusväärne? Inimesed elavad oma tavalist vaikset elu ja ainult Fausti jaoks, kes kongiüksindusest vaatab teiste poole, paistab see enneolematult kirev.

"Walpurgi öö" on mul ka kehvemini koografeeritud. Mul pole lihtsalt veel sellelast vilumust.

Kas sa kujutasid seda lavastust algusest peale ette suurel laval?

See on umbes sama nagu luuletuse tegemisega. Teema ise ütleb, kas sa teed temast haiku või pocemi. Teema eripära dikteerib ka ettekujutuse lavalisest ruumist. Ma ei näe "Fausti" väiksel laval: ta läheks seal väikekodanlikuks.

Ja viimane küsimus: Kavaleht ütleb, et see on "I osa". Kas tuleb ka teine?

Ei. Mina tõin lavale vaid esimese osa. Teist ei pea ma üldse teatraalseks.

REIN HEINSALU

L. Priimäe "Faust" "Vanemuises" on tekitanud poleemikat.

"Priimäe lavastus näitab meile lihtsalt turris habemega mehikest, kellega sünnib mitmesuguseid asju," kommenteerib mürgiselt A. Lõhmus "Eesti Ekspressis" (17. IV 1992). Tema mulje on nii negatiivne, et ta sõandab väita: "Ei vanana ega noorena anna ta enesele aru, kus ta on või millega tegeleb. Tal puudub refleksioonivõime."

Teisalt aga, Tartu tudengite seas on neid, kes on lavastust käinud vaatamas mitu korda. Teatriteaduse lisakursuse valinud üliõpilaste seminaril aprillis pörkusid nii negatiivsed kui positiivsed arvamused.

- "Pärast esimest vaatust oli tunne, et mina lähen küll minema. Siis aga ostsin karbi kome ja teine vaatus oli juba päris talutav."

- "Tekst on raske? Ei, see oli küll arusaadav."

- "Mulle absoluutselt ei meeldinud R. Simmulit Mephistopheles. No, kaua sa vaatad, kui mees lõputult naudib oma säärejooksu!"

- "Aga minu meelest oli Mephistophelese plastiline lahendus andekas. Kas ta on balletti õppinud? Kurat peabki libe olema!"

- "Dvinjaninovi (Faust) armastustseenid olid päris head, aga see Volbriöö ja alguse deklamatsioon: lihtsalt jube! Nagu poleks XX sajand teatrisse veel saabunud..."

- "Jääger (Gretchen) teeb mitu ilusat stseni. Mängib tuntud headuses."

- "Siin on üldse kolm osa, Dvinjaninovi Faust, Simmulit Mephistopheles ja Jäägeri Gretchen. Ülejäänud on - bluff. Aga ega siis kolme osa pärast pole mõtet suures saalis lavastust teha?! Panna terve trupp nende imber keksima."

- "Tossu ja massistseene oli rohkem kui mõtet."

- "Mina küll ära minna ei tahtnud, kuid nii sugust tunnet, et lavastus sind üleni haarab on maagiline, muidugi ei teki." Jne.

"Minu lavastus on kontseptsiooniline, ma ajan sellega üht asja," kinnitab lavastaja ka-valehel. Mis see on, ta targu ei ütle. Mis Volbriöö-taoliste massistseenide puhul, aga ka hr intendandi poolt majas kehtestatud *ordnung*'i taustal tekitab kriitiku is muidugi segadust.



"Faust". Gretchen - Merle Jääger.

Priimägi tunnistab hoopis, et töötab "ideaalsete kujutluste suunas". On "veidi konservatiivne, rahuliku, tasakaalustatud kunsti pooldaja", mis praeguste *Sat*-antennide, järskude reformide ja kollapsis oleva majanduse ajal kõlab vanamoeliselt. Dispuut selle üle, kas "alguses oli sõna või tegu", "ei lähe peale", nagu ütleb noorem põlvkond. "Tegu tuleb teha!" kinnitavad lõhnastatud *yuppie*'d, kes lähevad vaatama "Sugarit" või "Iluduskuningannat".

Ma ei ole kindel, kas teater on "täiendus-koolitus". Kuigi ta seda on ka ja valgustus-ajastul oli didaktikal tähtis koht. Kriitikuna näen ma praeguse "Fausti" väärtusi eeskätt just teksti mõtteliselt selges esituses. St kirjanduslikul poolel.

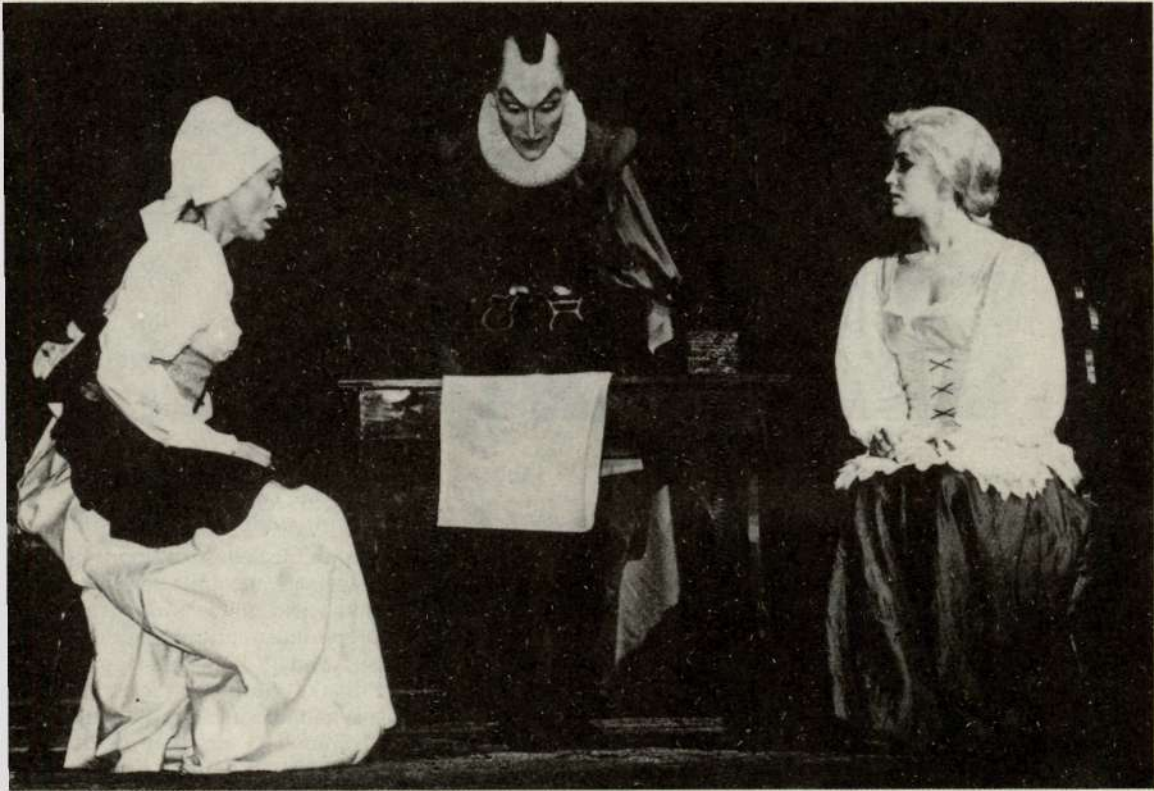
Ka arvan seda, et hea kunst peaks aktiivselt kaasa rääkima OMA ajas, oma jätkuvat sündi uuenenult õigustama. Eriti praegu, mil varasemat elu ümber hindame. Seetõttu saan aru kriitikuist, kellele konservatiivne "Faust" jääb "igavaks armastuslook".

Kuidas võtab "Fausti" vastu aga publik? K. Ird tavatses öelda: "Publik hääletab jalga-dega." Ja publik tuleb. Saalid on üldiselt täis. Tähendab, m i d a g i selles "Faustis" on. Võib-olla küll rohkem "sõna" kui "tegu", ent selle filosoofia järgi, mida jutlustas Goethe, Sõnast just tegu algabki...

P.S. Linnar! Kui Sa nüüd oma pikalt Saksamaa reisilt tuled ja leiad, et see killuke intervjuud on trükki jõudnud ilma Sinu punktuaalse kontrollita, siis ära toimetust kohtusse kaeba. Kaeba mind! Arvasia, et on hea, kui Sa Ü. Tontsi kõrval siiski ka ise sõna saad.

R.H.

## "FAUST" - KESKMISELE KOOLIEALE?



*Faust". Marthe - Raine Loo, Mephistopheles - Rain Sinnuul, Gretchen - Merle Jääger.*

*T. Sula fotod*

"Vanemuise" direktor-kunstiline juht Linna Priimägi armastab Goethet ja "Fausti". (Superkohmakas ametinimi seisab kavalehel, ikka veel ja sellest hoolimata, et oleme otsustanud eesti keele kaitseks välja astuda; mis pärast siis ikkagi mitte intendant, kui peanäitejuhte ei jätku?) Kui keegi teatri juhi redigeeritud, kujundatud ja lavastatud "Fausti" vaatajatest selles armastuses kahtlema peaks, saab ta kavalehelt lugeda lavastaja Goetheja "Fausti"-aineliste kirjutiste ning ettekanne bibliograafiat. Sealsamas ka kinnitus publikule ja miks mitte ka iseendale: "Tunnen seda teost niivõrd, et oskan temaga ringi käia."

Käib viimane väide ka lavastaja Priimäe ja "Fausti" lavastamise kohta? Et tegemist on kavalehega, siis - peab käima. Ei tule küll

meelde, et keegi minu vaateväljas olnud režissööridest oleks uue lavastuse puhul midagi selletaolist teada andnud. Komplitseerib ka see, et me lavastaja Priimäest enne "Fausti" midagi ei teadnud. Ei teadnud p e a a e g u midagi: paar aastat tagasi lavale toodud H. Mülleri "Philoktetese" vaatajaid oli vähe, aga küllap on loetud L. Priimäe enda kommentaare selle katsetuse järel. "Philoktetes" andis lavastajale rõõmustava ja erutava kogemuse. "Lavastajatöö materjaliks on elusainest inimene, keda tuleb vormida. Kogeda end sinu meelevaldal usaldanud psüühika ja füüsilise vastupanu ja vastutulekut su tahtmiste on ainulaadne, mitte millegagi võrreldav elamus" (TMK 1990, nr 8, lk 71). "Proovis käib tegelikult inimeksperiment



"Faust". Faust - Andres Dvinjaninov, Mephistopheles - Rain Simmul.



"Faust". Faust - Andres Dvinjaninov, Wagner - Ants Ander.

T. Sula fotod

näitleja kallal: vabatahtlikult laseb üks inimene endaga katseid teha" (L. Priimägi, Teatri lävi. "Sirp" 21. VI 1991, nr 25).

Niisiis on lavastamine sellest vaatepunktist väga meeldiv tegevus, meeldivuse sisuks ühe inimese ülemus teiste suhtes. Missugune oleks samast vaatepunktist nähtuna näitlejatöö vormel ja sisu? Midagi kõhedakstegevat on nendes meeldivaks kuulutatud elamus-tes. Kui lavastaja ja näitleja suhe teatrikunstis on määratud nii üheselt ja alistavalt, tekib pealegi küsimus, kuidas too üks inimene, suurem või väiksem eksperimentaator, siis ikkagi saab õiguse paljude teiste inimestega katsetada? Missugused peaksid olema selle tegevuse inimlikud ja kunstispetsiifilised eeldused?

Tänases eesti teatris (ja ühiskonnas, tahaksin lisada, ning küllap on need kaks tсандit omavahel mitmel viisil seotud) ei ole küsimus, kellel on õigus lavastada (juhtida), sugugi retooriline. Neist, kes tahavad juhtida (lavastada, eksperimenteerida), ei ole puudu. Juhtidest on aga ometi suur puudus nii teatris kui riigis. Riigis oleme jõudnud sügavasse kriisi. Teatri seisu pean kõigest hoolimata lootusrikkaks. Kas ei ole nende kurbade seisude tekkimise oluliseks põhjuseks ka see, et on kadunud kujutlus sellest, missugune peab olema juht demokraatias, missugused tema eeldused. Kujutlused inimese ja võimu vahekorra, võimu saamise eeldustest on muutunud primitiivseks - paljude jaoks meist.

Kui "Vanemuise" "Fausti" vaatamise järel midagi päris kindlat saab väita, siis küllap seda, et lavastaja Priimägi armastab ka lavasuitsu. Võib isegi küsida, kumba siis ikkagi rohkem, kas "Fausti" või suitsu? "Fausti" lavale seades on ta kärpinud selle teksti, eriti aga Goethe teose sisu-ulatuvust. Suitsu eten- duses kokku ei hoita, lava ja saal puhutakse korralikult täis. Tähtsust näikse sellel atraktsioonil olevat eriti Volbrüü pildis. Nõid- dade pidu jääb nii lavastuse kui esituse poolest suuresti markeerivaks. Külluslik suitsu loortab soorituse tagasihoidlikkust ja lisab atmosfäärile põrgulikust.

"Vanemuise" "Faust" tekitab küsimusi, vähemasti nende vaatajate jaoks, kellel on Goethe teosega varem kokkupuuteid olnud. Nii pärib ka I. Martson ("Päevaleht" 8. III 1992), kumb on etenduses olulisem, kas vana Fausti draama 1. vaatuses või noore Fausti ja Gretcheni õnnetu lugu 2. ja 3. vaatuses. Võib muidugi ütelda, et lavastuse esimese ja teise poole vastandamine ei ole tark ega õige tegu. Küsimus ise on aga nimelt lavastusest välja kasvanud. Vana Faust on küürus ja kõver, nutune ja pateetiline rauk füüsilise kokkuvä- risemise piiril - tõeline travestiaülesanne Andres Dvinjaninovi jaoks. Tundub, et avalik- kult koomilise trakteeninguni jääb väike samm. Ei ole draamat, laval on pigem inimliku täiuseigatsuse irooniline kommentaar. Ei oska seletada esimese vaatuse kontrasti tõsi- meelselt esitatud taevase proloogiga (milles peainglite hääled millegipärast ei kannu).

Teisest vaatuses alates pinged Goethe "Fausti" ja lavastuse vahel kahanevad. Nõia- kunsti abil nooreks saanud Faust kohtab Gretchenit (Merle Jääger) ja langeb hetkega kiirustavasse lihalikku kiusatusse. Tal on ju leping kuradiga, ta peab tüdruku kohe voo- disse saama! Selgub Mephistophelese (Rain Simmul) vanamoeline eluvaade. Ta arvab, et võrgutamine nõuab psühholoogilistki lähe- nemist, ja püüab noore armastaja hoogu pidurdada. Esietendusel Fausti kujuloomises nähtud frivoolsust on hiljem kärbitud. Rõhk jääb aga selgesti füüsilisele ja füsioloogilise- le.

Lavastaja ümberloov suhe algteosega näikse seekord mahtuvat mõistesse, mida meie teatrikunstis on vähe kasutatud. Tege- mist on adaptatsiooniga - algteose kohandami- sega kujuteldava publiku tõenäolistele ootustele. Niisugune järeldus ei ole põrmugi originaalne. Esimesena on seda väitnud la- vastaja esietenduse-eelses tutvustus: "Ilm- selt võib "Faust" meeldida ka "Idealse abikaasa" publikule, sest laval on armastus- lugu." Ja samas veel: "'Fausti" lavalises la-

henduses pidasin silmas eeskätt noorema- poolset publikut - kooli- ja üliõpilasi. Mõtle- sin seda lavastust tehes sageli oma pojale Tristanile." ("Postimees")

Seda teksti esietendus eel lugedes mõt- lesin, et tegemist on reklaamiga, publikule sööda heitmisega. Leidub ju tolles kirjutises muudki, mis tuletab meelde, et oleme jõud- mas reklaamiajastusse, kus ka kunst on kaup teiste kaupade hulgas ja enesekiitus ei haise. Näiteks loeme Kalle Heina kirjutatud põhi- tekstist: "Võrreldes viimasega ("Idealse abi- kaasa" lavastusega - Ü. T.) näeme "Faustis" uudseid plastilisi osalahendusi ja filigraanseid värsilugemist, mis kõlab otsekuuloomulik kõne, lakkamata siiski olemast värs." Ar- vustaja muljed värsilugemisest nii ühesed ei ole. Mephistophelese artistlikult nüansseeri- tud ja Gretcheni loomulikuna kõlava värs- kõne kõrval kuulsin ka deklamatsiooni ja pateetikat.

Niisiis mängitakse armastuslugu. Selle peategelaseks tõuseb Gretchen. Merle Jääger on selles rollis väga veenev, aga muidugi on asi ka lavastajapoolses rõhkude ümberpai- gutamises. Andres Dvinjaninovi noor Faust on füüsilisest jõust ja kirest pakatav noor mees, pealiskaudne nii armastuses kui ka- hetsuses. Filosoofia kahvatab ja taandub, jää- vad ebaküps ahvatleja ja heausklik ahvatleja. M. Jäägeri Gretchen on tütarlapselik ja naise- lik, lüüriiline ja traagiline, terviklik roll tuge- va tõusuga finaalis. Olen meelsasti nõus K. Kuusemäga ("Eesti Aeg" 19. II 1992): vang- lastseen on etenduse parim ning seda just tänu M. Jäägerile.

Ent mängujuht Mephistopheles? Kuidas ka "Fausti" kunagi ei tõlgitsetaks, mida ka ei sooviks lavastaja, Mephistopheles ja Faust jäävad rollidena kõrvuti, nende konkurents on vältimatu. Kogumuljes on käesolev sel- gesti rohkem Mephistophelese kui Fausti la- vastus. Põrguteener on komplitseeritud ja huvitavam, tema sententsid ja iroonia pääse- vad tekstina paremini maksvusele. On niisu- guse suhte taga lavastaja plaan ja tahe? R. Simmul Mehpistopheles ei piirdu Fausti loo instseneerimisega ja selles kaasa mängimisega. Ta mängib peale selle ka lihtsalt iseenda ja publiku rõõmuks, ta on loomult artist ja nii veenev, et edevust ei saa talle pahaks panna. Totaalselt mängitud roll, milles tekst on mi- mika ja liikumise kõrval ainult üks kompo- nent.

Pearollid kui ansambel, selle tasakaalus- tatust ja stiili - neid ei ole tähtsaks peetud või nendeni ei ole jõutud. Etenduse terviklikkust kannab ennekõike kujundus. Huvitav kujun- dus, mille puhul võib küll küsida, kas see ei

sobinuks rohkem mõne näidendit käesolevast täielikumalt haarava tõlgendusega. Ruumiga ja asjadega on L. Priimägi saanud parema kontakti kui inimestega. Teatrikunstnik Priimägi veenab rohkem kui lavastaja Priimägi. Tõsi küll, viimane on endale proovitööks võtnud väga nõudliku ülesande. Selles uljuses ja L. Priimäe muuski teatri-tegevuses on midagi, mis tuletab meelde W. A. Mozartit, nagu teda nägime filmis "Amadeus": lapselikult süüdimatu enesekeskus ja -kindlus. Mozarti käitumist seletab tema erakordne andekus alal, millega ta tegeleb - muusikas. "Fausti" lavastuses on mõndagi huvitavat, eeskätt noorte näitlejate rollid. Küll ei järgne siit, et nimelt lavastamine oleks see ala, millega tegelemiseks katsetajal on välja panna veenvad andelised eeldused.

## ÕNNITLEME!

5. juuni

**JOHANNES JÜRISSON,**  
*muusikateadlane ja -pedagoog - 70*

7. juuni

**MADE VARANGO-OTS,**  
*kunagine Töölisteatri ja Nukuteatri  
näitleja - 80*

9. juuni

**MARVI TAGGO,**  
*Estonia kooriartist - 50*

24. juuni

**HELI LÄÄTS-SAUL,**  
*lauljatar - 60*

28. juuni

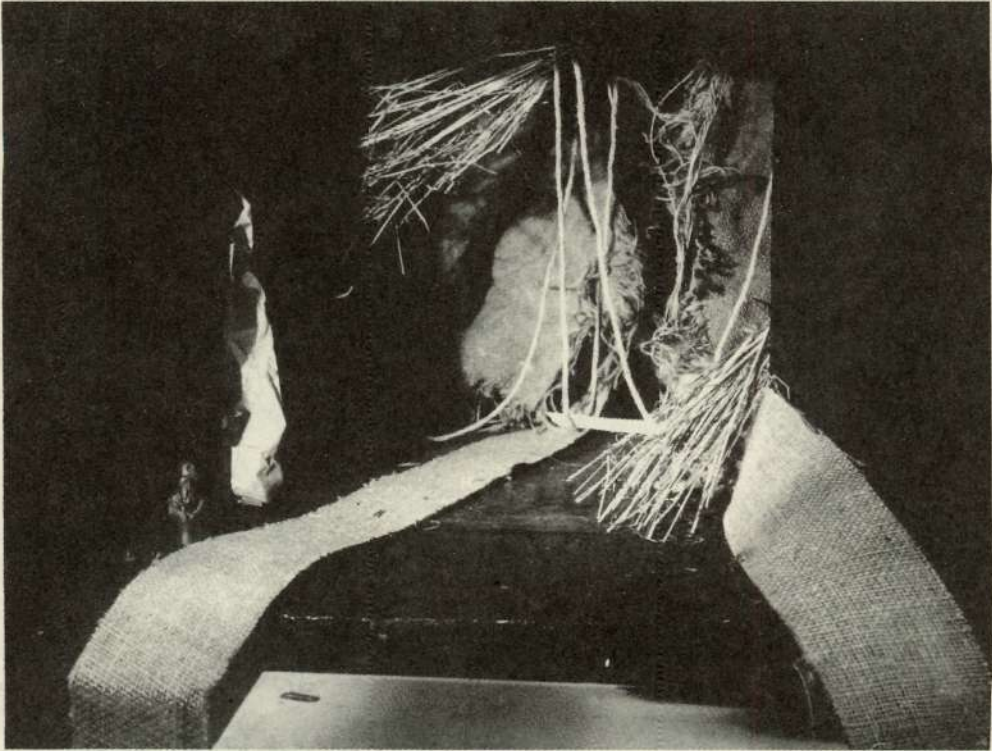
**REIN ANDRE,**  
*näitleja, Kanada eesti teatri-  
tegelane - 80*

**TÕNU BACHMANN,**  
*laulja - 50*

29. juuni

**CARL OTTO MÄRTSON,**  
*organist ja pedagoog - 75*

## KUIDAS ÕPETADA NOORT TEATRIKUNSTNIKKU?



*Ivar Reiman (II kursus) A. Kitzbergi "Libahundi" makett.*

Meie ajakirja kunstilehekülj on siiani ülekohtuselt vähe tähelepanu pööranud eesti praegusele lavakujunduskunstile, selle seisule, probleemidele, järelkasvule. Kõigepealt tutvustaksimegi noorte teatrikunstnike ettevalmistamisega seotud küsimusi. Stenograafid saavad hariduse Tallinna Kunsti-ülikoolis ning kuuluvad siiani maalikateedri alla. Igal aastal võetakse vastu 2-3 uut üliõpilast (sest Eesti teatrid ei suudaks rohkematele tööd pakkuda) ning esimestel kursustel õpetatakse ja nõutakse neilt joonistamist ja maalimist võrdsest tulevaste maalikunstnikega. Oma erialaga seotud aineid õpetavad neile teatrikunstnikud Aime Unt ja Kustav-Agu Püüman, režissuuri Ingo Normet, valgusrežissuuri Üllar Vörno, lavatehnikat ja -spetsiifikat Jaan Mikkel. Üldainetena lisanduvad muidugi kunstiajalugu ning selle sees

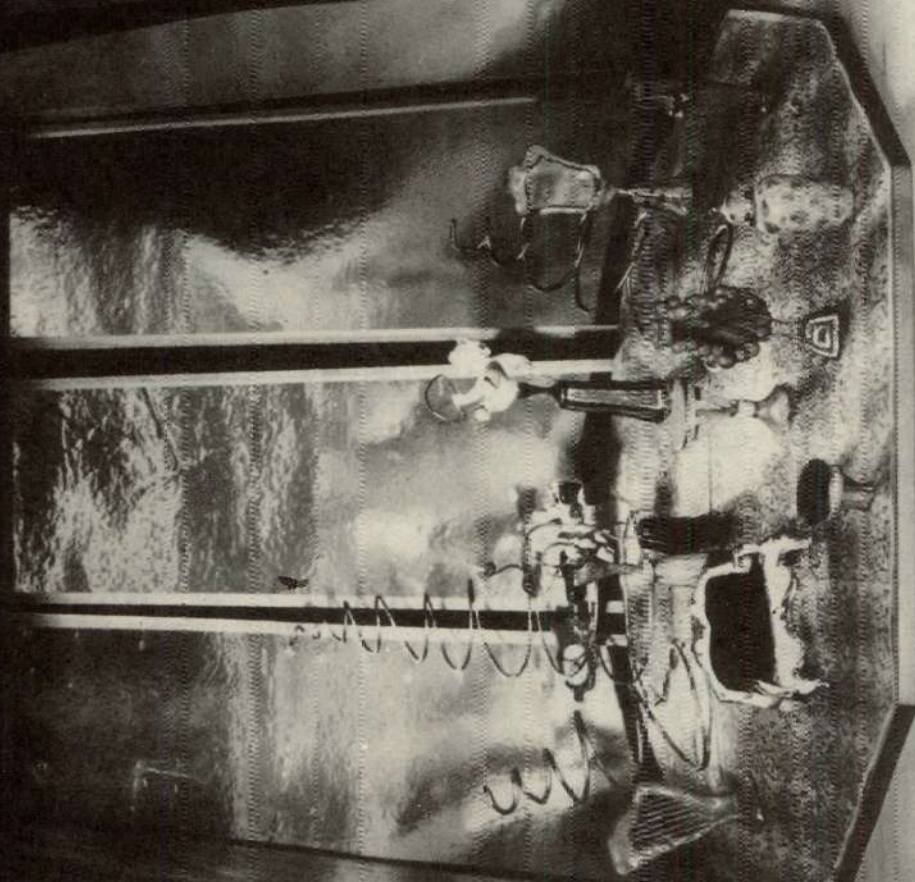
eraldi kostüümiajalugu, filosoofia, keeletunnid.

Kas praegusest ettevalmistusest piisab nüüdisaegse teatri jaoks? Mida peaks säilitama ja mida muutma õppeplaanides ning -korralduses? Neil teemadel vestlesimegi õppejõud Aime Undi ja kolmanda kursuse üliõpilase Jule Käen-Koklaga.

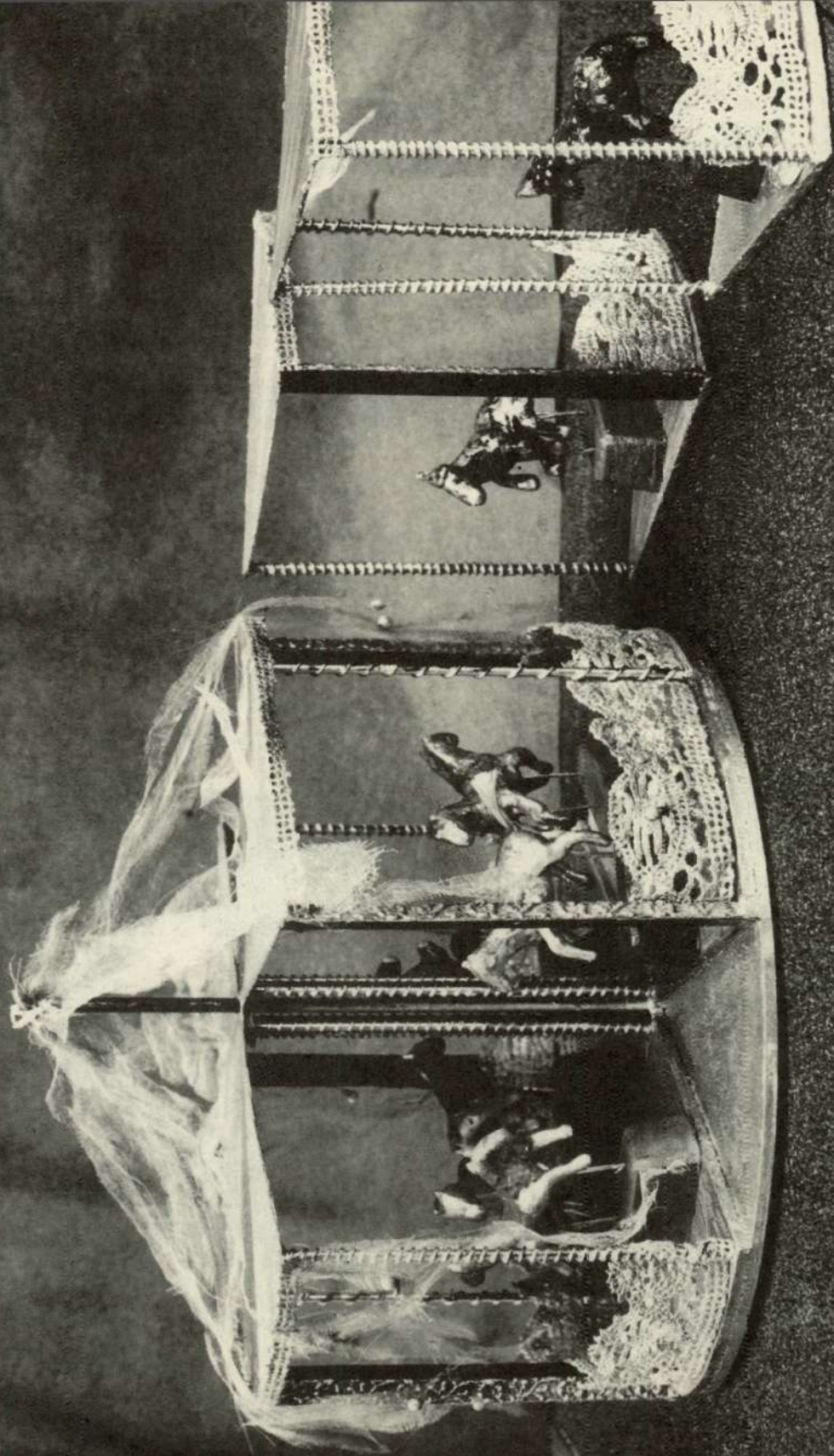
**Aime Unt:** Teater on omaette riik riigis, kus toimub uue "maailma" loomine. Ühisloomingu (lavastaja, näitleja, kunstnik, dekoratorid, valgustajad jne) tulemuseks on etendus. Igal etendusel on oma hingus. Ühistööd "õigustavad" näitlejad, sest just nemad vahendavad seda tööd publikule. Teatrikunstniku erialal on tähtis suhtlemisoskus ja suutlikkus osata oma tööd teiste kaudu teostada, säilitades samal ajal ka tervikunägemust. Praegu toimub lavakujunduskunsti

Liina  
Keevallik  
(II kur-  
sus)  
C. Doni-  
zetti  
"Don  
Pasquale"  
makett.

Ene-Liis  
Semper  
(III kur-  
sus)  
J. B. Mo-  
lière'i  
"Don  
Juani"  
makett.







õpetamine maalikateedri raames ja on allutatud traditsioonilise, s.o maalilise lava loomise reeglitele. Meie vajaksime omaette kateedrit spetsiifiliste ainete ja nende õpetajatega. Noored stsenograafid peaksid algusest peale tunnetama ruumi (lava), erinevate ajastute siluette ja liigutusi, vertikaalset ja horisontaalset rütmi. Akadeemiline joonistamis- ja maalimisoskus peaksid igal juhul programmi edasi jääma, sest manuaalsed oskused on vajalikud. Kui tunniplaani mahuks, siis võiksid tulevased teatrikunstnikud õppida ka skulptuuri aluseid, tarbekunsti oskusi jms.

Kuidas valitakse sisseastumiseksamil tulevasi üliõpilasi? Kas ei ole kartust, et mõni andekas võiks ukse taha jääda?

Jule Käen-Kokla: Me tegime sisseastumiseksameid koos maalikunstnikega, ja siis eraldi teatrialaseid kompositsioone etteantud teemadel.

A.U.: Varasem kogemus on näidanud, et konkreetse lavastuse ainetel tehtud kompositsioon muutus sageli lihtsalt pildi tegemiseks. Nutikam ja noorte võimeid rohkem avav tee on anda neile abstraktne ülesanne ja lasta siis sellele teemale vastav minimakett kujundada. Juba sellestki ülesandest on näha, kas noor inimene oskab ruumiliselt

mõelda, milline on tema mõtte tasand. Siiani on elu kinnitanud, et esmane valik on olnud õige. Meil on andekad üliõpilased ning konkursid meie erialale on ikka suur olnud, see aga ei tähenda, et andekaid ei jää ukse taha.

Missuguseid aineid õpivad tulevased stsenograafid?

A.U.: Maalimise ja joonistamise kõrval hakkavad meie tudengid esimesest kursusest peale tutvuma (nü teoreetiliselt kui ka praktiliselt) erinevate ajastute, erinevate lavade, erinevate žanritega.

J. K-K.: Esimese kursuse töödeks olid näiteks cesti algupärane, J. Kaplinski "Neljakuningapäev", ja renessansiajastut väljatoov "Romeo ja Julia", teisel kursusel kujundasime A. Kalmuse "Juudast" ja kolmandal "Antoniust ja Kleoparat".

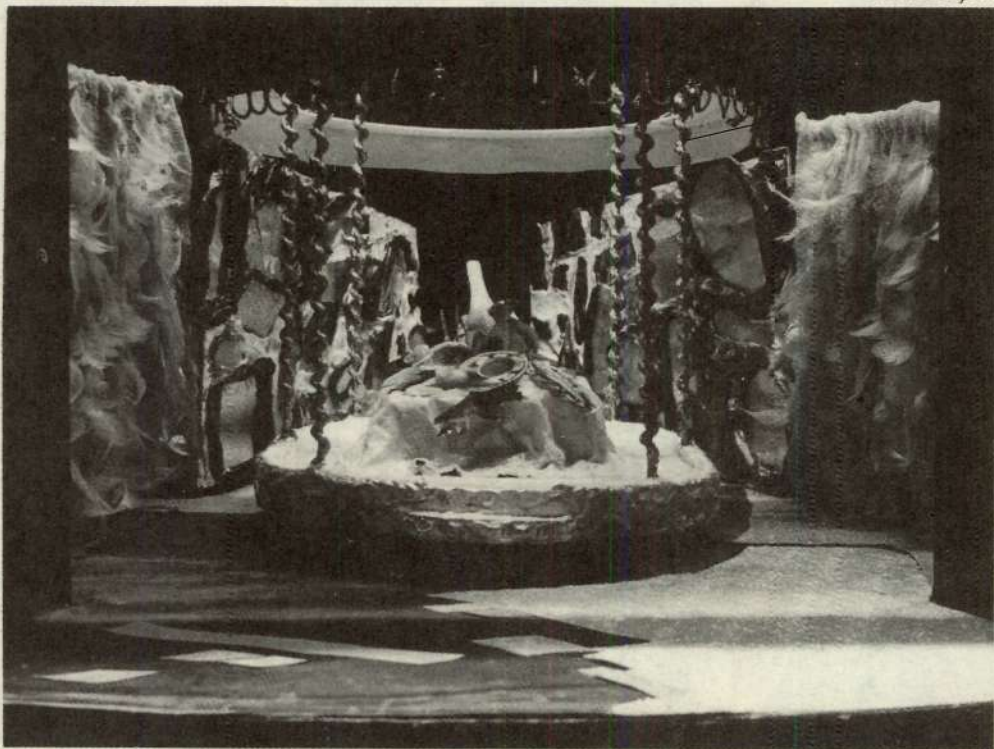
Kuidas tekib üliõpilastel erinevate ajastute tunnetus?

J. K-K.: Kostüümiajaloo õppejõud Ene Lamp oskas siduda rõivastumislaidi oma aja kultuurikontekstiga. Ka religiooni ajalugu õpetanud Sergei Stadnikov kõneles ajastute erinevusest.

Järg lk 96

Kristiina Piim (III kursus) J. B. Molière'i "Kodanlasest aadlimehe" makett.

Fotod: K. Jõul



## INIMENE ON INIMESELE VAIMNE TOIT...



1960. aastatel käis Tallinnas koos omapärane seltskond, kes nimetas ennast "kõrvasüüjateks". Sinna kuulusid väga erinevate erialade inimesed, kellel oli uudishimu, igatsus ilu järele, tüdimus argipäeva halluse, kätkestava ümbruse vastu. Oli vajadus teisiti olemise järele, protest muserdava, vaimu nüristava maailma vastu. Seltskond kasvab välja Kultuuriülikoolist, selle "vaimseks isaks" oli "Hansu-poeg", äsja konservatooriumi lõpetanud energiline JOHANNES JÜRISSE, peagi tuntud muusikateadlane ja -pedagoog, M. Saareuurija ja paljude muusikaajalooliste raamatute autor. Neist aastatest kui elu ilusamatest jagavad mälestusi REIN ja PILVI EINASTO ning MATI KIIREND.

R.E.: 1959. aastal kui loodi Kultuuriülikool, astusin kohe selle muusikaosakonda. Meie kursus, kõik väga muusikahuvilised inimesed, ei jäänud rahule lektoriks määratud Feliks Randeliga. Tema loengud ei paelunud meid kuigivõrd, ta alustas A-st B-st ja sellest kaugemale ei jõudnudki. Meie olime aga kokku tulnud, et seda teemat laiemalt ja sügavamalt tundma õppida. Õige pea läksimegi Kultuuriülikooli direktri juurde ja ütlesime, et tahaksime lektoriks kedagi teist. Soovitati ühte ja teist, nende hulgas Jürissoni, öeldi, et minge, rääkige temaga ise. Võtsin siis temaga ühendust ja ta oli kohe valmis

tulema ja meiega tutvuma. Juba esimese vestluse järel - ta on ju vestleja, mitte loengupidaja - jõudsime ilusa kontaktini ja saime temalt nõusoleku edaspidiseks koostööks. Paar kuud lugesid nad meile paralleelselt, ametlikult rääkis Randel, Jürissoniga tegime mitteametlikult - tulime kokku ja rääkisime natuke asjalikumalt nendest heliloojatest, kelle vastu meil eriline huvi oli. Need olid eeskätt klassikud.

M.K.: Mind tõmbasid sinna ringi kadunud Ants ja Hille Tamme, nemad olid väga seltsivad inimesed ja nende ümber hakkas rahvast kogunema. Mina sattusin ka selle rahva hulka ja siis hakkas see rahvas Kultuuriülikoolis käima. Kuulasime kunsti-, kultuuri- ja muusikaloenguid, oli veel solfedžo ring jne. Ja siis selgus, et väljaspool seda, hoopis teises liinis, tegutses Jürisson.

R.E.: Esialgu selles liinis, et me hakkasime väljaspool õppeplaani koos muusikat kuulama ja vastastikku muljeid jagama. Jürisson püüdis oma asjatundlike kommentaaridega kuulatavat meile arusaadavamaks muuta. Nagu öeldud, kuulasime esialgu just klassikuid, kes ka parasjagu programmis olid.

P.E.: Käisime koos muusikakoolis ja muusikakooli saalis oli meil alati aastapäeva-



*Hüpassaares M. Saare  
juures.*



*J. Jürisson musitseerimas.*



Ühislaul peoõhtul.

Paadimatkal, kapteniks ja teejuhiks muusade kunsti juurde J. Jürisson.

pidu, kuni hommikuni või isegi järgmise õhtuni.

M.K.: Mina varem klassikalist muusikat ei kuulanud, midagi sellest ei teadnud. Ma pole küll ka selle vastu olnud, aga see lihtsalt ei öelnud mulle midagi. Jürisson oskas seda nii ilusasti seletada, et minulgi tekkis huvi. Ja seni mõistetamatu muutus mõistetavamaks. Veel tõmbas "kõrvasügamine" mind sellepärast, et sattusime tihti loodusesse. Need käigud looduses...

R.E.: Algul see ei olnud "kõrvasügamine". Olid muusika kuulamise õhtud, mis kujunesid väga mitmekülgeteks seltskondlikeks vestlusteks, elust üldse ka loomulikult. Sai ka palju kirutud ja ühiskonnakriitikat tehtud. Ühesõnaga tulid kokku inimesed, kellele kultuurihuvi oli midagi enam kui argipäev. Tulid, et mitte ainult teada saada, vaid ka mõelda ja suhelda.

"Kõrvasügamise" ristas Henn Alton, ta on elukutselt metsamees. See oli meie kooskäimise kolmandal aastal, vist 13. jaanuaril, kui meie, vanemad kursused, otsustasime värskele esimesele kursusele vastuvõtupeo korraldada. Et neile meie tavasid tutvustada ja et nad võiksid kiiremini sisse elada. Sellel peol, umbes kella 2-3 paiku öösel, tekkiski



küsimus, kuidas me oma tegevust peaksime nimetama. Ja siis tõsis Henn Alton püsti ja ütles, et teate, nimetame seda õige "kõrvasügamiseks".

P.E.: See on hiilgav nimi!

R.E.: Ta seletas, et kuna tekib hiigla palju uusi tuttavaid, ei suuda alati kohe meenutada, kas inimene, keda tänaval kohtad, kuulub sellesse seltskonda. Siis paned sõrme kõrva ja uuristad natuke. Kui teine vastab samaga, on kohe selge, kellega tegemist. Nimi meeldis niivõrd, et läks kohe rahva sekka.

Jürisson oli suur looduscarmastaja ja meil tekkis mõte, et kui läheme linnast ära, siis võime ennast vabamalt tunda. Pakuti välja erinevaid kohti linna läheduses, kus jalutada. See toimus tavaliselt pühapäeviti. Sõitsime bussiga linnast välja ja tegime pika jalutuskäigu. Linnas tagasi, maandusime kellegi juurde koju ja oli terve õhtu muusika kuulamist, arutamist ja muidu seltskondlikku elu.

P.E.: Hiljem olid pannkoogiõhtud, kartuliõhtud jne. Käisime suusamatkadel, ka lihtsalt Kloostrimetsas või mujal linna ümbruses sõitmas. Väga tore oli! Siis Hüpasaare, kuhu Jürisson meid kõiki viis, esimest korda läksime vist koguni kolme bussiga.

R.E.: See oli kolmanda aasta keskel. Pärast käisime seal veel mitu korda.

P.E.: Väiksemaid sõite oli väga palju, Sakku jaanitulele ja Järvakanti uut aastat vastu võtma. Keedeti suur potitäis kapsaid ja söödi põrandal.

M.K.: Siis hakati laulu kokku seadma, nii et igaüks pidi ühe salmi tegema.

P.E.: Toimusid teatrikülastused Tartusse, tee peal tehti jälle laule sellest samast sõidust.

R.E.: Paadimatki oli - kümme päeva Viljandist Pärnusse.

P.E.: Ja Koola poolsaarel käisime Jürissoniga ära.

M.K.: Omaette liin oli veel kirjastustegevus. Andsime välja nn "Kõrvasügaja" albumeid, neid ilmus vist 12.

R.E.: Kõik "Kõrvasügajad" olid kellegi juubeliks või muuks tähtpäevaks kokku pandud.

M.K.: Üks kirjutas loo ja teine tegi luuletuse, nii nad sündisid.

R.E.: See on oma aja rahvalooming. Inimesed, kes argielus ei saanud oma kultuurihuvi piisavalt realiseerida, läksid selles seltskonnas üksteisele toetudes ka loominguliselt lahti. Kui palju kirjutati nende albumite jaoks ilusaid luuletusi inimeste poolt, kes pole üldse poeedid! Aga hing on poeetiline

ja Jürisson andis jällegi head eeskujut - ta on ise kirjutanud väga poeetilist luulet.

P.E.: Jürisson oli ju suur laulumeister, ehne rahvalaulik. Ja meil oli üldse palju värsiseppasid.

M.K.: Nemad kirjutasid põhiliselt lüürilisi luuletusi, aga lorilaulud ja rindelaulud, mida rännakutel lauldi, olid ka fantastilised.

Veel meeldis mulle see, et suheldes nende inimestega polnud tähtis, oli ta professor, koristaja või ükskõik mis positsioonis. Ikka lihtsalt Rein või Henn või ... Siamaani ei seisa mul ükski nimi meeles, enda oma peaaegu kaasa arvatud.

R.E.: Sina olid ju Villi. M.K-d ei tundnud keegi.

P.E.: Me ei tea siamaani, kes need kõik olid.

M.K.: Ega nad ikka päris lihtsad inimesed ei olnud.

R.E.: Haritud inimesed igal juhul, ükskõik, mis tööd nad siis tegid. Ja küllalt palju oli neid, kes olid elu poolt natuke tõrjutud.

M.K.: Seda ülesannet täitis "kõrvasügamine" ka, et need, kellel oli võimalus õhtuti väljas käia, kes olid veel vallalised või kes olid juba liiga kaua vallalised olnud, leidsid ühiste huvide kaudu seltskonna, kus aega veeta. Rännakutel tekkisid seltsimehed ja sõbrad... See oli omapärane ühtne seltskond, mille hingeks oli Jürisson, kui teda ka alati kohal ei olnud.

P.E.: Aga Jürissoni meelisained jutuajamises?

R.E.: Üks esimesi ja põhilisi kiindumusi oli tal Mart Saar. Ka Jakobsoni temaatika huvitas teda. Aga tema loengud tegi huvitavaks see, et ta tõi alati esile isiksuse erinevaid külgi. Iga helilooja oli tema jaoks mitmetahuline inimene ja neid inimlikke jooni rõhutas ta hoopis rohkem kui tavaliselt näiteks muusikaajaloo raamatutes. See pani eriti kuulama. Ja teiseks võrdlused. Kultuuritaseme võrdlused, või näiteks võrdlus, kuidas Eestis toimus mingi protsess mitu sajandit hiljem kui Tšehhis jne. Siis mõned julged ja minu jaoks isegi ebaõiglaselt hinnangud, näiteks, "Dvořák, mis ta ka väärt on, kirjutas põhiliselt laadamuusikat. Aga Brahms ja Bach, see on hoopis midagi muud." See väljendus teritas kohe tähelepanu, et kuidas ikka niimoodi võib öelda.

P.E.: Tšaikovski olevat ka Verdi loomingut kohta öelnud, et see on vältumatu reallimuusika.

R.E.: Neid heliloojate üksteise kohta öeldud hinnanguid otsis Jürisson väga välja ja tõi näiteks. Ta luges "Laulu ja Mängu Lehte" ja teisi vanu žurnaale, oli varasema eesti

muusikakirjandusega kursis. Ma usun, et meie loengute tulemusena hakkas materjal koonduma ka tema brošüüride jaoks. Igatahes sündisid need pärast meie loenguid.

P.E.: Tal oli mõttes päris ühtne raamat, aga seda kas ei avaldatud, või millest see tuli, et ta andis välja mitu väikest.

R.E.: Ja siis tekkis kaldumine rahvuslikuse poole, ka "Kõrvasügaja" albumites, kuhu rahvuslik kultuur väga sügavalt tungis. Ja seda enam, mida lähemaks inimesed muutusid. Rahvuslik orientatsioon on ju kõigis olnud, vähemalt kultuurihuviliste ringis. Kui nad leidsid, et võib avaneda ka sellest küljest, siis...

P.E.: Ehkki "kõrvasügamine" ei olnud varjatud, ei räägitud sellest ometi kuigi laialt.

R.E.: See oli täiesti avatud. Tundub, et ka "organid" ei huvitunud piisavalt meie tegevusest. Me pole avastanud endi hulgast ühtki tõelist "kõrva", mida ei sügatud.

M.K.: Julgeolekuteema - tol ajal üldse ei teadnudki selle olemasolust. Pärast teadsin muidugi suurepäraselt. Aga mu erinevad "elud" - kodune elu, töö, "kõrvasügamine" ja hilisem riigikukatamine, üks teist ei seganud ja üks ei teadnud teisest. Nii ei pruukinud "kõrvasügajad" minu poliitilisest tegevusest midagi teada. Ja Julgeolekus ei ole "kõrvasügamise" kohta kunagi midagi küsitud.

R.E.: Mulle tundub, et just Jürisson on hoidnud need asjad mitteohhtlikud. Ta on etevaatlik mees, kes väldib, et asi ei läheks libedama poole. Samas see, mis ta räägib, mõjub nii, et mõtted paratamatult lähevad libeda peale.

Seltsielu kogu oma mitmekesisuses algas meil tegelikult teisel aastal. Kolmandal aastal olime juba nii hästi organiseerunud, et võtsime uusi pidulikult vastu. Senikaua, kui neli esimest kursust Kultuuriülikoolist läbi käisid, oli kooskäimine väga tihe - 1965. aastani. Järgmiste lendudega hakkas kontakt nõrgenema, meie jäime omaette.

P.E.: Väiksemas mastaabis käime koos siiani, nüüd küll üsna harva, aga siiski.

R.E.: Kui meie õppeaeg täis sai, ei tahtnud me sugugi laiali minna. Siis organiseerisime kõiki huvitava loengutsükli kultuuri-ajaloost. Leo Soonpää oli valmis niisuguse loengutsükliga aasta jooksul esinema. Need loengud on olnud ühed kõige harivamad minu elus.

P.E.: Jürisson ei hoidnud meid armukadedalt ainult muusika juures, vaid kui tekkis huvi, siis laskis võtta igalt poolt veel ja veel, mis talle kindlasti endalegi oli huvitav.

R.E.: Ta oskas edasi minna mõlemas suunas, nii laiuti kui sügavuti. Ta ise õppis kind-

lasti palju ka Oskar Kuninga käest. Koos Kuningaga hakkas ta käima kultuuriloolistel matkadel, tema rääkis muusikast, Kuningas kirjandusest ja kunstist. Niisugust valgustuslikku tööd on Jürisson küll kolossaalselt teinud. Teda ei ole õigesti hinnatud, kuna tal puudub uueaegne haridus ja teatud lihv. Aga ta on vaieldamatult oma eriala hea tundja.

P.E.: Ja elu tundja ka, ta on ikka elu näinud. Lihtne pere ja töötegemine, sõjaaeg Nõukogude armees, raskesti haavata saamine...

R.E.: Rahvalaugustamises ta leidis oma elemendi, kus teda jumaldati. Meie käest ta akumuleeris vaimustust ja seda, et imestati: "Oh, kas tõesti!" See ju kisub kaasa. Kahtlemata olime tema jaoks hea pinnas, need aastad olid igal juhul tema talendi avanemise ajaks. Siis oli ta kõige viljakam kirjutaja.

Tore, et meie kooskäimine läks lahti ka seltskondlikus mõttes, ja seegi on suurel määral Jürissoni teene.

P.E.: Jürissoni ja meie nooruse. Noor inimene tahab ikka mõista, mis elu on. See ei saa ju olla ainult õppimine, töö ja perekond, midagi peab veel olema. Otsisime elu mõtet.

R.E.: Koos olles ja üksteisest rõõmu tundes ei ole vaja enam otsida, elu mõte ongi juba käes. Tundub, et see oli ühele pundile inimestele elu kõige ilusam aeg.



"Semm", 1990. Režissöör  
Aare Tiik. Imre Avaste  
(Jaanus).



"Semm". Vastastikune huvi:  
vasakul Heidi Klamp (Eva).



## TILK RÉAUMUR-MEETRIL

"SEMM". Stsenarist ja režissöör Aare Tilk (Mart Kivastiku samanimelise novelli ainetel), operaator Toomas Massov, kunstnik Ronald Kolmann, helilooja Alo Mattiisen, helioperaator Ülo Saar, toimetaja Mart Kivastik, filmidirektor Kerdi Kuusik. Osades: Imre Avaste (Jaanus), Heidi Klamp (Eva), Anu Lamp (ema), Ants Ander (isa), Zaza Tšavlešvili (sõdur), Jaan Kiho, Paul Poom, Tiit Lilleorg, Reet Sisask jt. 844,3 m (3 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1990.



"Semm". Heidi Klamp (Eva) ja Imre Avaste (Jaanus).

Olen kriitikutele alati soovitanud võtta võltside teooriate asemel teoste analüüsimisel kasutusele kõige tavalisem termomeeter, kraadiklaas, mis mõeldaks mitte ihusoojust, vaid raamatu, filmi, pildi või sümfoonia (aga miks ka mitte mõne arhitektuurilise objekti, maja, moodsa kaubanduskompleksi, lennujaama, metroo jne) temperatuuri. Kõik halb oleks külm, ütleme alla 37 kraadi, kõik hea aga soe, kusjuures soojuste tõesust hinnatav teos väärtusskaalal üldsegi mitte pidevalt ülespoole liikuma ei pea, sest soojuste ja sentimentaalsuse vahel on kõigest pool pügalat ning väga raske on öelda, millal üks teiseks muutub. Mõõtmise aluseks oleks seega inimkeha normaaltemperatuur ning tõeline kunst hõõguks kuskil 37-38 kraadi vahel, mõõtühikule aga antaks avastaja, seega Raudami (lepiksin ka Réaumuriga) nimi.

Aare Tilga 1990. aasta talve hakul valminud poolelunnine mängufilm "Semm" jutustab meie pealtnäha lihtsa loo kümneaastasest poisist Jaanusest, kes on armunud endast mõni aasta vanemasse tüdrukusse Evasse, kelle käest ta tahab osta koerakutsikat. Kutsikas ongi kogu filmi varjatud peategelane, kellest filmi jooksul küll kogu aeg räägitakse, kuid keda kordagi näha pole. Kord lähme koos Evaga tuppka, kuid kutsikat seal pole. Või ei näidata? Näidatakse hoopis seda, kuidas üks naine kombinee üle pea tõmbab. Ja õige ka, muidu oleks filmi kontseptsioon hoopis lahjem saanud. Filmi lõpus ilmub kutsikas nähtavale, kuid siis on ka film lõppenud, kättevõidetud unistus (armastus?) muutub mõttetuks, segavereline krantsihakatis aga teeb auto kapotikaanel esimesi kobavaid, maailma tundma õppivaid samme. Nagu Jaanus isegi filmi algul.

Säärased kontsentriilsed ringe joonistub filmis teisigi - morse, millele Jaanuse poolt esialgselt omistatud objektiivne väärtus ("tuk-tok", Mart Kivastiku filmi algaineks olnud jutus) muutub armastuse käestlibisemise subjektiivseks SOS-iks; jalgratas, mis poisi surmapõlastava gladiaatorikarje saatel puuhunnikusse rüskas sõidetakse; taskusse pistetud kivikild, mis jommis piduliste vestluses muundub eelmisel suvel isaga koos mä-

gedest leitud imekiviks, mustaks basaldiks jne. Üldse on poiss tugevamini isaga kui emaga seotud: ka isale meeldivad väikesed koerakutsikad, koos kogutakse kive.

Subtiilsus on nii eesti kinosa kui ka kirjanduses üsna haruldane asi. "Semm" aga on oma stiililt just nimelt subtiilne: miski temas pole ülearu rõhutatud ega visualiseeritud, kuid sellest hoolimata - selle pärast - arusaadav. Mõne teise režissööri käes muutunuks Pannal kindlasti Peeniseks, stseen aga, kus soldat Evale võõd ümber paneb, maitsetuks kastreerimisallegooriaks. Oma pikast kogemusest kino vallas tean režissööri (eriti aga endiste operaatorite) kiindumust kinokeelde, maagilisse vi-su-aal-sesse, mille tulemusel ekraan kubiseb tuhandetest meesolevustest, kes kõik ühisel meelel end *femme fatale* ehk Madonna jalgade vahele üritavad suruda. See võiks ju isegi olla, kui sellega kaasneks mingigi pädevam psühholoogiline eritus, mis võimaldaks meil noil hetkil kangelast paremini mõista ja temaga koos punastamata ürgema *ur*-üsasse naasta. Muidugi eksisteerib ka psühholoogiata või napivõitu psühholoogiaga kino, mille parimaks näiteks omaaegsed Jugoslaavia partisanifilmid või praegused Ameerika *thriller*'id. Tahaksin ikkagi enda juurde kindlaks jääda ning väita, et see, mis on (pealiskaudsus nii kinosa kui kirjanduses), pole alati kaugelgi mitte olemas. Kunst ilma mõtlemiseta, ilma selle sügava kujutamiseta, hinge materiaalseks muutmiseta on tühi-  
ne.

Aare Tilga filmis on psühholoogiaga kõik korras, kangelane, väike Jaanus (imre Avaste) on ot-

sast lõpuni huviga jälgitav, mõistetav. Igaüks, kui ta just kahestunud kriitik pole, võib Jaanusese ära tunda iseenda puberteediae elamusi ja luhtumisi.

Nagu juba mainitud, on "Semmis" kõik liikumises, asjad saavad aja kulgemises uue tähenduse, muutuvad millekski muuks, oluliselt teistsuguseks, see aga on hea filmi üks tunnuseid.

Sellega seoses ründan jälle kriitikut. Ning ka neid filmitegijaid, kelle arvates hea filmi aluseks peabki halb või keskpärane kirjandusteos olema. Tambet Kaugema on avaldanud arvamust: "Pahasti saab filmi algmaterjaliks puhtalt kirjanduskaanonite järgi valminud kirjatükk, nüüd sõltub kõik režissöörist, kuivõrd oskuslikult ta oskab selle visuaalselt elama panna. Värskeim näide - režissöör Aare Tilga pooletunnine praegu väntamisel olev film "Semm" Mart Kivastiku üsna keskpärase jutuainetel." ("Reede" nr 37, 1990)

Minu arvates asuvad mõlemad, nii Kivastiku novell kui ka Tilga film, ülevalpool 37-t, mõlemad on head - soojad - ühtviisi, kusjuures režissöör on suutnud oma oskustega Kivastiku-hea enda-heaks muuta, nõnda proosas potentsiaalselt peituvat teistendades, kuid lõpuks ikkagi alustekstile tagasi suunates.

Kumb proosa on parem, kas see, mis endas vaid kirjandust kordab ja korrutab, või see, mis teisi žanreid enda külge peibutab? Ise ma sellele küsimusele vastata ei mõista, sellepärast suunan ta sõbralikult-sõbralikult Hasso Krullile (*poste restante*).

Kui lõpp-produkti, valmis filmi, jutuga võrrelda, siis ütleksin, et "tõlge" on igati adekvaatne ning kerkib mõnikord isegi originaali kohale. See et see sõna otseses ja tõsisel mõttes nii ka on, näitab stseen, kus algul tüdruk, siis poiss ja lõpuks Eva oma unistuste gladiaatori, vene soldatiga voodi reformpõhjal üles-alla hüppavad, nõnda Maa raskusjõust vabaneda püüdes. Rapiidstseen on efektnel ning tõestab seda, et selline asi ainult kaheski koos võimalik saab olla! Üksinda pole mõtet üritadagi!

"Semm". Imre Avaste (Jaanus).

R. Rajamäe fotod

"Semmi" tõlgendamisel on ka laiem, hermeneutilisest käsitlusest kaugenev kontekst. Sellele osutab Jaanus Kulli muidu igati sümpaatne, oma kaasaalamist mitte häbenev retsensioon "Poiss koeraga" ("Sirp" nr 2, 1992): "Okupatsiooniarmed esindavad sõdurpoissid on filmis (nagu muide ka novellis) inimlikud ja sümpaatsed. (Mõistagi ei tule siin otsida muusika tellija suunavat sõrme, kuigi samas võib karta, et mõnelegi politrukile just "Semmi" garnisonistseen filmi ideestiku kätte juhatab..."

Kaua see jama kestab? Ühest küljest "ei tule otsida", teisest küljest aga "võib karta"? Karta ja kahetseda? Kauga me neid politrukke ja väljamaalasi pelgame? Kas sõdurpoiss ei tohigi sümpaatne olla? Küsimus on üldises hulgas, abstraktsioonis: sellist asja nagu üks soldat, üks venelane pole meie teadvuses enam olemas; on üldine hulk, näotu mass, kelle - nagu ka oma lapsepõlve - mahasalgamine tundub olevat iga eestlase püha missioon. Minu arvates tegelevad kunstid alati üksiku, indiviidiga, hulgaga on pilmist üksnes poliitikal, massikultuuril, kitsil ja Andetul.

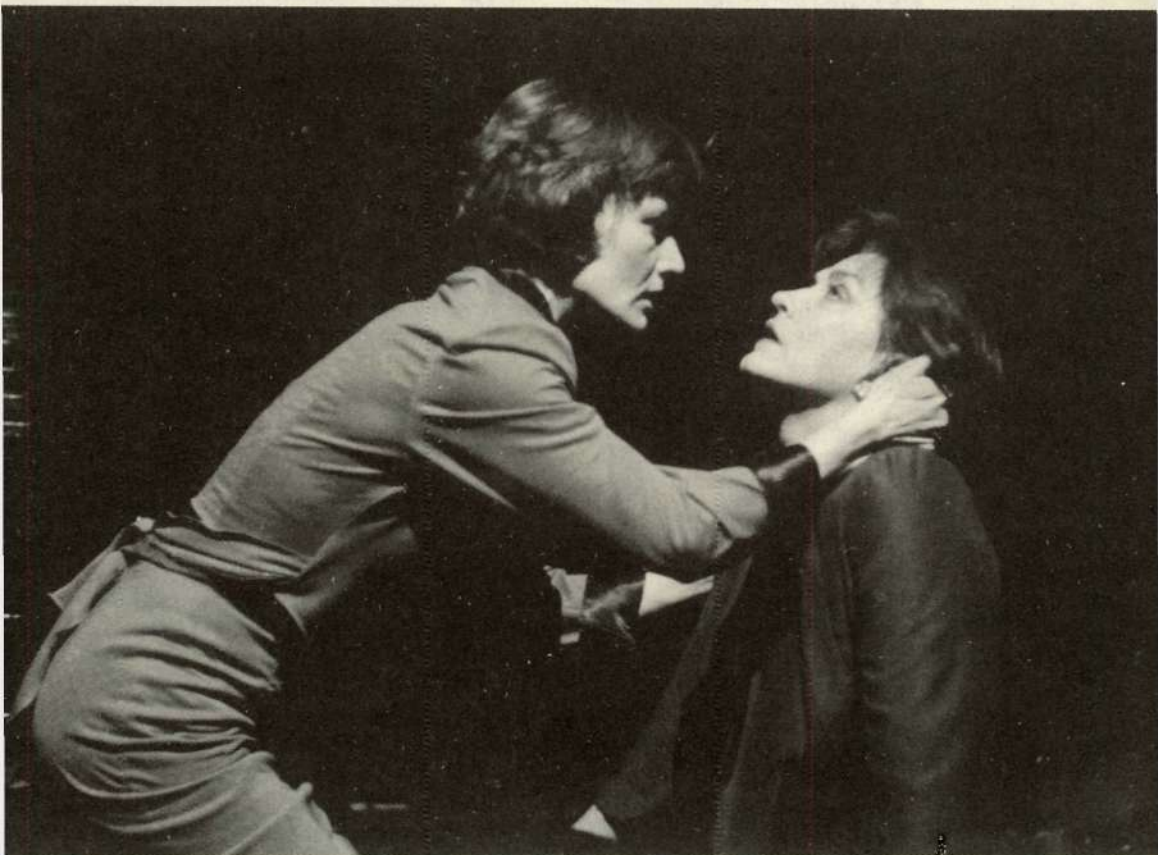
Tahtsin veel kiita "Semmi" operaatorit Toomas Massovit hea, inimkeskse pildi ja tundliku värvikäsitluse eest, mis minu geniaalse soojusteooria järgi tähendab seda, et lint kulgeb leigevõitu - kuid mitte lääge! - soojast (ca 37, 5 R) universumijahedasse. Ehk lihtsamini öeldult: interjööriesemeilt (kunstnik Ronald Kolmann) ja "Spartacusel" (autor Raffaello Giovagnoli) autovraki kapotile, kus ukerdab koerakutsikas ning mille akna taga nuuksub väike poiss.

Vaevalt on meie empaatiavaesel ja -vaenulikul ajal selliste südamlilike filmidega (meil) midagi peale hakata, tuleb nad ikka välismaale ja Venemaale saata ja seal hinnata lasta.

Jääb üle loota, et Aare Tilk suudab oma tulevastesse *thriller*'itesse substantsieerida nii soojust kui huumorit, sellest sõltub tema asend minu sügavalt sisemisel aksioommeetril!



## RASKUSE VAIMUTA



P. O. Enquist, "Ilvese tund". Noorsooteater, 1991 (lavastaja M. Kalmet, kujundaja V. Fomitšev).  
Lisbeth - Maret Mursa, Praost - Ülle Ulla.

H. Rospu foto

Möödunud detsembris tõi lavastaja Madis Kalmet Noorsooteatri väikeses saalis lavale rootsi näitekirjaniku Per Olov Enquisti 1988. aastal kirjutatud näidendi "Ilvese tund", mis haakub probleemiasetuselt paljuski sama autori varasema lavalooa "Vihmausside elust" (1981), mille Merle Karusoo lavastas 1986. aastal "Ugalas".

Mõlemad näidendid põhinevad kolme tegelase kõnelustel, otsest tegevust on vähe. Ahistavalt süngetoniliste lugude tagant aimub Enquisti armastuse usk, või õigemini, armastuse unistus. Kuigi lõppplahenduselt on näidendid mõneti antiteetiliselt suhtes.

Näidendit "Vihmausside elust" läbis motiiv *amor vincit omnia* (armastus võidab kõik) üsna lootusetus helistikus. Sealse tegelaskolmiku (Hans Christian Andersen, Kopenhaageni Kuningliku Teatri esinäitlejanna Johanne Luise Heiberg ning ta literaadist abikaasa Johan Ludvig Heiberg) määras väljapääsmatusse üksindusse (jäakelme klaaskupli alla) püüd olla päris/nagu teised - kramplik *comme il faut* taotlus. Kõik kolm "ei julge või ei saa elada oma sisetunde järgi ja kaotavad seeläbi identiteedi ja võime armastada" (A. Raveli eessõnast näidendi eestikeelsele tõlkele. LR 25/1984). Nukratooniline

lõpupilt jättis vähe lootust, et midagi võiks muutuda. Perekondlik ettelugemisõhtu idüll lambi valgel mõjus vaid katsena teha nägu, et võib-olla pole veel liiga hilja, ehk jõutakse läbi psüühilise alanduse, valu puhastunud kirkuseni, teineteist mõistva armastuseni.

"Ilvese tunniga" võrreldes mitmeplaani-lem, pooltoonides "Vihmausside elust" tões elulist paratamatust, et armastuse unistusega inimene on oma ego painete teokarbis möödapääsmatult üksi, võimalik on ainult illu-soorne hetk üheks saavast mõistmisest.

Sellist hetke pakubki omal kombel Enquisti "Ilvese tund", mis kuulutab programmiisena Poisi transsendentset laadi uuestisünni usku; 25-ndat, ilvese tundi, mis olemas "muu kõrval", "pealekauba".

Vaatamata raskepärasele vormile (psüühikasügavustes ekslevale dialoogile), tege-laskolmiku suhete nüansseeritusele, on "Ilvese tund" teesnäidend, mille sõnum üsna üheselt piiritletav.

Teadlasest Noorema naise (Lisbethi) mõistuspärastele reeglitele (kõik, mis reeglite vastu, "pole ette nähtud") ning Praostist Vanema naise üldtunnustatud riigiusule on vastandiks Poisi oma maailm, tema läbitunnetatud-elatud sisemine usk. Poisile on vanaisa maja taevas, punane kass Jumal... Ning kui Valle-sugune kass naerab, ainult siis saavat aru, et Jumal on ilus...

Inimene ja vabadus, erandliku üksikisiku ja ühiskonna vastasseis - mis on "normaalne"? Kes on kõrgem selle üle otsustama? -

"Ilvese tund". Poiss - Jaan Tätt, Praost - Ülle Ulla.

on (kirjanduse) igavesi probleeme. Enquist esitab positiivse kangelasena vaimuhaigeks tunnistatud Poisi, kes tappis vanaisa surma järel tema maja otnud abielupaari, hiljem on ta maja süüdates üritanud end tappa.

Poiss paigutatakse ülikoolihaigla eksperimentaalosakonda, kus tuleviku-uuringute rühm sooritab katseid patsientidega, kel vaimscid hälbeid. Selgitamaks välja, kust läheb piir inimese ja mitteinimese vahel, mida võivad täheldada üksnes tsivilisatsiooni perifeerias, mõistmatute, peaaegu mitteinimlike inimeste juures - nagu seletab jõhkra otsekohe-susega Lisbeth, uurimisrühma teaduslik juht.

Eesmärk pühendavat abinõu... "Deformeerunud inimese" formeerimise võimaluste leidmiseks eksperimenteeritakse tunnete, intellekti, solidaarsuse ja soojusega. "Isiksust arendava eksperimendi korras" antakse Poisile kass, kellega ta harjub ning kes siis sama endastmõistetavalt temalt võetakse, kui rühm otsustab, et katse on esile kutsunud vaid "destruktiivse ülitundelisuse". "Meie otsustasime, et teie peate katkestama... sest igas kassiraamatus on kirjas, et kassiga ei saa ühte kuuluda," esineb Lisbeth anonüümse rühma taha varjudes.

Veel paar aastat tagasi oleks näidend ahavatlenud end tõlgendama meie toonase konkreetse süsteemi mudelina *à la* "Lendas üle käopesa". (Selle võimalusega flirditi "Vaalinna Studios" veel paar aastat tagasi komöödias "Naistelaud "Jahisaalis""). Ette rutates olgu öeldud, et Madis Kalmeti lavastus "Ilvese tunnis" seda külge ei rõhuta.

Kuigi paralleelid "Käopesaga..." on ilmsed (tegevus toimub vanglataolises raviasu-



tuses, Lisbethi varjatud kompleksidest kõnelev kuri ratsionaalsus meenutab mõneti öde Ratchetit), kirjutab Enquist "Ilvese tunnis" eelkõige armastusest ja usust ning ehk ka lootusest nende võimalikkusesse. Näidendis korratakse poeetilises, pisut patoloogilises sõnastuses sama mõtet - lihtsat, kuigi mitte esmaavastuslikku armastuse definitsiooni.

Erich Segali paarikümne aasta taguses bestselleris "Love Story" jääb Oliverile Jenniferi testamendina mõte: "Love means not ever having to say You're sorry." "Ilvese tunnis" vannutab Poiss: "Jumal on meid loonud selliseks, nagu me oleme, ja sellepärast pole meil kunagi vaja häbeneda, vabandust paluda ja südametunnistuse piinu tunda."

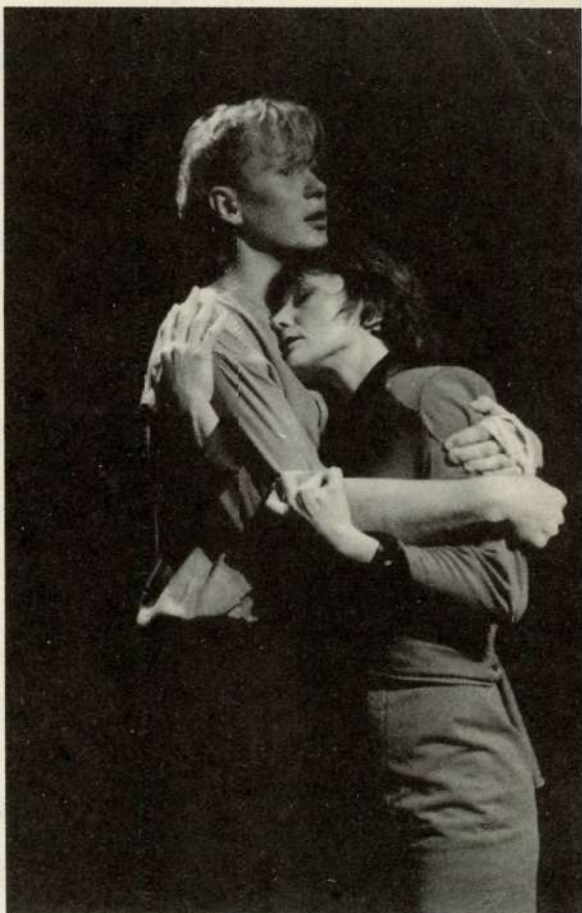
Küsimusele, miks ta oma kassi Vallet armastas, vastab Poiss: "Ta ei olnud kunagi minus pettunud." Valle ei pärinud ega süüdistanud, sai paugupealt aru. "Mitte kunagi ei pea end süüdlasena tundma. Ei pea tõestama, et oled hea. Andestust ei pea ära teenima," kõlab otsesõnu näidendi moraal. Seda jõhkramalt mõjub hetk hiljem Lisbethi süüdistus Poisile: "Aga sa olid toime pannud Jeeuusalemma hävitamise."

Poisi arutlused armastusega põimuvast vastutusest tuletavad meelde Saint-Exupéry "Väikest printsit". "Ilvese tundigi" võib võtta romantilise muinasjutuna täiskasvanutele. Sõltub vaatajast, kas ta usub või mitte loo *happy end'i*: "Surra on ju nii kerge, kui on kass, kes ootab sind."

Eraldi seisvaks, pingutatuks jääb seitset aastat riigikirikus teeninud Praosti raamjutustus sellest, kuidas kohtumine Poisiga pani ta aimama midagi armastusest ja imest ning loobuma senisest usust ja kirikuõpetaja ametist. Kas aga teadmine kellegi teise armastuse imest aitab ikka kirkastuda sedavõrd, et elada surmani oma elamata jäänud elu lõpuaastad?!

Näib, et Enquist on kahelnud puhta muinasjutu respektieritavuses ning püüdnud Praosti jumalasalgamise ja tema uuel kujul leidmise looga lisada näidendile tõsiseltvõetavust. See mõtteliin jääb näidendis üsna konstateerivaks, pealiskaudseks, kui võrrelda kas või Paul-Eerik Rummo tehtud Tammisaare lavakompositsiooniga "Ramilda Rimalda", kus paradoksaalses vastanduses olid Juuditid ning Indreku ja Tiina liikumised suhtes oma jumalatega.

"Ilvese tund" ei jäta kuigi palju tõlgendusvõimalusi: tegelaste suhete tagamaid avavad võtmekohad on teksti "peidetud" üsna osutavalt. (Näiteks Poisi Oidipuse kompleksile vihjavad, hetkiti alateadvusest pinnale kerkivad meenutuskatked ema ainsast kohvri järele käigust. Või Poisi ja Lisbethi kõnekas vaikimine vastuseks Praosti küsimusele: "Rääkige, mis on teie vahel juhtunud?") Lavastuslik ülerõhutamine kaotaks saladuse. Lavastaja Madis Kalmet on Enquisti teksti lavale toonud nii, et tegelaste suhetesse jääb lõpuni mingi äraarvamatus.

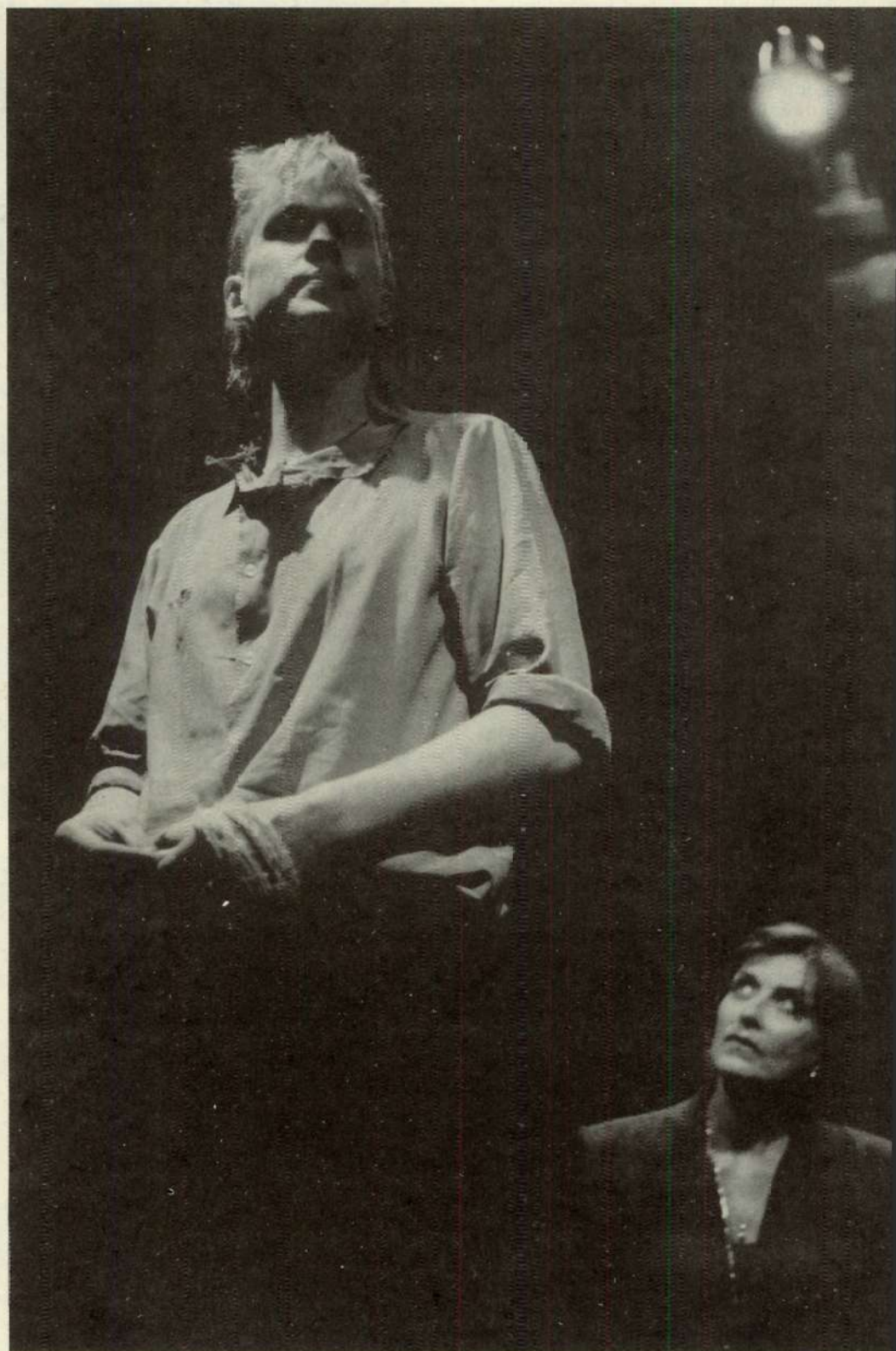


"Ilvese tund". Poiss - Jaan Tätt, Lisbethi - Maret Mursa.

Näpuganäitamist on senised arvustajad näinud vaid valgusrežiis. Poisi teise vaatuse pihtimusmonoloogi punasesse valgusesse toomine annab siiski ka huvitava kontrasti: kui Poiss jutustab valgesse lumme mattunud vanaisa majast, tumeneb purpurne valgus mustaks pimeduseks.

Lavaruumi kolmest küljest piirava pruuni müüri (kujundus Vadim Fomitšev) tumedates akendes paaril korral süttiv tuhm valgus mõjub pingutatult. Kui juba (püss seinale, s.o aknaid palju), siis oodanuks ekspresiiivsemat tulevärki, millele on takistuseks ilmselt teatri tehniliste võimaluste piiratus.

Madis Kalmeti lavastajatöö kõige tugevaks küljeks on misanastseenide kujundlik täpsus, mis veelgi väärtustab meil mõnda aega võimust võtnud literatuurse teatri taudal (näiteks hiljuti esietendusid "Kalmaarkustukumm", "Imearst"), olgugi, et ka "Ilvese tund" põhineb eelkõige tekstil. See pole etteheide J. Viidingu ja P. Pedajase töödele. Meie teatripildis valdavate olustikuliste lavastuste jaoks ei kannaks võrdlus välja.



Tegelaste liikumisjooonise detailne läbi-mõeldus hakkab tööle iseseisva kujundina, tuues esiplaanile teema, mis ehk Enquistil polegi nii keskne. Selletaoline "ruumiline lavastus" juhib mõttet inimeste tõmbumise-tõukumise, lähenemise-kaugenemise keerd-käikudele, mõistmise-mitte-mõistmise paratamatusele. Vaid üks kohtumine muudab oluliselt tegelaste seniseid suhteid. Praost (Ülle Ulla) jõuab lähedale Poiisi (Jaan Tätte) mõistmisele, samal ajal kasvab lõhe Poiisi ja Lisbethi (Maret Mursa), aga ka Praosti ning Lisbethi vahel.

Loo alates õõtsub seinaga silmitsi Poiss kriiksuval puutoolil, soigudes endamisi laulurida, mille sõnad alles pikapeale arusaadavaks muutuvad: "I am sailing... home again..." Lava vastasruugis tammub kaks naist kokkukuulvalt teineteise ümber kinni hoides. Koos astuvad nad ka Poiisi ette. Kõneluse arenedes jõuab Praost Poiisile üha lähemale, kuni ta lõpuks kõheldes Poiisi kõrvale madratsile istub, teda esimese korda puudutab. Kui erinev on see paarist puudutusest, millega Poiss näiliselt möödaminnes Lisbethi riivab. Naise pingulolek reedab mälestusi: kunagi olid nendegi puudutused lähendavad.

Mängu täpsuse, rütmi väljapeetusega tõuseb lavastuse kõrghetkes stseen teise vaatusel algusest. Enesevalitsuse kaotanud Lisbeth kisendab: "Okei! Okei!" Vaikib. Poiss tõuseb, seisab ta juurde. Lisbeth naaldub ta vastu. Hetk peatub, siis tõukab Poiss naise endast eemale põrandale. Lisbeth roomab toolini, jääb kivinenult istuma. Ainus naeratus - "tubli!" - libiseb üle Lisbethi näo, kui Poiss temaga ühist saladust Praosti eest hoiab. Toolile unustatud, armukade Poiisi maailmale, jälgib ta kiivalt, kuidas Poiss seda Praostiga jagab. Üha enam jääb ta nende tähelepanust välja, kuni ta lõplikult fookusest lavapimedusse kaob.

Näitlejatöödest mõjubki Maret Mursa Lisbeth kõige terviklikumalt, lõpetatamalt, ka väliselt läbimõeldumalt ning väljapeetumalt. Alaline pingulolek (närviline kõnnak, teravad liigutused, rusikas käed, lauba ja huulte puudutused) markeerib usutavalt naise sisemist ebakindlust. Kui midagi ette heita, siis kohati kehva diktsiooni. Sobivalt leitud on aga Poissi süüdistav ja end õigustav intonatsioon, mis kuulub läbi ka siis, kui Lisbeth end mõistvusele sunnib või kaastundele mängib, mis tegelikult on samuti üks süüdistuse vorme ("Me ju lubasime teineteisele..." "Miks sa pead mulle kogu aeg haiget tegema?").

---

"Ilvese tund". Poiss - Jaan Tätte, Praost - Ülle Ulla.

H. Rospu fotod

"Need inimesed polnud võimelised nii palju tundeid käsitsema. Tunded ja inimlikkus on samuti kontroll," otsustab kõiges oma mina rõhutatv Lisbeth, seekord taipamata, et õeldu puudutab eelkõige teda ennast.

Maret Mursa Lisbethi puhul näib hirm väitekirja nurjumise pärast olevat sündsaks ettekäändeks kutsuda Pastor Poiisi käitumisele teoloogilist seletust andma. Martha ja Georges E. Albee näidendis "Kes kardab Virginia Woolfi?" üritavad, kui miski muu ei aita ja kõigi sõnade tähendus on juba maha mängitud, end teineteisele kuuldavaks teha "tunnistajate" juuresolekul. Kas ka Lisbeth?

Ülle Ulla Praosti ossa kutsumise eest on Madis Kalmetit üksmeelselt kiidetud. Kui näidendis on Praosti osa kõige üheplaanilisem, võimalustevarasem, siis Ülle Ulla sugestiivne lavasarm paneb end jälgima, ükskõik, mida ta räägiks või teeks.

Etendusi võrreldes näeb, et Ülle Ulla on loobunud algselt lavastust läbinud ühtlasest, seesmise naeratusena rollilahendusest. Praosti liikumisel kirgastumiseni on nüüd enam tundevarjundeid. Algul suhtub ta Poiiside kergelt üleolevalt end mõistvusele sundides, on tõrjuv Poiisi välise agressiivsuse vastu. Edasi vahelduvad siiras uudishimu, kirikuõpetaja kohus mõista ning allasurutud ärritus, et ta seda ei suuda: "Kass ei saa ju rääkida!"

Praosti raamjutustusse on lisandunud teatav distantseeritus selgenenud mälestusest, mida ta ilmselt ikka ja jälle on enesele jutustanud, ning leppimine sellega, et ta tookord kõike ei taibanud. Lõpumonoloogis eeldanuks ehk siiski ka mingil määral kibestunud alatoon oma elamata elu pärast. Ehk nagu Poiss ütleb, sipelgapesas lamamise tunde puudumise pärast. Küll on Ülle Ulla Praosti näol imet, rohkemgi kui Jaan Tätte Poiisi silmis, kes sellest maas lamavale Praostile jutustab.

Võrreldes naispartneritega on Jaan Tätte osatäitmine mõnevõrra ebaühtlasem. Kuid Poiisi roll mängutehniliselt on ka keerukam. Kohati näibki näitlejat kammitsevat tähelepanu koondamine tehnilisele veenvusele, isenda avatusele kohkunud Poiisi kohmetuse ning hüsteeriasoostude mängimisele. Etendusest etendusse on see vähenenud. Vahetumalt mõjuvad veenva lihtsusega esitatud Poiisi monoloogid kassist ning vanaisa majast.

Kokku võttes veenab Madis Kalmeti lavastus selles, et ka tekstilise dominandiga literatuurset näidendit nagu "Ilvese tund" on võimalik ruumiliselt huvitavalt lavale seada (tegelikult igasuguse professionaalse teatri vältimatu eeldus), ilma et painama hakkaks raskuse vaim, mis tuleneb vaid teksti edastavate lavastuste monotoonsusest.

## MAITSEST...

*Igapäevases kõnepruugis võib muusikamaitse olla ebatäpne ja tülisidki põhjustav mõiste. Lähemal vaatlusel ilmneb siiski, et muusikamaitse on inimlik ilming, millesse on võimalik suhtuda täiesti külmavereliselt: seda saab uurida täpselt samamoodi kui teisi nähtusi.*

Mõistagi eeldab see muusikamaitse määramist. Juba ammu teatakse muusikamaitse seost inimese ühiskondlik-majandusliku positsiooniga. Muusikamaitse vormimine põhineb väärtussüsteemidel ja nendega liitvatel elukogemustel.

Traditsioonilistes klassiühiskondades oli muusikamaitse osa avalikust suhtumisest tavakultuurisse, see oli kontrollitav nagu riietumisviiski. Mitmekultuurilises keskkonnas, nagu näiteks USA või osaliselt ka Kesk-Euroopa, rühmitus muusikamaitse veel etniliselt, niinimetatud rahvaliku muusika kirjusus moodustas paljuvõrmlisi kultuurikihistusi.

Võib tunduda raskesti mõistetav, kuidas ühte ja sedasama muusikateost mõistetakse ja tõlgendatakse alati ainulaadse kogemusena. Kui jätta mängust välja laulutekstdid ja programmilised deklaratsioonid, ei sisalda muusika kui niisugune selgeid sõnumeid. See-eest on ta võimeline vahendama selliseid sümboleid ja "ridadevahelisi" teadaandeid, mida keel ei suuda. Muusikaga seotud rütmilisust ja kehalisust tajutakse psüühika ja keha terviklikkuse kaudu samuti üsna individuaalselt.

Peale toitumismaitse pole ükski teine maitse nii sügavalt kehaline kui muusikamaitse. Kui kasutada La Rochefoucauld' sõnu, siis just sellepärast haavabki maitsete arvustamine meie enesearmastust rohkem kui töökspidamiste kallale minek. Ei ole midagi halvemat kui kannatada teiste "halva" maitse pärast. Esteetiline sallimatus on kohutavalt vägivaldne - teatud elulaadide ebameeldivatena tajumine on kahtlemata üks kõrgemaid müüre klasside vahel.

(Pierre Bourdieu)

Muusikaterapeutide ja -psühholoogide arvates on muusikal ainulaadsed side-med inimese taju, elamiskogemuse ja psüühika tundlike punktidega. Muusikamaitsega liituvad tunded sisestatakse sageli noorusemälestustesse või elu muusikaga liituvatesse kõrghetkedesse.

Muusikamaitse kasvatatakse, ehk teisiti öeldult, see omandatakse hinnangute ja muusikakeskkonna kaudu. Enne Teist maailmasõda kasvanud soomlaste muusikamaitse vormid vastavalt tollastele (sageli rühmatruudusel põhinevatel) seisukohtadele. Pärast sõda ja 1950. aastatel kasvanud elased tunduvalt mõjutusterohkemas keskkonnas. 1960-1970. aastatel toimunud elektrilise kommunikatsiooni ja salvestiste laienev kasutuselevõtt muutis olukorda otsustavalt. Muusikamaitse kujunemist oli raske kontrollida ja sotsiaalselt siduva maitse usutavus hakkas muutuma küsitavaks. Muusikamaitset hakati üha enam kasutama eraldumisvahendina.

Muusika on, kui nii võib öelda, kõige vaimsem vaimsetest kunstidest ja muusikarmastus on "vaimuse" tagatis. Muusikast rääkides võib tõeliselt väljendada oma tsiviliseerituse haaret ja mitmekülgust. Nagu kas või "Concert egoiste'i" (klassikalise muusika soovikontserdid) saated näitavad, on valitud teoste nimekirjad, valiku motiveeringud, enesekindluse ja asjatundlikkuse väljendamine osa oma mina esitlemise strateegiast, inime eesmärk on luua kujutlus võimalikult meeldivast ja võimalikult "haritud inimesest".

Miski muu ei võimalda samasugusel määral näidata oma "peenust"; pole midagi, mille abil võiks sama eksimatult ennast paika panna.

(Pierre Bourdieu)



Soomlaste muusikamaitse on üsnagi rahvusmeelne, kuid põlvkonnakihistuste tõttu hajutatud. Vaatamata põhjapoolsele asupaigale, oma keelele ja teatud cristumusele on soomlased sulatanud oma kultuuri ja ka muusikamaitse keskeuroopalikke, slaavilikke ja afroameerikalikke jooni. Laias laastus on soomlaste muusikamaitse kujunenud samal moel kui teistes Põhjamaades. Teisest küljest on soomlaste peaaegu hävinud, mitmekesine, enesekeskne ja ehk isegi veidi sünteetiline rahvamuusikatraditsioon lisanud nende muusikamaitsele omad nüansid.

1990. aasta muusikamaitse uurimises osales peaaegu tuhat 20 kuni 75 aastast soomlast, kes said kassetil 45 muusikanäidet, ja kirjeldasid tundmusi, mida need katked neis äratasid. Täiesti ootuspäraselt tekkisid vanusegruppide ja põlvkondadest tingitud erinevused. Üldiselt suhtus kaks kolmandikku vastanutest populaar-muusika näidetesse küllaltki positiivselt. Äärmiselt soositud olid "ABBA" "Fernando", Eino Gröni "Suudelmi suljetut kirjeet", Hectori "Tuulisina öinä", kantri, folk, valsid, sving. Soomlaste enamusele meeldis ka Juri Antonovi väga slaavilik "Ot petšali do radosti". Funktsionaalset muusikat esindav sõdurimarss "Muistoja Pohjola-ta" oli üks küsitluse soosituim näide. Kõige tõrjuvama vastuvõtu osaliseks said nüüdismuusika, *heavy*- ja naisterocki esindajad.

Aga muusikamaitse killustub. Aastal 1990 oli elanikkond Soomes oma kultuuri-taustalt veel kihistunud ja elua jooksul mitmeid murranguid kogenud. Pärast 2000. aastat on olukord hoopis teistsugune - sugupõlvi, kelle muusikamaitse on peaaegu homogeenne, lihtsalt pole enam. Muusika pakkumise aktiviseerumine, selle tõhus vahendamine ja maitsetega seostuva kontrolli nõrgenemine teevad võimalikuks isikupäraste ja ainulaadsete muusikamaitsete moodustumise. Niinimetatud rockipõlv-kond võib osutada viimaseks, kellel on maitse lähtematerjalina liitvaid või vähemalt sümboolselt ühendavaid muusikaelamusi.

*Refereeritud ajakirjast "Rytmi"*

## ... JA MAITSETUSEST

*Olgu kohe öeldud, et William Brooks on oma artikli adresseerinud peaaasjalikult popmuusika kriitikutele. Just neid peab ta silmas, kui kasutab korduvalt sõna "meie". Tema kirjutist siinse lugejaskonna ette tooma kannustas asjaolu, et oma seisukohti selgitades pöörab Brooks erilist tähelepanu kunst- ja popmuusika käsitluste olemuslikule küljele. Käsitlused aga haakuvad vahetult selle kujutelmaga ja eelhäälestusega, mis kuulajat valdab suhetes ühe või teise muusikaliigiga. William Brooks ei üritagi lahti mõtestada, mis on maitse, eriti veel muusikamaitse. Ja et ta seda ei tee, siis jääb ka tema "maitsetuse" mõiste õhku rippuma. Tal on seda vaja vaid kui kujundit, kui konksu, mille otsa riputada fikseerunud väärtushinnangud, et siis neid (väikese, kuid tõsise nuigega) silmitseda ning osutada ka teistsugustele võimalustele. Kui kunstmuusika esteetika on püstitanud hea maitse mõõdu, siis küünib maitsetus paratamatult üle selle mõõdu piiri. Ja just see ulatavus Brooks'i huvitabki. Ta näeb muusikas kooslust, mida võiks ja tulekski käsitleda tervikuna. Väärtus- ja maitsehinnangute abil väljaarvamise asemel tuleks tema meelest tegelda kaasaarvamisega. Muusikateooria ja bioloogia, Beethoven ja James Jouce või miks ka mitte Muddy Waters, olemine ja tegevus - kõik on kuidagi seotud, nii nagu on vältimatult seotud ka maitse ja maitsetus.*

Toimetaja

## RASKE ON OLLA MAITSETU

Halb maitse ei kujuta endast tegelikult midagi saavutamatu (minu sõna selle peale), kuid see on hoopis teine teema. Sest ilmutamaks halba maitset peate te järjekindlalt tegema valikuid, mis solvavad hea maitsega kodanikke - sedasorti anne on rahva hulgas üsna laialt levinud. Mõnele on halb maitse loomuomane, see on neil sünnist saati veres. Teistel tuleb selle omandamiseks üksjagu vaeva näha. Ent ükskõik kui hoolikalt kätteõpitud ja rafineeritud rakendatud halb maitse pole ometi seesama, mis maitsetus.

Toeline maitsetus, st maitse **puudumine** nõuab täielikku pühendumist. Igapäevane elu seab meie teele kõikvõimalikke takistusi - me elame maitsekas maailmas ja meid ümbritsevad inimesed, kel on maitset. Mis kõige halvem, me ise peame pidevalt valima lõputu hulga võimaluste vahel; meie endi eelistused, sümpaatiad ja antipaatiad saavad meile saatuslikuks. On's üldse mõtet püüelda maitsetuse poole? Ja miks peaksimegi seda üldse tegema?

Eks kaalugem siis, mida toob endaga kaasa hea või halb maitse. Valides maitsekalt, me teame tavaliselt, mis meile osaks saab ja kuidas see kõige muuga kokku sobib; me tunneme konteksti, milles meie valikud omandavad teatava esteetilise ja ka majandusliku väärtuse. Nimetatud kontekst on enamasti sotsiaalne, see moodustub meie maitsekate lähikondlaste hinnangutest. Neile toetudes usume end olevat leidnud turvalise kodu ühiskonna erinevate inimtüüpude keskel; meie maitse esindab ja mõjutab neid ringkondi, milles me liigume. Kontekst võib olla ka ajalooline: maitse sõltub suuresti sellest, mida meile on õpetatud, lubades meil end pidada mingi traditsiooni või järjepidevuse kandjaks. Mõlemal puhul aitab maitse meil tunnetada oma kohta - valida suhtluskonda ja järjeatleda oma positsiooni selles. Maitse annab elule teatud ettemääratuse ja järjepidevuse mõõtmise - nii esteetilises ja majanduslikus kui ka ajaloolises ja sotsiaalses plaanis.

## MAITSETUSE ERILISUS

---

aga seisneb just selles, et ta lõhub seda järjepidevust. Olles püüdlikult maitsetud, satume silmitsi valikutega, mida meil muidu iial ette ei tuleks ning mille väärtust me ei aimagi. Võime end leida seltskonnast, mida hea meelega väldiksime või mille olemasolust meil polnud aimugi. Triivime omapead, olles kaotanud ajaloolised pidepunktid; meie põhitähelepanu ei ole pööratud iseendi ja oma valikute **paigutamisele kindlasse konteksti**, vaid nende valikute **lahtimõtestamisele**. Maitsetusest on tublisti abi, kui püütakse üle olla oma piiratusest või väärata harjumuste jõudu.

Maitsetus näib olevat otsekui loodud kõigi õpetlaste tarvis, kes püüavad - kui uskuda nende endi juttu - distantseeruda oma uurimisobjektist; ometi on maitsetuses peituvad võimalused tänini praktiliselt kasutamata. Just kunsti vallas on sellest eriti eemale hoitud. Kaunid kunstid on juba nime poolest **kaunid** ning vahetegemine kauni ja väärtusetu vahel on sageli olnud kunstiteaduse ülimald eesmärgiks. Maitsetus kehtutaks täiesti teistsugust lähenemist, niisugust, mis defineeriks kaunid kunstid, st kõrvaldaks neist kauniduse mõiste.

Sellise definitsiooni (kauniduse kõrvaldamise) poole on hakanud liikuma popkultuuri uurijad. Ent nemadki pole suutnud hoiduda maitseotsustustest, mitmetes kunstivaldkondades kimbutavad neid paljud probleemid. Populaarkunsti ja -luule puhul käsitletakse harva muid aspekte peale reklaami ja kaubastamise. Teatri- ja kirjanduskriitilisi töid, mida kirjutatakse küll tänuväärset palju, kollitab tõsiasi, et kriitika tegeleb pigem teostes kajastuva kui kirjanduse endaga. Popmuusika teoreetikud on eespool nimetatuga võrreldes valinud haruldaselt õnneliku tegevusvaldkonna: tähendused on siin valdavalt mitte-viituslikud, materjali on tohutult, uurimisobjektid on suhteliselt sõltumatud teistest kaubaartiklitest. Millised piiramatud maitsetuse praktiliseerimise võimalused!

## HEA MAITSE AHVATLUSED

---

Ometi on enamik popmuusika uurijaist - enamik meist - aeg-ajalt järele andnud maitse ahvatlustele. Me olema väitnud, et mõne esineja või helilooja muusika on "parem" teiste omast, oleme esile tõstnud "väljapaistvaid" laululoojaid ning võtnud appi esteetilisi kategooriaid põhjendamaks, miks me mõnele konkreetsele esitusele nii palju tähelepanu pöörame. Muidugi oleme vahel püüdnud leida aega ka selgitusteks, mida õieti tähendab "parem"; aeg-ajalt oleme ehk otsinud ajaloolisi ja sotsioloogilisi argumente, et õigustada oma valikuid. Paraku on see kõik üsnagi kohmakas pettemanööver, abitu maskeerimine. Ei saa eitada, et me oleme huvitatud peamiselt muusika **väärtusest**. Teisisõnu, me oleme olnud maitsekad.

Selline suhtumine kammitseb kõige rohkem neid, kellel on põhiliselt muusikaline ettevalmistus. Ajaloolastel ja ühiskonnateadlastel näikse olevat see eelis, et neid on õpetatud uurima kõiki väärtusi võimalikult kiretult. Kuid oma puudused on neilgi: juhul kui pole tegemist kogenu muusikuga, ei jätku neil lihtsalt oskusi muusikaliste struktuuride põhjalikuks analüüsimiseks. Need meie hulgast, kes on saanud korraliku muusikalise hariduse, näevad sügavamale; kahju ainult, et veame popmuusikasse kaasa kogu kreppli, mis meile kunstmuusika õpingutel selga laoti - too kohmakas kummut teeb mulle eriti meeleshärmi. See on täis tuubitud kaaluvihete, mõõdupuid ja muid abivahendeid muusika **hindamiseks**.

## KUIDAS HINNATA KUNSTMUUSIKAT?

---

Muidugi on meil ka vabandus valmis: kunstmuusika uurimine põhinebki ju hinnangulisusel, nii on see olnud juba sajandeid. Tajudes olemasoleva muusika tohutut kvantiteeti, kiputakse ikka kõigepealt teoseid hindama ja neid tähtsuse järjekorras ritta seadma. Hindamise alused on küll läbi aegade muutunud - nende üle on tuliseid

debattegi peetud, mis seal salata -, kuid iga uus printsip on ikka teeninud sedasama eesmärki: eraldada olulised tööd ja autorid ebaolulistest. Ning ehkki selekteerimisel on mõnikord arvesse võetud ka ajaloolisi ja ühiskondlikke tegureid, on uurimismaterjali valikul lähtutud ikkagi valdavalt esteetilistest põhimõtetest. Muusikaõpetuse lähtepunktiks on olnud maitseharjutused.

Kunstmuusika uurimise hinnangulisus tuleneb kunstmuusika enda iseloomust. Lugematuid kordi on üritatud kunstmuusika ja popmuusika (tõsise ja kerge, peene ja rahvapärase) vahel vahet teha puhtmuusikaliste kvaliteetide järgi: on võrreldud rütmikat, meloodiaid, struktuuride komplitseeritust jms. Nüüdseks on selge, et selletaolised üritused jäävadki viljatuks; hoopis mõttekam oleks uurida muusikaliikide erinevust kaubaartiklitena, nende tarbimisväärtuse seisukohalt võetuna. Lühidalt öeldes, professionaalne kunstmuusika vajab minu arvates üht- või teistlaadi subsidieerimist, professionaalne popmuusika aga mitte. Muusika klassifitseerimisel majanduslike põhimõtete järgi on see eelis, et tingimuste muutudes võib konkreetset teost või esitajat vabalt ühest kategooriast teise ümber paigutada. 1840. aastatel, kui Liszt oma klaveriteoseid mängis, olid need osa tollasest popmuusikast, tänapäeval arvatakse need kunstmuusika hulka. John McCormack esitas *Metropolitan Opera's* kunstmuusikat, lauldes vodevillides neidsamu palasid, oli ta aga popesitaja. Võib juhtuda, et mõni heliteos kuulub samaaegselt mõlemasse kategooriasse: mõni aasta tagasi, kui Mozarti klaverikontserte endist viisi kunstmuusika programmides ette kanti, sai väga populaarseks teema mängufilmist "Elvira Madigan".

Ehkki

## MAJANDUSLIK KLASSIFIKATSIOON

---

aitab üle saada stilistilise analüüsi probleemidest, kaasnevad sellega teist laadi komplikatsioonid. Subsideeritava ja mittesubsideeritava muusika eristamine pole sugugi lihtne, eriti kui subsiidiumide hulka lugeda nii riiklike institutsioonide abirahad kui ka craviisiline patronaaž. Viimane lisandus näib igati asjakohane: ooper, mida mängitakse vaid tänu heategijatele püsivas ooperimajas, on kindlasti subsideeritav kunstiliik: seda oli ka Haydni muusika Eszterházy õukonnas. Teisalt, kui inimene ostab *Rolling Stones'*i heliplaadi või koguni maksab hingehinda pileti eest ansambli kontserdile, siis ei subsideeri ta muusikat, vaid lihtsalt omandab teatava kaubaartikli. Samas peab tunnistama, et eraisikute finantsabi kasutatakse mõlemal juhul, nii popmuusika kui ka kunstmuusika edendamiseks.

Tuleb ette isegi komplitseeritumaid olukordi. Ostja võib ju pidada ooperimuusika plaati samaväärseks *Rolling Stones'*i albumiga, kuid läbinägelikum analüüsija teab ikkagi öelda, et ooper jääb kunstmuusikaks, sest salvestise teinud teatritrupp vajab eksisteerimiseks endiselt subsiidiume. Või võtame veelgi pentsikuma situatsiooni, võrdleme inimest, kes maksab 500 dollarit ooperiteatri korraldatud heategevuskontserdi eest, ja toda teist, kes kulutab 500 dollarit *Rolling Stones'*i kontserdi pääsmele. Oleks kena väita, et esimene tehing kujutab endast vähemalt osaliselt subsideerimist ja teine ei ole seda mitte, aga kuidas me seda põhjendaksime?

Ilmselt eksisteerib hämar kokkupuuteala, kus popmuusika ja kunstmuusika vahele on raske eraldusjoont tõmmata, aga siiski näib mulle, et eespool toodud näidetes on juttu kahest erinevast asjast: ühel juhul makstakse kinni isiklik kontserdielamus, teisel aga makstakse selle eest, et muusika saaks üleüldse eksisteerida. *Stones'*i kontserdi pääsmele kulutatud raha ei aita kaasa selle muusika eksistentsile, kuulajad lunastavad õiguse muusikast osa saada. Ka heategevuskontserdi pilet annab selle omanikule võimaluse muusikat nautida, ent ometi on tegemist põhimõtteliselt teistsuguse investeeringuga; pääsme ostja on väikestviisi ürituse kaasprodutsent. Erinevalt *Stones'*i produtsendist ei taha ta ürituse pealt midagi teenida, ta teeb oma investeeringu sõna otseses mõttes "muusika heaks".

Järelikult ei võimalda subsideerijate kulutused muusikat mitte üksnes tarbida, vaid seda ka luua, kusjuures subsideerija ei looda saada rahalisi dividende. Kui patroon saabki mingisugust hüvitust, siis avaldub see pigem tema heas maines või seltskondlikus positsioonis; võib-olla pakub talle rahuldust teadmine, et loodi midagi olulist, mis sai teoks vaid tänu tema isiklikule kaasabile.

## KUNSTMUUSIKA ON MAJANDUSLIKE KRITEERIUMIDE

### KAUDU SEOTUD ESTEETILISTE VÄÄRTUSHINNANGUTEGA

Igasugune muusika, milloga tegelemine pole majanduslikult tulus, vajab patroonaži. Ja et patroonid ei saa põhjendada toetatava muusika väärtust majanduslike kriteeriumide abil, siis peavad nad oma tegevuse õigustamiseks leidma teistsuguseid seletusi, rõhutama muusika juures mittemajanduslikke väärtusi. Siit järeldub, et tänu subsideerimisele eristuv kunstmuusika on lahutatamatult seotud esteetiliste väärtushinnangutega. Ning teoreetikud peavad paratamatult kasutama väärtussüsteeme, mis aitaksid neil eristada muusikalisi helisid mürast, väljapaistvaid heliloojaid vähemtähtsatest, meistriteoseid ebaolulistest töödest. See pole teoreetikute süü, nende uurimisvaldkonnas on sellistele süsteemidele toetumine lihtsalt möödapääsmatu.

### POPMUUSIKAGA ON HOOPIS TEINE LUGU

Subsiidiume mittevajavat muusikat saab seletada väga üheselt mõistetavate majanduslike kriteeriumidega. Teistsuguste hindamisprintsipiide järele pole populaarmuusika teoreetikutel mingit vajadust; kunstmuusika uurijatele hädavajaliku esteetilise kondikava võivad nemad kõrvale jätta.

Age võivad ka säilitada. Kunstmuusika tarbeks loodud väärtussüsteemi ülekandmine populaarmuusikasse on täiesti mõeldav, miks mitte valida uurimisobjekte nende esteetiliste väärtuste järgi. Samuti võib säilitada süsteemi tervikuna, muutes vaid üksikuid detaile; kui leitakse, et *punk-rocki* puhul tavapärased hindamiskriteeriumid ei kõlba, siis võib ju konkreetsete palade hindamiseks valida mõne muu mõõdupuu (näiteks "autentsuse"). Osa popmuusika kriitikuist toimib niiviisi kogu aeg ja ma usun, et enamus meist kasutab aeg-ajalt seesugust meetodit.

Popmuusika hindamine on mõistagi äärmiselt kasulik. Tunnustatult hea maitsega inimeste väärtushinnangud moodustavad popmuusika tootmisprotsessis olulise lüli, mõjutades suuresti nii tootmist kui ka tarbimist. Ent teoreetikud ei pea sugugi käima mööda seda sissetallatud rada. Hüljates esteetilised kriteeriumid, võivad nad jõuda täiesti läbiuurimata alale. Ma kordan veel, et niisugune võimalus jääb kättesaamatuks kunstmuusikas, kus ilma väärtushinnanguteta lihtsalt ei tulda toime. Muusika olemus tingib need nii või teisiti. Meile, kes me tegeleme populaarmuusikaga, on avanenud haruldane võimalus asuda muusikateaduse avangardi ja alustada kaunite kunstide vabastamist nende kaunidusest. Me peame vaid õppima olema maitsetud.

### MILLISEID PERSPEKTIIVE PAKUB MAITSETU UURIMISTÖÖ?

Maitsetuse omaksvõtt tähendab eelkõige selle tõsiasja tunnistamist, et igasugune muusika on ühtviisi väärtuslik (või kui see teile rohkem meeldib - et igasugune muusika on rämp). Siit järeldub, et igasugusele muusikale on võimalik läheneda (ja varem või hiljem peaks seda tegama niikuinii) tõsise huviga ja ilma eelarvamusteta. "Igasugune muusika" tähendabki sõna-sõnalt igasugust muusikat, igasugustest kultuuridest, igasugustest ajastutest. Isegi ühesainsas kultuuriareaalis hõlmab "igasugune muusika" väga laia muusikavaldkonda, siia kuuluvad loomulikult popmuusika ja klassika, aga samuti avangardistlik ja folkmuusika, estrada, hümnid ja psalmid, *muuzak* ja kõik muud žanrid. Kui kunstmuusika uurimine eeldab popmuusika maitsekat

kõrvalejätmist, siis popmuusika uurimine nõuab kunstmuusika maitsetut kaasaarvamist. Võtkem endale kohustuseks mõista kõike, mida sisaldab meie uurimisvaldkond, nii Beethovenit ja Boulezi kui ka Chuck Berry't ja bandžomängijaid.

Elu on paraku üürrike ning see kahetsusväärne asjaolu seab teatavaid piiranguid, tohutust materjalilasust peame meiegi paratamatult tegema valiku. Meie kompromiss oma surelikkusega on aga maitsetusega hästi kooskõlas - vähemalt senikaua, kuni olema kindlad, et me ei juhindu oma valimisprintsiipides kunstiväärtustest. Selleks võib olla juhuslik, isiklik, poliitiline või statistiline, ükskõik milline põhimõte, ent see ei tohi põhineda üksnes oletusel, et meie uurimisobjekt on "parem" või "väärtuslikum" ülejäänud materjalist.

Me võime uurimismaterjali valikul lähtuda isegi oma sümpaatiatest ja antipaatiatest, andes endale sealjuures aru, et meie eelistustel pole midagi ühist väärtusega. "Meeldivus" pole ju lõppude lõpuks muusikatüki eriomadus, vaid see iseloomustab hoopis teose ja kuulaja vahelist suhet; meeldivusel ei ole midagi ühist muusika kui niisugusega. Uurija isiklik maitse ning maitsetus kui universaalne printsiip ei välista teineteist eeldusel, et maitseotsustus on uurija jaoks lihtsalt üks võimalikest meetoditest, mille abil ta tohutu hulga võrdväärsete uurimisobjektide seast valiku teeb.

Kunstmuusikas ei tule selline protseduur kõne allagi, võiks aga oletada, et maitseotsustusi saab kasutada ühena paljudest suvalistest uurimismaterjali valiku printsiipidest popmuusikas. Paraku tehakse seda harva. Või siis püütakse maitseotsustuste taha peita isiklikku väärtussüsteemi - salamisi peetakse oma uurimisobjekti ikkagi paremaks kui kõrvale jäetud materjali. Uurijad, kes siiralt püüdlevald maitsetuse poole, peaksid ehk kasutama teistsuguseid, "objektiivsemaid" meetodeid. Kahjuks on aga peaaegu kõigis neis varjul maitseka väärtustamise oht.

## OLULINE JA EBAOLULINE. AJALOO VILLAHUNNIKUD

### JA NAISTEPILTIDEGA SINGLIPLAADID

Ajaloolased näiteks kipuvad väitma, et nemad sõeluvad välja "olulise" või "ajaloolise tähtsusega" materjali. Nende argumendid näikse põhinevat ettekujutusel, et ajalugu on midagi kombatavat nagu kaltsuvaip, et peab seda vaid kiretult vaatlema ja näebki täpselt ära, kus on sõlmed, mustrid ja mügarikud. Ent niisugust ajaloovaipa pole olemas - on lihtsalt üksainus suur villahunnik. Meie päral on jäätmed, eilse säilmed; eilne päev ise on juba kättesaamatu. Minevik on olevikult pügada saanud ning meie teeme ajaloovaiba mahapudenenuid villatuttidest valmis - kooime, põimime, sõlmime, lõikame ja koolutame, kuni saame kokku enam-vähem mõistliku väljanägemisega asjanduse, mida me ei häbene publikule näidata. "Ajalooline tähtsus" ei ole üheselt hinnatav, objektiivne suurus; selle määravad meie valikud, need tükikesed, mis me sobitame pooliku vaiba külge. Artefaktidega manipuleerides me konstrueerime niisuguse ajaloo, nagu meile parasjagu meeldib; midagi "objektiivset" meie valikutel küll ei ole.

Me võime aga viia oma mõju miinimumini, teha end peaaegu nähtamatuks. Olukorras, kus ümbering on tohututes kogustes muusikalist putru, võime natuke negi leidlikkust ilmutades välja mõelda tõhusad selektsioonimehhanismid, mis automaatselt valivad muusikat kriteeriumide järgi, millel on väga vähe ühist muusikalise "väärtusega" ja mis samas elimineerivad meie isikliku arvamuse. Nii näiteks võiksin ma välja valida ainult need laulud, mis jõudsid ajakirja "Billboard" edetabelisse aastatel 1945-1955; võiksin vaatluse alla võtta oma vanaisa plaadikogu või valida 1960., 1970. ja 1980. aastal ilmunud plaadid, mille ümbrisel on naisterahva pilt; või otsustada mullu maikuu muügile paisatud singliplaatide kasuks ja noppida sealt välja need, mille nimetused algavad C, I või A-ga. Senikaua kui reeglid on inklusiivsed ja üheselt mõistetavad, toimivad need praktiliselt iseenesest; mul pole mingit tarvidust hakata maitsekalt tegelema iga teose muusikalise sisuga. Niisugused reeglid võimaldavad mul valida "objektiivselt", või "suvaliselt", nii oleks õigem öelda.

Seda sorti valikuprintsiipidel on mitu puhtpraktilist eelist. Esiteks, kuna ma ei pea enam detailselt hindama iga üksikut pala, siis saan ma kogu kraamiga kaunis kähku valmis; ma jõuan läbi töötada rohkem materjali. Samuti ei keskenduta nüüd teaduslikes dispuutides peaaesjalikult minu muusikalisele maitsele, vaid tegeldakse ehk rohkem minu valikuprintsiipidega, st tunduvalt konkreetsema ja mitte nii isikliku teemaga. Mis aga kõige olulisem, nende reeglite järjekindel rakendamine võib juhtida mind teoste juurde, mille olemasolust mul varem polnud aimugi. Ning artefaktide komplekt, millest hakkab koosnema minu konstrueeritud ajalooversioon, tuleks palju suurem ja mitmekesisem tollest, milleni ma jõudnuks juba tuttava materjali hulgest (maitsekalt) palasid noppides.

## AGA MUUSIKA?

---

Paraku on sellelgi meetodil oma nõrgad küljed. Neist kõige olulisem on oht, et ma hakkan oma uurimistöös pöörama järjest vähem tähelepanu muusikale ning keskendun üha enam selektsioonimehhanismile. Võib isegi juhtuda, et ma hakkan kujundama oma tööd valikuprintsiipide järgi või siis mugandama reegleid vastavalt uurimistöö vajadustele. Kahtlemata pole seegi eriti suur patt - juhul kui ma endale aru annan, et tegelengi nüüd eeskätt valikuprintsiipidega (või seostega, mida need peegeldavad), mitte muusika kui niisugusega. Valinud välja vaid laulud, mis jõudsid edetabelis esimese kümne hulka, olen ma tõenäoliselt veendunud, või siis jõuan niisugusele veendumusele, et "edetabelilisuse" ja teatavat laadi muusika vahel eksisteerib kindel seos; seda seost ma ilmselt asungi uurima. Kui ma võtan käsile oma vanaisa plaadikogu, siis saan arvatavasti teada palju uut ja huvitavat oma vanaisa kohta, kuid õige vähe, kui üldse midagi, muusikast tema kollektsioonis. Töötades diakroonilise valikmaterjaliga, näiteks uurides plaate, mille ümbristel on naiste näopildid, võib mul tekkida kiusatus seostada neid mitmesuguseid laule naiste muutuva rolliga meie ühiskonnas. Olgu valiku printsiip kui tahes juhuslik või ebatavaline, alati võib miski mind ahvatleda seda kuidagi "ära kasutama". Valinud hetkelise kapriisi ajalood, mille pealkirjad algavad C, I ja A-ga, võin ma viimaks jõuda peene teooriani salasõnumite edastamisest helisalvestiste abil.

Ega's sellisel lähenemisel midagi viga ole, arvukad populaarmuusika käsitlused tegelevad just seda sorti asjadega. Sest popmuusika on kaubaartikkel, mis on keerukates suhetes mitmesuguste ühiskondlike struktuuride ja teiste kaubaartiklitega. Nende seoste uurimine on kahtlemata vajalik ja väärtuslik, ning paljudes seda laadi töödes kasutatakse võimalikult "objektiivse" materjali saamiseks erinevaid selektsioonimehhanisme. Kahjuks on nende tööde muusikakäsitlused üsna pinnapealsed ning kasutatud valiku printsiibid rõhutavad muusikaväliseid seoseid ("edetabelilisust" või Minu Vanaisa Elulugu), millele uurija pahatilti keskendubki. "Objektiivne" valik hoiab teoreetikuid sattumast väärtustamise libedale teele, kuid võimaldab neil samas ka muusikast suure kaarega mööda hiilida.

Nimetatud põhjustel kipuvad kunstmuusika teoreetikud vaatama popmuusika uurijatele põlglikult ülalt alla (juhul kui nad suvatsevad neid üldse märgata), väites, et õigupoolest teglevad meiesugused sotsioloogiaga, mitte muusikaga. Mis on sageli õige tähelepanek. Meie kontraargument, et sotsioloogiliste meetodite kasutamine popmuusikas on igati õigustatud, ei aita meid kuigivõrd. Popmuusika teoreetikud on jätnud muusika kui niisuguse uurimise valdavalt kunstmuusika asjatundjate hooleks.

Agaga pidage -

## MIDA ÕIETI TÄHENDAB "MUUSIKA KUI NIISUGUNE"?

---

Muusikat ei saa lahutada tajust; uurida muusikat kõigest muust **eraldi** - see pole lihtviisiliselt võimalik. Muusikateost käsitledes ei saa me teha nägu, nagu polekski meid olemas (niisugune asi ei tule tänapäeval enam füüsikaski kõne alla). Niisiis, ka

kuulajat (vaatlejat) peab alati arvesse võtma. Muusika kui niisuguse uurimisega peab tingimata kaasnema akustilise nähtuse ja selle tunnistaja vaheliste suhete tundmaõppimine; neid suhteid mõjutavad aga vaatleja/kuulaja eelistused ja isiksuslikud omadused - näib jälle, nagu polekski maitseotsustustega tegelemisest pääsu.

## SUBJEKTIVISMIST JA MUUSIKATEOORIAST

---

Meil ei tarvitse aga subjektivismi ees nii kergesti kapituleeruda. Ehkki igapäevane elukogemus ja vanarahva tarkus kõnelevad maitsete seletamatust paljususest, ei takista see meid uurimast erinevate maitseotsustuste ühisjooni. Võtame järgmise arutluskäigu. Kõik me oleme inimesed, järelikult peaks olema põhimõttelisi sarnasusi arute kõigis interaktsioonides ümbritseva maailmaga üldse ja helide maailmaga sealhulgas. Ja kui niisuguste ühisjoonte eksisteerimine kinnitust leiab, siis peab "muusika kui niisuguse uurimine" - "muusikateooria" oleks muidugi sobivam termin - hõlmama ka neid. Oluliste ühisjoonte leidmine on tegelikult muusikateooria kõige loogilisem eesmärk. Nagu keeleteooria nii püüab ka muusikateooria ära seletada suurt hulka erinevaid inimtegevuse ilminguid, mida grupeeritakse mingi ühisnimetaja alusel; teooria peab suutma seletada, **miks** neid niiviisi grupeeritakse.

Muusikateooria (nagu lingvistikagi) võib valida kahe lähtepunkti vahel. Esimesel juhul väidetakse, et meie muusikalist käitumist juhivad needsamad põhimõtted, mis valitsevad kõigis teisteski inimtegevuse valdkondades. Antud juhul tegeleks muusikateooria lihtsalt osakesega sellest, mida üldisemas plaanis käsitleb psühholoogiateadus, konkreetsemalt biheivorism. Teine algtees on täpselt vastupidine: meie muusikalist käitumist, millele omistatakse mõningaid üksnes sellele tegevusliigile omaseid jooni, juhivad teatavad erireeglid, mida samasugusel kujul ei saa rakendada üheski teises valdkonnas. Seega peetakse muusikateooriat spetsiifiliseks uurimisvaldkonnaks, mis annab inimeste käitumise kohta täiesti ainulaadset informatsiooni.

## "MUUSIKALISUS", MIS ON ÜKS OSA "INIMESEKS OLEMISEST"

---

Lingvistikas propageeris sellist seisukohta Noam Chomsky, mõned tema põhimõtted kehtivad ka muusikateoorias. Nagu keel nii on ka muusika olemas praktiliselt kõigis kultuurides, isegi kui me tema tähendusest täpselt aru ei saa, ära tunneme ta ikkagi. Nagu keel nii eksisteerib ka muusika kirjas (nootidena) ja kõnes (esitusena); erinevused nende kahe vormi vahel on põhimõttelisel laadi. Samuti näib muusikagi koosnevat tähenduslikest üksustest, millest vastavalt süntaksi reeglitele moodustatakse mitmesuguseid struktuure, kusjuures nii struktuuriüksused kui ka süntaks võivad oluliselt varieeruda kultuurist kultuuri; sama lugu on keelega.

Kui võtate omaks teisena välja pakutud teesi (mina igatahes pooldan seda), siis arvata võiks, et analoogiliselt inimkeeles täheldatavate seaduspärasustega (mis ei sõltu konkreetsest keelest ega rääkija kõnepruugist) peaksid teatavad universaalsed printsiibid ilmema ka igasuguses inimese loodud muusikas - seaduspärasused, mis ei sõltu looja väjenduslaadist ega kuulaja maitsest. Niisuguseid seaduspärasusi ei pruugi olla eriti palju, ent nad on ainuomased just muusikale ja kuuluvad lahutamatuult inimeksistentsi juurde. Teisiti öeldes, eksisteerib teatav "muusikalisus", mis on üks osa "inimeseks olemisest". Sellesama "muusikalisuse" avastamisele peakski muusikateooria pühendumine.

## KUNSTMUUSIKA ENESEPIIRANGUTEST. SCHÖNBERG JA JOUCE

---

Mõistagi ei tee ta seda. Muusikateooria on muutunud valdkonnaks, millega õhustatakse tegelema vaid kunstmuusika teoreetikuid. Ehkki viimased on põhjalikult tundma õppinud mõningaid muusikasüsteeme, kammitseb neid karm kohustus olla ikka ja alati maitsekas. Kunstmuusika enesepiirangute tõttu on teoreetikud jäänud



kündma oma pisikest kiviklibust põllulappi, popmuusika ääretutel rohumaadel ag- leiaksid nad endale palju tänuväärsema rakenduse. Seda kahel enesestmõistetaval põhjusel.

Esiteks, kui teooria tahab teha "muusikalise" kohta veenvaid üldistusi, siis peab ta suutma seletada muusikalise keele kõiki dialekte, ka neid, millel kasutajaid ohtrasti. Kunstmuusikat subsideerivad ja kasutavad vähesed, harva on selle tarbijaskond suur; ja kui vahel ootamatult ongi, siis pahatihti saab just ülipüüdlikkus kunstmuusikale komistuskiviks: diktsioon muutub segaseks ja öeldu jõuab pärale moonutatult. Kunstmuusika loojad on teatud mõttes sundseisus, nad lausa peavad individualiseerima oma keelekasutust, sest teoste "väärtust" hinnatakse väga sageli originaalsuse järgi. Ja ükskõik kui arusaadav ja üheselt mõistetav nende teoste analüüs ka ei oleks, peaaegu alati annab see vildaka ettekujutuse muusikalisest algkeelest ja selle seaduspärasustest. Muusikateooria ülesehitamine Beethoveni või Schönbergi loomingule on sama tulutu, kui inglise keele teooria tuletamine Wordsworthi või Joyce'i teostest - kummalgi juhul ei saa me avastatud seaduspärasusi rakendada igapäevases elus. Mõttekam oleks teooria väljatöötamisel lähtuda sellest, mida inimesed uulitsa peal räägivad, mida nad ümisedavad ja vilistavad, mille järgi tantsivad.

Teiseks on selge, et muusikateooria ei tohi tegelda hinnangute, eelistuste või kunstiväärtustega. Juhul kui teooria tahab lahti mõtestada konkreetset muusikalist keelt, siis peab ta arvesse võtma selle keele kõiki lausungeid. Sellest ei tule midagi head, kui suur hulk "alaväärtuslikke" lausungeid kohe välja praagitakse, just kõrvalajetatud materjalist kogu selle lihtsakoelisuses võib uurimise algstaadiumis kõvasti abi olla. Maitse ei aita teoreetikuid vähimalgi määral, vastupidi, alalõpmata jääb maitse neile jalgu. On ju teada, kuidas minevikus sepistati nii mõnestki teooriast kunstirelv, millega rünnati oma (kunst)muusikaliste konkurentide "väärtusi". Kuid niisugune teooria, millest on saanud maitseotsustuste esimene eeltingimus ja kaugeim kaitsevall, ei vääri enam teooria nime.

## MIDA PEAKS HÖLMAMA TEOORIA? BIOLOOGIA

### JA MUUSIKA

Populaarmuusika teoreetikuil on avanenud haruldane võimalus anda muusikateooriale ("muusikalise" ehk muusika kui niisuguse uurimisele) tagasi tema õige koht. Ent ma ei väsi kordamast: meie valikuprintsiibid ei tohi olla eksklusiivsed, ainult siis on meil lootust eesmärgile jõuda. Sest rangelt võttes kehtib igasugune muusikateooria üksnes sedavõrd, kui võrd suurt hulka teoseid on arvestatud selle väljatöötamisel; universaalne teooria on niisugune, mis põhineb võimalikult kõikehõlmaval muusikavalikul. Ja ehkki muusikateooria ei tohiks **põhineda** kunstmuusikal, peab ta seda ikkagi **hõlmama**, samamoodi nagu evolutsiooniteooria peab hõlmama nii dino-saurusi, nokkloomi ja krabisid kui ka kasse, koeri, lehma ja inimesi. Töö, mis algab populaarmuusika maitsetust uurimisest, peab lõpuks ometi tagastama muusikale koha, mille on usurpeerinud maitse; samas pole välistatud, et loodavas teoorias jääb omajagu ruumi ka "kunstiväärtuse" käsitluseks.

Esmapilgul pentsikuna näiv bioloogia ja muusika kõrvutamise osutub üllatavalt asjakohaseks. Analoogiliselt bioloogiaga vajab muusikagi teooriat, mis ei piirduks ainult üksikute nähtuste või isendite kirjeldamisega (nagu teeb taksonoomia elusolenditega), vaid selgitaks ka nende omavahelisi seoseid nii diakrooniliselt (evolutsiooniliselt) kui ka sünkrooniliselt (ökoloogiliselt). Nii bioloogia kui ka muusikateooria jaoks on ühevõrra olulised nii kõige haruldasemad kui ka kõige tavalisemad vormid; kui liik hävib, siis kaob koos temaga jäädavalt terve suhete süsteem. Sellest aspektist võttes pole kunstmuusika subsideerimine sugugi vähem mõttekas kui loomaaedadele sub-siidiumide maksmine; hoolitsedes uuritigude säilimise eest, ei tohi me unustada ka Sigismondo d'Indiat.

Samal ajal ei tohi kummaski uurimisvaldkonnas saada harulduste eest hoolitsemise saatuslikuks tavapärasele - kilgid ja jõululaulud, askleepias ja Mantovani peaksid kõik üksteise kõrvale kenasti ära mahtuma. Ülim eesmärk on kooseksisteerimine, niisugune maailm, kus ühtviisi turvaliselt tunnevad end moskiitod ja Mozart, põdrad ja Muddy Waters; kus haruldase ja lihtlabase vahel tehakse vahet pigem kvantiteedi kui väärtuse järgi. Kahtlemata nõuaks niisuguse maailma loomine muusika (ja bioloogia) majandusliku baasi õõnestamist. Võib-olla on see plaan utoopiline. Võib-olla on majandus lihtsalt olulisem inimeselikkuse atribuut kui "muusikalikus", aga üritada ju võiks.

Meie esimene samm võiks olla see, et me ei pööra oma uurimistöös põhitähelepanu enam subsideeritavale kunstile, vaid tolele teisele, mis ilma subsiidiumideta hakkama saab. Õpime ignoreerima väärtussüsteeme, mida kunstmuusika meile peale surub, või siis suhtume neisse kriitiliselt, kontrollime rangelt ja kasutame valikuliselt. Võime kokku leppida, et me ei lähtu uurimismaterjali valikul esteetilisest hinnangutest, vaid kasutame mineviku muusikajääkide sees sobrades järjekindlalt suvalisi selektsioonimehhanisme. Ning alustades tavapärasest, aga põlgamata päriselt ära ka erandlikku, on meil eeldusi jõuda teoriani, mis seletab tõepärasemalt inimeste muusikalist käitumist.

Lühidalt öeldes, oma maitsega saab siiski üht-teist ette võtta - tekiks meil ainult isu maitsetust mekkida.

*Perioodilisest väljaandest "Popular Music" (Cambridge)*

*tõlkinud TIIT KUSNETS*

# TAGASI TAARA USU LÄTETELE

KROONIK PEETER TOOMING VIRUMAAD JÄÄDVUSTAMAS

"EESTI KROONIKA" 1991, nr 6 (1474). Režissöör Peeter Tooming, operaatorid Peeter Tooming ja Peeter Ülevain. 278,5m (1 osa), mustvalge. "Tallinnfilm", 1991.

"EESTI KROONIKA" 1991, nr 7 (1475) ("Kulla hind"). Ringvaate tegid Peeter Tooming, Valdur Liiv, Peeter Ülevain, Henn Eller, Ivalo Randalu, Eevi Säde, Heikki Aasaru ja Lembit Vanaveski. 286,4 m (1 osa), mustvalge, "Tallinnfilm", 1991.

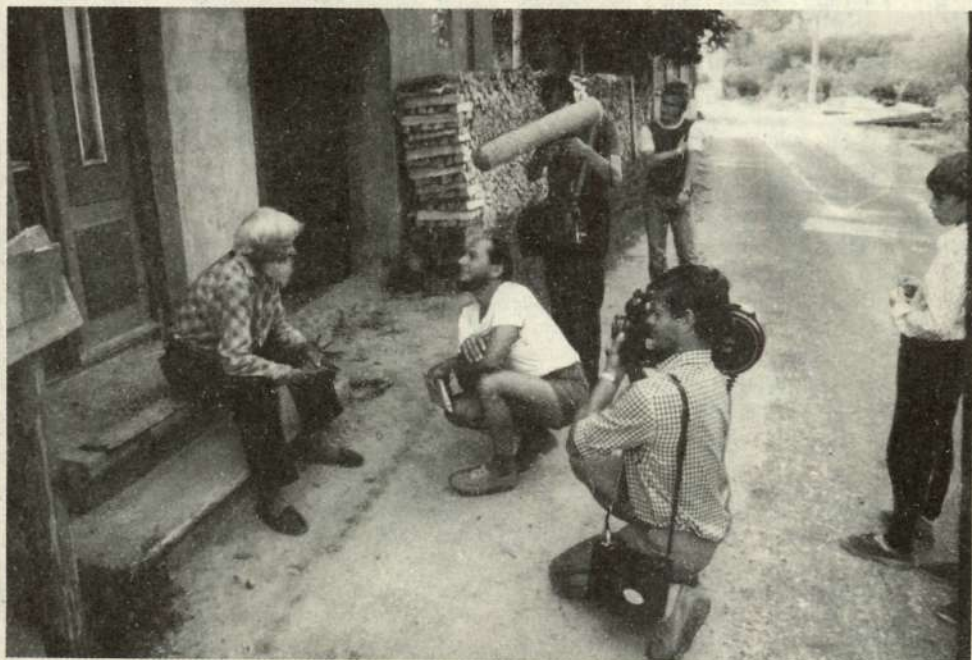
"EESTI KROONIKA" 1991, nr 13 (1481), "Peldik". Ringvaate tegid Peeter Tooming, Peeter Ülevain, Ago Preimann, Heikki Aasaru, Irja Müür ja Lembit Vanaveski; 289,5 m (1 osa), mustvalge. "Tallinnfilm", 1991.

"EESTI KROONIKA" 1991, nr 14 (1482), "Risulind". Ringvaate tegid Peeter Tooming, Peeter Ülevain, Ago Preimann, Irja Müür, Heikki Aasaru ja Lembit Vanaveski. 295,5 m (1 osa), mustvalge. "Tallinnfilm", 1991.

Nüüdseks juba rohkem kui kaheksakümmend aastat on Eestimaal püütud olulisemaid sündmusi filmilindile jäädvustada. Tänavu 30. märtsil möödus 100 aastat esimese eestlasest filmimehe Johannes Pääsukese sünnist. Kahekümneaastase noorukina õnnestus tal asutada stuudio "Estonia-Film" ning leida raha ja filmilinti, et oma rahva lugu järeltulijatele pildis säilitada. Ka kolmekümnendatel aastatel, kui võtmetechnika areng ja mõistagi kallinemine, ühiskonna jätkuv orienteerumine käega katsutavale ka-sule ning Ameerika ja Saksa filmiproduktiooni pealetung olid välja suretanud eesti mängufilmi, leidus Eesti riigil siiski raha, et hoida pidevalt käigus tõsielu- ning kroonikafilmi tegemist. Pealegi vajasid neid rohkearvulised kinoteatrid: ilma omamaise kroonikapalata jäi seanss nagu poolikuks.

Kõik oli selge ka nn seisakuajal: rahvusliku filmikunsti, sh tõsielu- ja kroonikafilmi olemasolu kinnitas nõukoguliku kultuuriideoloogia müüdi

*Peeter Tooming (keskel) ja Peeter Ülevain (kaameraga) "Peipsi järve" võtetel Varnjas 1986. aasta augustis.*





"Eesti Kroonika" nr 13/1991, "Peldik". Vandalismi näide Lasnamäelt.

"Eesti Kroonika" nr 13/1991, "Peldik". Tüüpiline pilt kooli WC-s.

paikapidavust. Riik muretses filmitegemiseks vajalikud vahendid ning nõudis, et aasta lõpuks oleks teatud hulk "üksusi" valmis. Samuti kindlustati tehtud tööde avalikkuse ette jõudmine nii kinodes kui ka televisiooni kaudu (jätan siinkohal kõrvale "riiulifilmid", mis on omaette teema). Olgugi et tegija jäi mitmest küljest ohjatuks ning tsensuuri poolt pitsitatuks, säilis igal juhul filmi- tootmine. Praeguses üleüldises käremeelsuses ja tagantjärele tarkuses võib tehtud vaagides väita, et küllap leiame sõkalde hulgast rohkemgi kaalukaid ivasid, kui esmapilgul silma hakkab.

Sootuks lohutum on eesti tõsielufilmi hetkeolukord uues Eesti Vabariigis. Muidugi valmistab rõõmu paljude väikestuudiote esilekerkimine. Samas on neist nii mõnedki juba kadunud. Pealegi sõltub nende tegevus helde toetaja (nii kodu- kui välismaise) materiaalsetest võimalustest, maailmanägemisest, eesmärkidest jne. Eesti eluolu ja kultuuri järjepideva ning süsteemse jäädvustajana ei tule

uued stuudiod kahtlemata kõne alla. See ülesanne peaks endiselt jääma riigi poolt toetatavatele suurtele filmistuudiotele, meil seega "Tallinnfilmile" ja "Eesti Telefilmile". Ent kust leida pidevas vaesumises vajalikku raha? Nüüd, mil isegi kõige elementaarsem töövahend - filmilint, mille leidmine ei valmistanud Johannes Pääsukesele erilist vaeva - on kohutava kiirusega kallinenud. On selge, et suuna seadmine silme ees terendavast välisvaluutast lähtudes jääb lühiajaliseks. Meie oludes pole esialgu suurt abi loota ka kohalikult televisioonilt, kes on tõsielufilmide põhiline tarbija. Jääb üle kinosüsteem. Mujal maailmas toetatakse rahvusliku filmikunsti arengut olulisel määral just kinode läbimõeldud ning otstarbekohase maksustamise kaudu. Paraku toimub meie kinoduses täielikult iseregulatsioon. Muidugi ollakse maksustatud, ent kuipalju saadud summad aitavad kaasa meie enda filmitootmise argule, on juba eraldi küsimus. Täieliku vabaduse joovastuses loobuti iseenesestmõistetavalt tõsielufilmide kui varem kohustusliku lisandi näitamisest. Oleme mõnikord hämmastunud, kui võrd kiiresti said põhimõttekindlatest ideoloogiatöötajatest oskuslikud ärimehed. Kuid sama on toimunud meie kinodega: endised ideoloogiaasutused peavad praegu silmas üksnes kiiresti teenitava raha võimalust. Nii üheübalist repertuaari polnud meil varem isegi kõige halvematel aastatel. Muidugi võib nüüd tunduvalt rohkem näha uusi Ameerika menufilme, paraku on nende väärtus kunstiteosena enamasti küllaltki kaheldav.

Vaadeldes mullu "Tallinnfilmis" tehtud tõsielufilmi poole pealt, võib öelda, et too oli väheste filmide aasta. Olulisemad ning mahukamad tööd, nagu Mark Soosaare "Riigivanem" ja Andres Söödi "Põgenemine" ning "Hobuse aasta", olid filmi(video)lindile võetud juba eelmisel aastal. Mullu toimus vaid osaliselt nende monteerimine. Peep Puksil õnnestus aasta lõpul teha ainult kümneminutine kroonikapala Eesti muuseumide nüüdsest lohutust olukorrast. Ka Peeter Tooming ei mahtunud dokumentaalfilmide aastaplaani, õnneks jätkus temale filmilinti tervenisti nelja kroonikaloo tarvis.

Õigupoolest ei ole ringvaade juba ammuilma temaatiliselt ega päevakajalisuse nõudega piiritletud. Erinevus dokumentaalfilmiga võrreldes on siiski eelarves ning tegemisajaks. P. Tooming on kolmekümne "Tallinnfilmis" töötatud aasta jooksul varemgi kroonikaosakonna palgal olnud. 1987. aastal valmis tal 7 -osaline sari "Varandus" fosforiidi kaevandamisest ning Kirde-Eesti ökoloogilistest probleemidest. Tolla võimaldas see ülioperatiivselt sekkuda käimasolevasse võitlusse Virumaa säilitamise eest meie lastele. Paar aastat hiljem tegi ta kolm temaatilist ringvaadet "Tavalised lood", käsitledes põhjarrannikul asuva Rammu saare loogu ning Ubja kaevanduse ajalugu ja sealset töölaagrit. Ubja filmides oli üheks intervjuueritavaks režissööri isa kirjanik Osvald Tooming.

P. Toominga esimene mullune film kannab "Eesti Kroonikas" järjekorranumbrit 6 ning kuulub juunikuu alla (varasematel aastatel tehti iga kuu kaks kroonikafilmi; ka eelmise aasta lõpuks jõuti suvisest ummikseisust välja ning ringvaadete koguarv tõusis 19-ni). Nüüdse üldise religioosse ärkamise õhustikus tõstatab režissöör küllaltki ketserliku küsimuse ilmaliku ja kirikliku võimu vahekorra, uute kirikute ehitamise otstarbekusest ning kirikule kuulunud varade tagastamisest. Saame teada, et 23. oktoobril 1990. aastal pandi Saksis nurgakivi Eesti esimesele püramiidile kirikule, kahjuks puudus aga üritusel maavalitsuse õnnistus. Maavanem Lembit Kaljuvee leiab, et kõigepealt oleks tulnud veel vaielda, nagu meil on tavaks saanud, ning selgeks teha, mida ehitus piirkonnale maksma läheb. Et aga ilmalik võim Virumaa kirikute eest hoolt on kandnud, selgub Haljala näite varal. Pealegi pole kristlus Virumaal ainuke religioon, nagu nähtub Samma hiide kogunenud taaralaste üritusest. Ja olgugi, et hiislar Addold Mossini jüngerite arv on tänapäeval veel tühine, suhtub taarustusse igal juhul suure sümpaatiaga maavanem Kaljuvee. Mõistagi on see loogiline: maausk ei vaja mingite pühakodade ehitamist. Diktoritextist jääb mulje, et autor eitab uute kirikute ehitamise võimalikkust

praegustes oludes ning suhtub kerge irooniaga kirikuisade osavõtule kõikvõimalikest ilmalikest üritustest. Filmi lõpp on skeptiline: tuul undab Saksi kiriku ehitusplatsil, kiriku nurgakivist olevat juba varastatud urn ürikutega. Seevastu Vareseäel loitsivad noored taaralased lõkke ümber täie innuga.

Usuteemat käsitleb ka P. Toominga teine ringvaade "Kulla hind" (esimene oli jäetud pealkirjata), täpsemalt on see portreefilm Eestimaa vanimast kirikuõpetajast, 83-aastasest Madis Oviirist. Otsapidi haakub filmi algus eelmise looga, Viru-Jaagupi koguduse õpetaja Oviir õnnistab virulaste hiie rajamist Põlula Vareseäel, kohas, kuhu eelmise ringvaade lõpukaadrites olid kogunenud taaralased. M. Oviir on dramaatilise saatusega mees. Olnud enne sõda viisteist aastat Läänemaal koolmeister, saadetakse ta 1944. aastal "kodumaa reeturina" Siberisse kullakaevandusse. Säilitades pikkadel sunnitööaastatel iseendas lootuse pääsemisele, õnnestubki tal 1956. aastal kodumaale tagasi jõuda. Mitmekülgset haritud inimesena on ta kolmekümne aasta jooksul jäädvustanud kodukandi lugu ning asutanud kirikutorni koguni tillukese muuseumi. Laiahaardeline on M. Oviiri tegevus olnud ka uurimis- ja teadustöös, mille tulemus kajastub 2000 jutlusetekstis. Diktorile jääb vaid sedastada, et "neis tekstides peegeldub aeg, neis peegeldub inimene, kelle väärtus on kõrgem kullast". Kummalisel moel tähendab kullakaevanduses sunnitöö olnud Oviiri nimi piibli järgi maad, kus leidub tohutult hulgal kulda.

"Eesti Kroonika" nr 7/1991, "Kulla hind".  
Viru-Jaagupi koguduse õpetaja Madis Oviir.

P. Ülevainu fotod



Professionaalina on P. Tooming nimest ja saatusest tulenevad müstilised momendid oskuslikult oma filmiloosse sulatanud. Täpne ning tabav Madis Oviiri portreering tuletab meelde, et suuri õnnestumisi on Toomingal sellel alal olnud varemgi, kas või 1986. aastal valminud Valmar Adamsi film.

Sootuks maisemat teemat käsitleb P. Tooming oma järgmises filmis "Peldik". Materjalist johtuvalt on autor teravalt irooniline ning pilav; kiirkäigul tutvustatakse vaatajale mitmete keskkoolide ja Tartu Ülikooli käimlaid, busi- ja raudteejaamade peldikuid, suvituskohtade väljakäike, nurgataguseid ja metsaaluseid. Ühesõnaga, sellisel hulgal kõige otsemas mõttes sitta pole seni ka kõigis Eesti filmides kokku näinud, kui nüüd Tooming kümnesse minutisse on toonud. Põhimeetodina kasutab autor ilu ja inetuse vastandamist. Filmi juhatavad sisse vemmalvärss "Elu kibedamal tunnil ruttan pakitsuse sunnil siia üksi. Siia üksi, sest et muidu teen veel püksi" ning südant lõhestav venekeelne meloodia "kak prekrasen etot mir...". Oma arvamust eesti käimlakultuuri kohta avaldavad kunstnik Epp-Maria Kokamägi ning Kadrina kooli õpetaja, "Miss Estonia" Erika Bauer; sõna saavad nii koolide juhtkon-

"Eesti Kroonika" nr 14/1991, "Risulind". Ivan Semjonov poeg Vanjaga.



nad kui ka õpilased. Muljeid läbielatud vahendab Marina Annus, kes pidi bussijaama peldikusse peaaegu ära uppuma. Lõppkokkuvõttes on diktor kategooriline: "Kui aga ülikoolis osatakse oma käimla niimoodi ära lagastada, kui oleme harjunud ja leppinud sellega, et raudteejaamade kõrval on ka koolide käimlad jubedad, siis on eestlastest kui kultuurrahvast naeruväärne rääkida." Loo otsad võtab kokku koomiline puänt, kus režissöör tõmbab jalga kummikud ja pähe gaasimaski, et filmi algul kõlanud värsi saatel tormata rongijaama peldikusse. Siis kõlab karje ning üksnes paberid ujuvad veel lõgases vedelikus, salapärasest sügavusest tõuseb aga üksikuid mulle. Tõepoolest, igaüks pole sündinud õnnetähe all nagu filmi tegelane M. Annus.

P. Toominga viimane töö "Risulind" on jällegi portree, sedapuhku üpris kummalisest mehest Ivan Trofimovitš Semjonovist, hüüdnimega "Mitšurin", kes elab juba kolmkümmend aastat Kunda vanas paeekarjääris. Mõeldavaist ja mõeldamatuist materjalidest on ta ehitanud kõik majapidamises vajamineva, aastakümnetega kokku vedanud viljaka pinnase aganatest ja põhust. Nüüd kasvatab ta ise kurke, kapsaid, tomateid, arbuuse, kõrvitsaid ja kabatšokke ning teeb aastas terve tonni veini. Paar talve agronoomiharidust saanud isetegija Ivan on mõistagi veidrik ning haruldus, kellega pole suutnud harjuda tema enda naised ja kes on pinnuks silmas olnud naabritele. Igal juhul avaldab aga muljet tema tavatu energia ja keskendumisvõime oma karjääris müttamisel ning täielik ükskõiksus selle suhtes, mis väljapoole jääb. Võib vaid õhata: oleks sääraseid mehi paeekarjäärides rohkem.

Mark Soosaare salaarmastus on teatavasti Kihnu. Peeter Toomingat ja tema (kaas)operaatorit Peeter Ülevainu võib õige sageli Virumaa kohata. On see ju Toominga kodukant. Muide, mullu tegid nad veel "Eesti Reklaamfilmi" märgi all kümne minutilise tõsielufilmi "Ida-Virumaa".

P. Toominga eelmise aasta esimeses ringvaates põikas maavanem L. Kaljuvee Saksi kiriku ehitamise probleemidelt osavalt taara usu lätetele. Huvitav, kui režissöör läheks järgmise Virumaa filmi tegemiseks maakonnalt abi paluma, kas vihjatakse siis J. Pääsukese omaaegsetele võimalustele. Kaheksakümmend aastat tagasi oli eesti esimesel filmimehel toeks Eesti Rahva Muuseum, kes aga aitaks tänapäeval eesti kroonika(tõsielu)filmi?



"Eesti Kroonika" nr 14/1991, "Risulind". Ivan Semjonovi tsemendikottidest elamu.

P. Toominga fotod

## GREGOORIUSE LAULU KÄSIKIRJAD XVI - XVII SAJANDI LEEDUS: KOHALIKUD ERIPÄRAD

Uurimused leedu vanast kirikumuusikast on alles algstaadiumis. Sõjajärgses Leedus astus muusikateadus esimesi samme, pealegi asusid mitmed allikad Vilniuses, mis oli sel ajal Poola poolt okupeeritud. Pärastsõjaajast Leedus oli sellealane uurimistöö teada olevatel põhjustel võimatu. Teisalt ei ole allikate hulk väga suur, vanimad pärinevad XV-XVI sajandist. Suurima ja tähtsaima osa moodustavad mitmesugused gregooriuse laulude kogumikud. Meeurutagem, et gregooriuse laul oli sel ajal kriisiseisundis, juba osaliselt kõrvale tõrjutud polüfoonilise kirikumuusika poolt. Monoodilist liturgilist laulu viljeldi veel peamiselt kloostrites. Leedugi ei jäänud sellest protsessist kõrvale, ehkki siin esines mõningaid eripärasid. Linnakultuur, mis on polüfoonia õitsengu esmaeelduseks, keskendus Vilniusse. XVI saj esimesel poolel leidsid reformatsiooniideed Leedus soodsat vastukaja. Üheks olulisemaks vastureformatsiooni ilminguks sai uute kloostrite rajamine. Ehkki esimesed mungad olid Leedusse saabunud ammu enne maa lõplikku ristiusustamist, asutati suurem osa kloostrid nimelt XVI - XVIII sajandil. See seletab fakti, miks gregooriuse laulude käsikirjad moodustavad suurima osa leedu vanimast vaimulikust muusikapärandist. Tuntuimad käsikirjad on kogutud Vilniuse nelja raamatukogusse: üks laulukogumik XVII sajandist konservatooriumi raamatukogus (KR);<sup>2</sup> *Antiphonale*'t ja 4 *Graduale*'t<sup>1</sup> Leedu Teaduste Akadeemia Kesksaamatukogus (TAK); mitmesugused liturgilised kogumikud ja fragmendid neist Vilniuse ülikooli raamatukogus (VÜR) ja mõned käsikirjad hilisemast ajast (XVIII-XIX saj) Marty-

nas Mazvydase Rahvusraamatukogus (MMR).

Vanimad käsikirjad VÜR-is koosnevad erinevate kogumike üsna lühikestest fragmentidest ja üksikutest lehekülgedest. Ülejäänud osa fondist aga koosneb hilisematest kogumikest ja mitmete autorite teostest, mis pärinevad enamasti XIX saj esimesest poolest. Kollektiooni põhiosa on saadud Leedu kloostritest 1873.aastal. Siiski ei või väita, et kõik käsikirjad on kohaliku päritoluga, sest säilinud lehtedel puuduvad viited ümberkirjutuste ajast või kohast. Tõenäoliselt pärineb suurim osa neist XVI sajandist. Näiteks leidub *Graduale*'s suurepärase miniatuur XIV saj itaalia maneeris, mis võimaldab meil nii järeldada. Miniatuur kujutab Jeesuse ülestõusmise stseeni ja algab *introituse*'ga "Viri Galilaei" missast "In Ascensione Domini". See laul ja mõni teinegi - fragment *offertorium*'ist "Confiteor Domini" ja *communio* "Petite et accipietis" - on kirja pandud rangelt kanoonilises mensuraalnotatsioonis, mis üldiselt ongi rohkemkasutatud notatsiooniviis selles kollektioonis. Siiski esineb mõningaid näiteid ka gooti notatsioonist. Suur osa lauludest ühtib Vatikani väljaandega (EV), kuid leidub ka originaallaulu, mille EV-s analoogid puuduvad. Näiteks eraldi leht XVII sajandi *Kyriale*'st, kuhu on kirja pandud *Sanctus* ja *Agnus*. Selles kasutatud kvadraatnotatsioon on märksa primitiivsem *Graduale*'s kasutatust. *Agnus*'el puudub analoog EV-s, selle meloodia on väga lihtsas, süllaabilises stiilis. VÜR-i teistes käsikirjades aga puuduvad märkimisväärsed kõrvalekalded gregooriuse laulu tavatraditsioonist.

TAK-i kollektioon pärineb XVI sajandist. Erinevalt eelmisest kollektioonist on käsikirjad säilinud tervete raamatutena, sisaldades 2 *Antiphonale*'t ja 4 *Graduale*'t (kogutud 22 fondi aastatel 1947-1952). Laulukogumikud pärine-

<sup>1</sup> *Graduale* on liturgiline raamat, mis sisaldab missamuusikat. *Antiphonale* - liturgiline raamat *officium*'ide e palvetundide teenistuste lauludega.



vad Vilniuse frantsiskaani observantide kloostrist, kõigil käsikirjadel puuduvad tiitel-lehed ja mõned lehed keskelt või lõpust. Neis raamatutes kasutatakse vaid kvadraatnotatsiooni. Ainsa erandina on kaks rida kirjutatud notatsioonis, mis meenutab hilist Beneventanit<sup>2</sup>. (Ainus teada olev näide Leedu käsikirjade seas.) Need kaks rida on kirjutatud ilmselt teise käega, ehkki tindi värv on sama. Kõik käsikirjad on mahukad ja kaaluvad 10 - 25 kg. Väikseim neist on *Antiphonale*, kuhu on kirja pandud *Proprium de tempore* laulud<sup>3</sup>, alates Adventi teise nädala antifonidest; taas puuduvad esimesed leheküljed. Laulude erinevused võrreldes EV-ga on analoogilised eespool mainitute: mõned üksikud neumad või neumagrupid ei vasta kanoonilisele versioonile, või on meloodia rangelt korrektne, kuid neumagrupid erinevad veidi süllabisatsioonis. Teine *Antiphonale* koosneb peamiselt *Commune Sanctorum*'i lauludest. Neli *Graduale*'t pärinevad XVI sajandist, osalt ka XVII saj algusest. Ühel lehel on märgitud aastaarv 1602 ja mainitakse tollast Vilniuse piiskoppi Benedictus Vainat. Viimasel *Graduale*'l on olemas "autor": käsikirja lõppu on kirjutatud sõnad: "Laus tibi Christe qui liber explicit iste. Amprosius." Kõik *Graduale*'d on järjestatud tavapärase korra järgi, st laulud on liigitatud vastavalt kirikuaastale. Erinevused käsikirjad<sup>2</sup> vahel on väheolulised, v.a esimesed kaks *Graduale*'t, kus *Missa Ordinarium*'i laulud<sup>4</sup> on asetatud lõppu ja kaks viimast laulu päris käsikirja algusse. Esimese ja neljanda *Graduale* lõpus on sekventsiosad, mõned neist hästi tuntud, teised tundmatud. *Kyrie* on kohati kirja pandud kanooniliselt, teisel ühe sõnana (*Kyrieleison*). Sõna "eleison" kasutatakse samuti eri viisil, tavapärase häälduse asemel on rõhk diftongil, mis on leedu kõrvale väga tuttav. Näiteks tõendab seda ka *Kyrie* neljandast *Graduale*'st, mis on kirjutatud koos *Sanctus* XVIII ja *Agnus* XVIII-ga, kuid millel puudub analoog EV-s ja mis väga suure tõenäosusega on kohaliku päritoluga. See *Kyrie* kuulub neljandasse *modus*'esse, meloodia

võib jagada kahte ossa: esimene koosneb kolmest fraasist, mis on väga lähedased leedu rahvalaulule (täpsemalt itkule Dzukija piirkonnast), teine on tüüpiline koorikadents. Huvipakkuv on veel *Gloria IX* troobiga "Spiritus et alme", mis on mõeldud esitamiseks Neitsi Maria pühadel. (See troop oli väga levinud keskaegses Euroopas.)<sup>5</sup> Selline *Gloria* esineb kõigis neljas *Graduale*'s, ent üheski teises käsikirjas seda ei leidu. Järgnevalt kirjeldan mõningaid selle troobi põhijooni. Vorm on verbaalne ja esinevad meloodilised interpolatsioonid kanoonilise teksti lausete vahel. Esimene kiilund on vahetult pärast "Domine fili't"; neljandas *Graduale*'s, päris laulu lõpus, on lisatud veel üks versioon, kus on muudetud troobi kolme viimast fraasi. Troobi meloodia on tuletis *Gloria*'st ja ei loo erilist kontrasti. Mõned fraasid toetuvad kanoonilise meloodia intonatsioonidele, teised on lihtsad kordsed fraasist selle kohal.

Viimane siin tutvustatavatest käsikirjadest on laulukogumik LKR-ist - ainus, millel on tiitelleht aastaarvuga. Kogu kannab nime "Liber Continens Gradualia cum Anthiponis et quibusdam Responsoriis ac Prosis. AD 1623. Pro coenobio Olicensi ad S. Mariam." Käsikiri oli algselt benediktiin nunnade valduses Olykas (praeguses Ukrainas). See väikelinn kuulus Radvila perekonnale Nesvyzius-Olyka suguvõsast, mille üks esindaja, Mikalojus Kristupas Radvila Naslaitelis, olivat rajanud Nesvyziusse 1590. aastal benediktiin nunnakloostri. Erinevalt varem käsitletutest esineb selles kogus teatud eklektilisust. Kogumik koosneb eri liturgiaraamatutest. Seal on laule *Kyriale*'st, *Antiphonale*'st, *Graduale*'st, *Hymnale*'st jm, kuid puudub kindel süsteem. Domineerib kvadraatnotatsioon, kuid leidub laule gooti ja mustas mensuraalnotatsioonis. Peale selle võib "Liber Continens'i" jagada vanemaks ja uuemaks, kusjuures hilisem on mahult väiksem ja selles leidub leheküljene miniatuur, millel on kujutatud Jeesuslast.

Huvitaval kombel esineb käsikirja *Kyriale* osas tropeeritud laule. Fakt hämmastab, eriti kui meenutame, et Tridenti Kirikukogu oli toi-

<sup>2</sup> lähemaks tutvumiseks vt Peter Gülke. "Mönche, Bürger, Minnesänger: Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters". Leipzig, 1980, lk 71.

<sup>3</sup> *proprium de tempore* - missalaulud, mis liigitatakse kirikukalendri järgi ja muutuvad vastavalt päevale

<sup>4</sup> või missa otstarbele.

<sup>5</sup> *Missa ordinarium* - muutumatud missatekstid ja -laulud.

<sup>5</sup> Troop on vabas vormis lisand gregooriuse laulule. Lähemaks tutvumiseks vt: Bernhard Schmid, "Der Gloria-tropus "Spiritus et alme" bis zur mitte des 15. Jahrhunderts". Schneider, Tutzing, 1988.

munud 60 aasta eest<sup>6</sup>. Selles on 3 *Kyrie*-troopi: *Kyrie fons bonitatis*, *Kyrie magne Deus potentiae* ja *Kyrie clementissime pater*. Arvestamata mõnda väheolulist ebatäpsust, ühtivad need laulud EV *Kyrie* II, *Kyrie* V ja IV-ga. Siin on ka kolm troopidega *Sanctust*, mille puuduvad analoogid EV-s ja mis võivad olla kohaliku päritoluga või ümber kirjutatud mõnest tundmatust allikast. Igaüks neist on tropeeritud individuaalselt: esimeses on interpolatsioon kohe pärast *Hosanna*'t, teises laulus on tropeeringud pärast iga kolme *Sanctus*'t. See troop on osaliselt riimistatud, mis näitab tema hilisemat päritolu. Viimane troop on kõige lühem ja järgneb sõnale "Benedictus". "Liber Continens'i" *Kyriale*'s on veel mõned laulud, mille puudub analoog EV-s ja mille päritolu on tundmatu. Kaks tsükliit *Credo*-laule erinevad antifonide poolest *officium*'i ja *Gradual*'e lauludest. Mõlemad tsükliid koosnevad neljast laulust, igaüks neist on pealkirjastatud. Kõigil puudub tavapärane algusvormel (*Credo in unum Deum...*), alustatakse *Patrem omnipotentem*'iga. Nimetused on poolakeelsed; esimeses tsükliis: "Mazowieckie", "Francuzkie", "Patrem na Boze Narodzenie", "Wielkanocnir Patrem"; teises: "Zmogytskie", "Patrem Ducha Swietego", "Tridenskie Patrem", "Drugi na Boze Narodzenie". Kõik laulud on kirja pandud mustas mensuraalnotatsioonis, kuid mitte kanooniliselt. Meetrilised märgid puuduvad, v.a mõne fraasi ette kirjutatud nr 3. Neil lauludel ei ole analooge EV-s ja nad meenutavad vähe gregooriuse laulu. Näiteks "samogectia Credo" meloodia ulatus on suur noon ja selles esineb hüppeid oktaavi ulatuses. Meloodia teeb mõned modulcerivaid käigud, ehkki tagasitulek *finalis*'ele - d - on püsiv. Nagu nimest järeldada võib, on laul loodud Samogectia rajoonis Leedus, ometi on tal väheühist nii gregooriuse laulu kui ka samogectia rahvalauluga. Teisalt annab see tunnistust püüdest luua originaalseid liturgilisi laule ja lõpuks näitab vaimuliku muusika kohaliku traditsiooni kujunemist selle aja Leedus.

Säilinud käsikirjad võimaldavad järeldada, et gregooriuse laulu viljeldi Leedus sellel ajajärgul peamiselt kloostrites. Kasutati troope, ehkki Tridenti kirikukogu oli möödanik. Kõrvutades käsikirjade ja EV meloodiaid näe-

me, et erinevused on väikesed ja kopecerijad olid neile tundmatuid allikaid ümber kirjutades hoolsad. Samal ajal leiame, EV-ga võrreldes, erinevusi, mis ei ole ei eksitused ega adaptatsioonid. Mõned laulud võivad olla ka kohaliku päritoluga. Esineb laule, mis on intonatsiooniliselt lähedased leedu rahvalaulule või laule, mille puhul võib rääkida tundmatute autorite originaalloomingust.

<sup>6</sup> Tridenti kirikukogu (1545-1563) kaotas kõik troobid ning jättis kasutusele peamiselt hümnid ja neli sekventsi.

## ÜHE FESTIVALI LÕPP?

Anstaid eestlaste, lätlaste ja leedulaste suurimaks teatrisündmuseks osutunud teatrifestival "Balti teatrikevad" jõudis seekord siis ringiga Valgevene-Poola piiriala sisse linna Grodnosse. Kas see kunagi, 1957.aastal "rahvaste sõpruse" sildi all loodud, vahepeal aastateks katkenudki, kuid tegelikult Balti vabariikidele ideaalse suhtlemisvõimaluse andnud teatrifestival ka veel oma tuleviku näeb, on tänavuste Grodno muljete põhjal mitmes mõttes küsitav.

T. Rózewiczi "Siüitu abielu" (otsetõlkes: valge abielu) Toruni teatri esituses pakkus eestlaste "Punjab" kõrval teise põneva teatrielamuse. Lavastus (kohati ka näidend) meenutas pisut M. Undi Noorsooteatri lavastust "Väikeses hääberis". Jan Maciejowski lavastus pakkus psühholoogiliselt pingestatud lavasuhteid, mida kroonisid enamasti groteskiga toonitatud alateadvuslikud režiikujundid. Bianka - Maria Kierzkowska, Beniamin - Grzegorz Wiśniewski.

S. Wojciechli foto



### ESIMENE KÜSITAVUS

Juba läinud aastal, mil festival oli Tallinas külakorda käimas, kerkisid üles mitmed festivali tuleviku pro saatusega seotud küsimused. Ehkki Eesti kui korraldajamaa püü-

dis esmakordselt anda üritusele pisut värskeimat ilmet, mis viitas märkidele tasahilju maailmataseme poole pürgivast teatrifestivalist, mõlgutati tol korral ka muremõtteid. Enamasti olid need seotud majandusraskustega, ehkki inflatsioon ja majanduskriis pol-



*Mannheimi teater tuli festivalile Jean Claude Carrière'i-P. Brooki "Lindude konverentsiga", mis jäi Brooki kuulsa lavastuse haledavõitu koopiaks, elutuks initsatsiooniks, hoolimata suurejoonelisest grimmist ja kostüümist. Stseen lavastusest.*

*H.-J. Micheli foto*

*T. Williamsi "Klaasist loomaaed" Lahti Linnateatri esituses (lav Juha Hemanus) oli ebasoomelikult kammerlik lavastus, mille atmosfääri pidanuksid pingestama tegelastevahelised keerulised suhted, ent jäi ometi staatilisevõitu pildistuseks. Amanda - Varpu Reilin, Jim - Esa Latva-Äijö.*

nud selleks ajaks veel oma tõelist nägu näidanud. Tallinnas üpris kinniste uste taga toimunud istungile kutsuti tookord ümmarguse laua taha mõtteid vahetama ka Soome, Rootsi ja Saksamaa esindajad, kes olid küll ettevaatlikult, kuid siiski üsna otsekoheselt valmis toetama vabadust ihkavate väikeriikide teatrifestivali. Kahjuks vajus tookordne arupidamine ebamäärasesse sõnavahetu, milles väliskülalised end ebamugavalt tundma hakkasid: egas nad ennast ometi vägisi ka peale pressi! Vabariikide esindused, eriti Leedu, hakkasid miskipärast kartma, et välisriikide liitumine võiks armsaks saanud festivaliideed - meie, Balti liiduvabariigid pluss Valgevene! - kuidagi ohustada. Ja nii mängiti maha võimalus pisut toekama rahakoti najal tulevikus festivali hingese hoida (rääkimata sisulistest väärtustest, mis oleks külalistele liitumiseks kaasnenud). Majanduslikus mõttes oli juba Grodno festival ime ja tõenäoliselt võimalik ainult Valgevene pisut soodsama olukorra tõttu: kultuuri doteerimine on seal siiani heldemates kätes. Festivali banketid meenusid külluslikkuse poolt endisi stagnaatsiooni, nagu ka teatritele mõeldud dotatsioonid. Sealsed teatrijuhid ei olnud veel harjunud merekulu näoga rahast rääkima. Küll teavad Leedu, Läti ja Eesti juba väga hästi, kui ilmvõimatu näib sellise, kuni 15 lavastusega festivali (nii palju etendusi anti seekord Grodnos) majanduslik korraldamine.

## TEINE KÜSITAVUS

Just seekordne festival tõi eriti markantselt esile ühe kurva nähtuse: "Balti teatrikevad" on nii sisulises kui organisatsioonilises mõttes moraalset vananenud. Küllap ilmselt see kurvaks tegev asjaolu selgemalt just seetõttu, et valgevenelased on suutnud minevikku - nõukogulikku mentaliteeti ja organiseerimistavasid - "väärikamalt" kanda. Festivali kunstilise taseme karjuv ebahütlus kõneles sellest, et vana moodi "Balti teatrikevadet" enam korraldada lihtsalt ei tohi. Nii mahuka ja kuluka festivali loominguilist programmi peab kujundama aasta läbi ja professionaalselt tegutsuva meeskonna või direktori käe all. See välistaks formaalse, juhusliku või nomenklatuurse valiku, mida Grodno kogemus pakkus küllaga. Miks on festivalil vaja vastu võtta osavõtjariikide (sageii ainult kultuuriametnike tehtud) pakumisi, mis sisaldavad küll tippnimesid - seekord Šapiro (Läti), Vaitkus (Leedu), Lutsenko (Valgevene) - , kuid ei tõuse halli, keskpärase teatri tasemest kõrgemale? Uut, rikastavat teatrielamust (nii publikule, teatralidele enestele kui ka kriitikuile) pakkus Grodnos vaid kolm lavastust - Eestilt festivalil taevani kiidetud "Punjab", Poolalt Różewiczi "Süütu abielu" ja Saksamaalt "Vürtspood". Oli nüüd mõtet selle kolme la-

vastusega kaasa vedada enamasti märksõnaga "eksperiment" sildistatud igavavõitu lavastuste ballasti? Ka küllalt heatahtlik valgevene publik osutus siinkohal õiglaseks baromeetriks, lahkudes poole pealt päris paljudelt etendustelt (mille tegi lihtsamaks ka üpris odav piletihind - kaks pool rubla).

## KOLMAS KÜSITAVUS

Leedulased ise, kes läinud aastal nii kiivalt festivali mõttest kinni hoidsid, on nüüd olukorra delikaatseks muutunud. Nimelt on küll hoopis teine meeskond, cesotsas energilise naisterahva Ruta Vikmaniga, planeerinud enam-vähem samale ajale (9.-23. mai 1993) oma suurejoonelise ja rahvusvahelisel tasemel küllalt väärrika festivali "LIFE". Programmi kõige kuuemaks nimetuseks on tõenäoliselt I. Bergmani "Peer Gynt", aga ka maailmas nime teinud lavastused Suurbritanniast, USA-st, Prantsusmaalt, Itaaliast, Taanist jne. See väljaspool ministeeriumikabinette sündinud teatrifestival muudab mõtetuks teise, karta on, et kesisema festivali "Balti teatrikevad '93" korraldamise Vilniuses. Grodnos püüti tekkinud probleemipundart kuidagi lahti sõlmida, ent leedulastelt veel selget vastust ei saadud: kas nad võtavad 1993. aasta "Balti teatrikevade" korraldamise enese peale või loobuvad? Valgevene, ka Venemaa pakkus varjalt ennast järgmise aasta festivali korraldajaks. Esialgul suhtuti sellesse skeptiliselt ja jäädgi ära ootama leedulaste otsust-vastust, mis saab tõenäoliselt olla kas eitav või käsi laiutav.

## VASTUSEVARIANDID

võiksid olla järgmised...

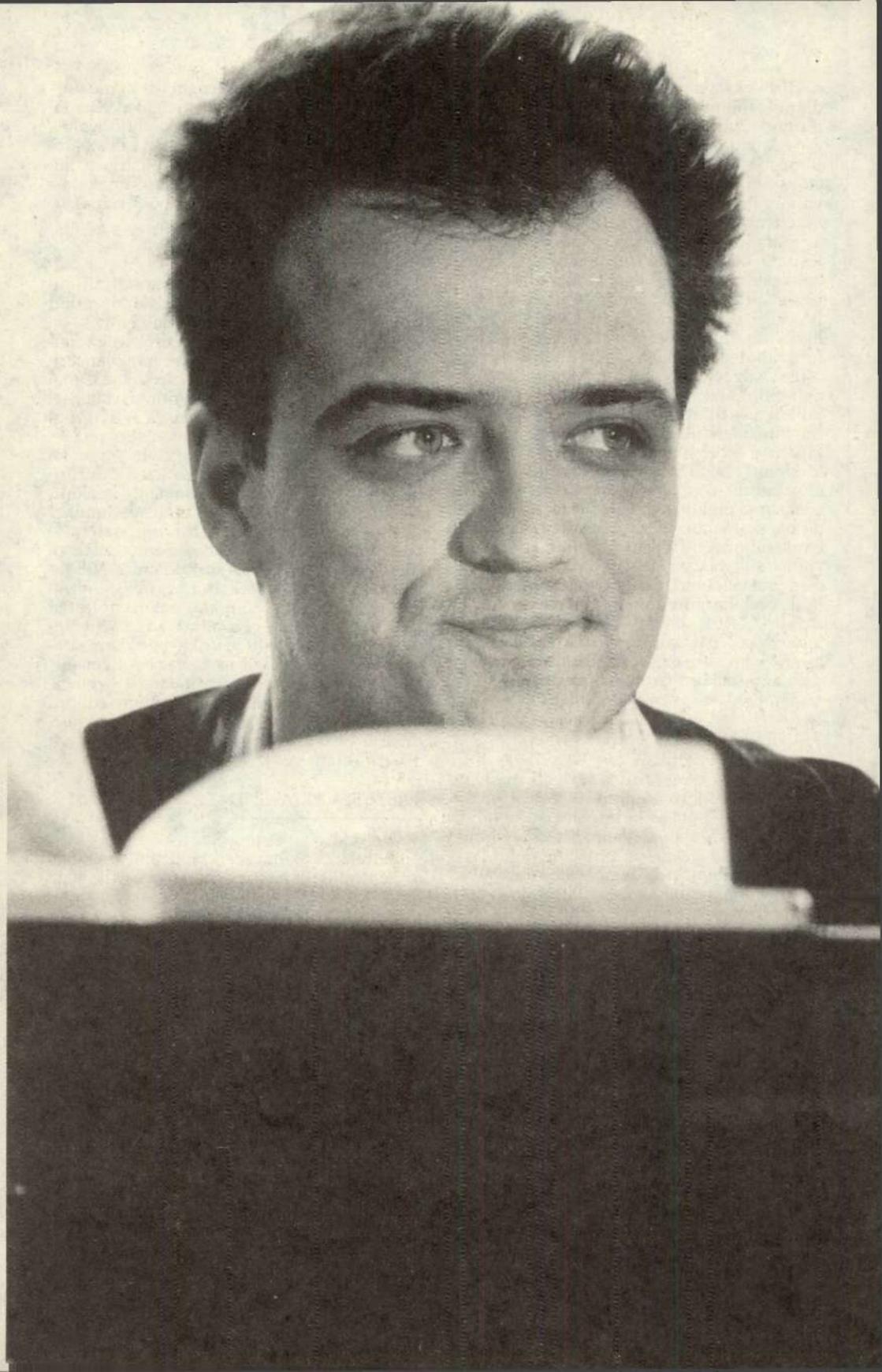
... tehakse Vilniuses kujunenud olukorra tõttu teadlikult aastane paus, et võtta aega "Balti teatrikevade" loominguiliseks ja organisatsiooniliseks uuendamiseks;

... otsustatakse festival Vilniuses siiski korraldada, kuid jäädakse alla majandusraskestele ning festival ei toimu;

... antakse korraldamisõigus uuesti Valgevenele või Peterburile ja jätkatakse samas, ülevaatuslikus vaimus, mistõttu festival kujuneb perifeerseks ja hallivõitu teatrinähtuseks, mille vastu varsti ei tunne huvi ka Balti riigid ise;

... otsustatakse festival üldse ära lõpetada...

Kui viimane teoks saab, on eestlastel õnn ja au koos Pärnu "Endla" lavastusega "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas" ajalukku minna - viimase "Balti teatrikevade" festivali lauereatidena.



Sündinud 3. juulil 1963. aastal Kohtla-Järvel. Lapselõpõlv es koorijuhiks saada ei tahtnud, ehkki oli pärit läbinisti koorilembesest perest - ema juhatas koori, milles laulsid isa, onu ja onu-naine. Vaba aeg mõõdselt ülistel lasteriitustel, kaasa tegi kontsertreisid, suvised koorilaagrid ja esinemised.

Koolitee algas Kohtla-Järve 1. keskkoolis, mis linna ainsa eestikeelse keskkoolina püüdis eestluse sädemekest alal hoida ja mis paistis silma harukordselt vilka kultuurieluga, seal tegutses kolm koori ja rahvatantsuring, õpetati näitemängu. Paralleelselt õppis lastemuusikakoolis klaverit, sest pidas seda loomulikuks: üks vendadest õppis samas trompetit, onupoeg klarinetit, teine akordioni. Esimest klaveriõpetajat Tooni Kroon-Laamanit mäletab kui peent daami, kes tunni alustuseks alati kontrollis, kas puhas taskurätt kaasas.

Tal linna sse tuli pärast 8. klassi lõpetamist mõttega astuda 32. keskkooli teatriklassi või Merekooli. Mere vastu tunneb tõmmet tänaseni.

Koorijuhtimise eriala G. Otsa-nim Muusikakooli valis pooljuhulikult, meeles mõl-kumas isa antud soovitus. Tagantjärele hindab kõrgelt kooli tollast loomungulist õhkkonda, "Otsa kooli vaimu", millest praegu samas õppe-jõuna töötades puudust tunneb. Kooli lõpetamisele järgnes loomuliku jätkuna Konservatoorium. Õnnetuseks sattus aga selle põlvkonna hulka, kes otse kõrgkoolipingist sõjaväkke kutsuti.

Konservatooriumi lõpetas 1990. aastal. Arvab, et "ärkas" alles viimasel kursusel. Ärgitava mõjusid edukad osalemised kahel konkursil Peterburis ja Riias. Viimasel pälvis III koha ja laureaadi tiitli, mis oli esimene suurem tunnustus. Eriala õpetajate Silvia Melliku ja Ants Üleoja kõrval peab oluliseks suunavaks isiksuseks Ants Sootsi, kelle õhutusel TA meeskoori ette jõudis. Tunnustusse suhtub külmalt. Positiivseks peab, et konkursiõhkkond paneb proovile ja tekitab eneseusku. 1991. aasta vabariiklikul võistlusel peapreemia võitunna leiab, et oleks absurdne pidada ennast konkursi tulemuste põhjal oma erialal kellestki paremaks.

Töötanud on õpingute kõrvalt pidevalt. Esimese oma koori tegi 16-aastaselt. Selleks oli Kiisa kultuurimaja naiskoor, kellega käis ära isegi 1980. aasta üldlaulupeol. Pärast sõjaväge järgnes TA meeskoor, mille praeguseks on välja vahetanud RAM ja Tombi Kultuuripalee poistekoor (nüüdseks poistekoor "Revalia"), kellega töötab neljandat hooaega.

Poistekoor paelub kooriliigina kõige rohkem, sest pakub erilaadseid väljendusvõimalusi. Ehkki põhitöökoht on muusikakoolis, on südamega poistekoori juures. Peab sealset tööd

pedagoogilisemaks, sest muusikaõpetuse kõrval on võrdselt tähtis kasvatuslik moment. Kolme aasta jooksul on kujundanud järelkasvu koorile Westholmi Keskkooli poiste kooriklassides.

Tulevikulootused ongi seotud ideega jõuda kooriklasside alusel kunagise poiste gümnaasiumi taastamiseni. Eesmärgiks oleks kasvata mitmekülgset arenenud isiksusi, kelle hariduse üheks osaks oleks muusika vaba valdamine.

Vähesel vabal ajal celistab lõõgastuda pere ringis koos abikaasa (ka koorijuht) ja kaheaastase tütreaga, kes isa liiga harva näeb.

Harrastustest kõige pikaajalisem oli kaasalöömine ansambli "Kavalier". Sellega on seotud ka televisioonikogemused: kahe aasta jooksul tegutses saateansambli lastesaates "Laulumaias". Bändimuusiku elu peab omalaadseks kogemuseks, mis seitsmeaastase praktika järel ennast lõplikult ammandas.

Reisimist peab põnevaimaks ühes poistekooriga, sest näeb selles võimalust poiste silmaringi avardada. Ja teeb kõik, et nad oskaksid välise sära ja hiilguse kõrval tehele panna ja väärikselt hinnata erinevaid inimesi ja kultuure, mis alati ei pruugi olla meist paremad.

Ei taha töötada välismaal pelga heaolu saavutamiseks ja raha teenimiseks. Leiab, et perspektiivset tööd jätkub koduski küllalt ja celistab jääda siia, kus näeb oma tegevuse missiooni. Kursustel osaleks meelsasti, eriti neil, mis puudutavad poistekoori spetsiifikat, hääletehnikat või stiiliõpetust.

Muusikamaitselt konservatiiv, celistab kuulata ja dirigeerida barokki, klassikat ning romantilisi teoseid.

Hingelt arvab ennast romantikuks.

Sõbrad peavad suureks optimistiksi, millega on nõus ja lisab täienduseks, et elus on ebapraktiline.

Muret teeb siiski meie tänase elu ebakindlus, aga loodab, et seegi aeg saab ükskord ümber.

Edith Kuusk

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1992

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: NELE ARASTE, IMMO MIHKELSON, EDITH KUUSK. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0690, ESTONIA

## THEATRE

## T. KAALEP. Juhan Viiding passes through an empty room (23)

Some visions of and notes on Juhan Viiding's original theatre. JV (b 1948), although a noted poet, is an actor by profession and has been active as a stage director in the last few years with main interests in the texts by Beckett and Ionesco (*Waiting for Godot*, *Happy Days*, *What? Where?* and *The Baldheaded Singer*). His latest discovery was the work of Japanese dramatist Minoru Betsuyaku (*The Loo*, *The Squid Rubber*).

## R. and G. SCHUTTING. Once Hamlet caught ... (25)

Once more discussion this is about poet and actor-director Juhan Viiding whose position - on the crossroads of two arts - on the Estonian cultural scene is rather unusual. The writing contains a lot of references to JV's earlier achievements, including Viiding's Hamlet (1979) and his casting as a professional actor by other directors in their productions (e.g. Camus' *Misunderstanding*, Molière's *Le bourgeois gentilhomme*, etc.) Some motifs from Viiding's literary production have also been made use of.

## The controversial Faust (45)

There are some strange goings-on in the Tartu Vanemuine, the oldest of Estonian theatres. The theatre has a new manager, a superintendent in the person of Linnar Priimägi who is a language specialist, critic and translator, but an outsider in the theatrical circles. For his great debut he chose Goethe's *Faust* which is a proof of his self-assurance and pretentiousness.

Linnar Priimägi, manager and director, is being interviewed by Rein Heinsalu. Priimägi looks at theatre as a form of continuing education, in the director's work he sees didactic and enlightening aims, comparing a new production to the defence of a thesis.

In his commentary "Some Notes to a Thesis" Heinsalu writes that the clarity of the textual interpretation is certainly one of the virtues of the current *Faust*, but the whole approach, the director's need to get involved in today's problems, is highly questionable.

## Ü. TONTS. Faust - for the juniors? (49)

In his review of the production by Linnar Priimägi the critic introduces a notion which has seldom been used in our theatre - the adaptation. He says that the new superintendent of the Vanemuine theatre in his irresponsible self-centredness, of which he makes no secret, reminds him of Mozart in *Amadeus*. Unlike Mozart, however, who was extremely gifted in the field where he was active, Priimägi is not able to convince us of his abilities.

## M. KAPSTAS. Without a trace of dullness (65)

A young theatre critic analyses *The Wildcat's Hour*, a drama written by Per Olov Enquist and its production in the small hall of the Youth theatre. The critic

calls it a drama of statements which conveys an unambiguous message, the clues being Man and freedom, the opposition of an individual and the society. Madis Kalmet's production has convinced the reviewer that it is possible to stage a text-centred literary drama, to create an interesting space for it, without a trace of dullness in the air. Dullness usually hangs heavy over the productions where the only aim is to faithfully convey the text.

## M. VISNAP. The end of the festival? (89)

## MUSIC

## F. MARTIN. The contemporary composer and sacred texts (33)

The writing by one of the best-known Swiss composers Frank Martin (1890-1974) dating from 1946 which tries to find an answer to the question why contemporary composers "abandoning epic and love themes, turn to the so-called sacred music". He illustrates his writing with an example: the origin of his two oratorios *In terra pax* and *Colgotha*.

About an interesting group of people (57) who regularly met in the 1960s and who dubbed themselves "ear scratchers". Their spiritual leader was musicologist and music teacher Johannes Jürisson, who is now reminisced by Rein Einasto, Pilvi Einasto, Mati Kiirend.

## K. SALMINEN. On taste (70)

A translated article which presents some theoretical aspects of musical taste, with some of Pierre Bourdieu's ideas. After culinary taste, musical taste is probably one of the highest physical preferences, and nothing hurts one more than the criticism of one's musical taste. The author gives a generalized account of the results of a survey conducted into the musical taste of the Finns in 1960 referring to the relationship of musical taste to generations and the strata of population.

## W. BROOKS. On being tasteless (72)

Comparing different approaches concerning pop music and art music studies, the author points to some principal differences between them. But not only that. "Being Tasteless" can help pop music theoreticians open up some new perspectives not available in art music studies because of restrictions within the framework of aesthetic values which are in inevitably linked with taste considerations.

Resumed from the periodical "Popular Music and Theory" (Cambridge)

## J. VILIMAS. The manuscripts of Gregorian chants in the 16th-18th century Lithuania: local peculiarities (86)

A speech held on an international musicology conference under the heading "Musical life in the 16th-18th-century Baltics" held in February. The manuscripts of Gregorian chants, which were once in use in Lithuania and which have survived until today, are analysed. The comparisons with the so-called Vatican edition lead to some conclusions



about the establishing of local traditions in sacred music.

Persona grata. Hirvo Surva (93)

## CINEMA

### Answers Achille Frezzato (3)

Film critic and specialist on Estonian film in Italy Achille Frezzato (born in 1935, Bergamo), who was a member of the jury of San Remo festival during 1961-1981 and is now a member of the selection committee of the same festival, evaluates Estonian films and reveals his opinion on the art of film-making. A. Frezzato has published several articles in the magazine "Bianco e Nero" about Estonian film-art since its birth in 1912.

### G. GAMBETTI. An impossible dream. On Marco Ferreri's films (9)

M. Ferreri (b 1928) is one of the most remarkable and eccentric figures in Italian film. Already in the 1960s he presented a provokingly original treatment of the society, dealing with radically new models of human relations. It runs through his whole lifework, making it vibrant and cohesive. He is a director of a theoretical bias who, with detached enjoyment, transforms his views into grotesque parables and creates a suggestive film world rich in characters and imagery. In the translated article the emphasis is on Ferreri's films of the 1960s and 1970s.

### T. RITSON. Some instructions to the posterity (37)

The review discusses *The Sunny Kids* the second feature directed by one of the best Estonian cinematographers Jüri Sillart (the Tallinnfilm studio, 1991). A weak storyline has been compensated by symbols which makes the whole a little bit eclectic. The reviewer praises the close-ups by Mait Mäekivi, without them characters would have been incomplete. Anyway, the film gives a true-to-life picture of the 1950s, in spite of its faults and the characters grown to symbolic dimensions. The visual side of the film is enjoyable to the most.

### H. RUMM. Both Molodye, Neobuchennye and The Sunny Kids at the same time (42)

The reviewer discusses Jüri Sillart's feature *The Sunny Kids*. A balance is sought between the story and the imagery, but the film remains uneven. Loosely connected scenes of everyday life alternate with pure aggressive images. Oppositions and tensions are revealed in the characters and the story, which have only been touched upon. The dullness of the characters can be traced back to the script. The

reviewer expresses a hope that in his next films Sillart will realize his lofty ideas and will merge them without striking contradictions.

### T. RAUDAM. Tilk Measured on the Reamur Scale (63)

The reviewer deals with a short film *Semm* by the young director Aare Tilk (the Tallinnfilm studio, 1990), after a short story of the same title by Mart Kivastik. It tells us about the love of a ten-year-old boy to a girl called Adle who is a couple of years senior to him, and his love to a dog. The film is in a subtle style which is quite rare in Estonian cinema or literature. Nothing has been overdone or overvisualized, and despite it, or because of it, all becomes clear. Everything in the film is in motion, things acquire new meanings in the course of time, they change, they turn into something completely different, and this is what makes a good film.

### S. TEINEMAA. Back to the sources of Taara faith. Documentarist Peeter Tooming chronicles Virumaa (31)

The article begins with a discussion of the current state of Estonian documentary. In spite of the emergence of numerous small studios, the decline is considerable. The rising costs and the uncertainty about funding have led to a situation where we are losing all hope of ever being able to record our everyday life or cultural events, which is the aim of shooting a documentary. The article proceeds with an analysis of four thematic newsreels in the Estonian Chronicle. The first concentrates on the relationship between the church and the lay authorities and the prospects of building new churches in the current situation. The second portrays the oldest clergyman in Estonia, the 83-year-old Madis Oviir. The third is about Estonian "loo culture". The fourth deals with an eccentric Ivan Semyonov, nicknamed Michurin, who has lived, together with his family, in an abandoned lime quarry for 30 years.

## MISCELLANY

### R. VARBLANE. How to train young scene designers? (53,96)

Scene designers have so far been trained in the Tallinn Art University, in the department of painting. Some special theatre subjects are taught, but it is not enough. Next year a department of theatre design will be opened. The interview is with theatre designer Aime Unt, Professor of Design, and the student Jule Käen-Kokla.

## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

Toimetuse: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus: "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 18. 05. 1992. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 10,9. Tellimuse nr 1707. Tallinna Ajakirjandustrükikoda, EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

A.U.: Kalmuse "Juudast" läbi töötades püüdsime uurida nii ajastut kui ka tegvusmaad laiemalt - kunstülikooli õppejõud David Vseviiov rääkis Iisraelist, kust ta rikka pildimaterjaliga oli äsja saabunud. "Antoniuse ja Kleopatra" puhul arutlesime kahe erineva kultuuri, egiptuse ja vanarooma kultuuri üle.

J. K-K.: Eriainetena tulid möödunud aastal juurde fotograafiatunnid, ma ise kasutasin neid oskusi "West Side story" tänavatenduse kujundamisel. Sellest aastast lisandusid värvusõpetus, maalitehnoloogia, valgusrežiissuur, arvutiõpetus ning režiissuuritunnid. Valgusrežiissuuri tundides oleme käinud mitmes Eesti teatris ("Estonia", "Ugala", Draamateater) tutvumas tegelike võimalustega, sest ideid võib ju palju olla, aga teatrite tehnilised võimalused on erinevad. Ingo Normeti režiissuuritunnid on meid pannud näidendite üle mõtlema, arutlema, oma seisukohti kaitsma. Kunstnik on ju lavastajale partner, aga ka oponent, tal peab algusest peale tekkima oma suhe lavastatavaga.

**Praegusel suurel üleminekuajal reorganiseeritakse ka kõrgharidust. Mis peaks muutuma hariduses ja iseäranis teatrikunstnike hariduses?**

A.U.: Praegu õpitakse meie erialal viis aastat ja kuues aasta kulub diplomitöö tegemiseks. Tulevast aastast alates on ette nähtud neli ja pool aastat, selle jooksul omandab üliõpilane kutseoskused, kraadi taotlejad õpivad kauem. Meie eriala saatus on veel otsustamata, loodame saada iseseisvaks. Et ajaga kaasas käia, peavad meie tudengid mõistma televisiooni ja filmikunstiga seotud tehnilisi alasisid. Loodame, et see aeg, mil tehnilised uuendused ja uued materjalid meieni jõuavad, ei ole enam mägede taga, ja me peame selleks valmistuma. Tulevane lavakujunduskunstnik peab teadma üht-teist ka elektroonikast, laserist, sajandilõpu materjalidest. Stsenograafiakateedrisse ootaks noori võimekaid professionaale. Priti Pärn muretseb filmikunstnike järelekasvu pärast ning võib-olla tuleks ta meilegi oma teadmisi jagama ja uusi andeid avastama.

**Millest on praeguses õpetamises kõige rohkem puudus?**

A.U.: Me vajame õppelava, sest ruumilis-visuaalset kunsti saab õpetada ainult neis tingimustes, kus seda hiljem looma hakatakse. Tulevased stsenograafid peavad algusest peale õppima mõtlema ruumiliselt ja materjalilis, tundma erinevaid faktuure, oskama juba kavandis ruumi edasi anda. Tavapärase maaliõpetuse kõrval tuleks õpetada teatri- maali - materjalide maalimist (plüüsi, sameti, kotiriide jms faktuuri edasiandmise erinevust), portreekursusel peaks arvestama erinevat valgust, grimmi jne. Olimaali kõrval

peavad nad oskama kasutada liim- ja aniliinvärve, imiteerida erinevaid materjale. Näiteks Soome teatrikunstnike ettevalmistamisega võrreldes on meie tudengite teoreetiline baas samaväärne, kuid vajaka jääb just uutest tehnilistest vahenditest ja oskustest nendega ümber käia. Praegune vaesus paneb fantaasia eriti proovile.

J. K-K.: Ma olen kogu aeg tundnud puudust erialasest joonistamisest - kergest ja tabavast moejoonistusest. Siiani puudub täiesti koostöö konservatooriumi lavakunstikateedri tudengitega - tulevaste näitlejate ja lavastajatega. Me ju hakkame tulevikus koos töötama. Miks nad ei kasuta meid oma õppelavastustes? Põlvkondlik arusaamine ja ühtekuuluvus on ju olemas?

A.U.: Etendus kui tervik koosneb paljudest komponentidest, kõikide nende taga on erinevad loojad. Näitleja peaks tajuma kunstnikku kui partnerit, kes visuaalsete vahenditega võimendab tema tööd. Seda on vaja õppida esimesest kursusest alates. Meie peame õppima oskust jätta töö "lõpetamata", st anda võimalus lõpetada see näitlejal, helil, valgusel. Näitleja peaks õppima usaldama talle antud visuaalse kunsti vahendeid. Laialt levinud tühja lava (musta karbi) kasutamine on keerulisemaid ja huvitavamaid ülesandeid kunstnikule. Paraku aga lavastajale ja näitlejale tihti kergema vastupanu mineku tee. Sügisest alates tahaks loota koostööd lavakunstikateedri tudengitega. Esimene samm sellel teel on Ingo Normeti režiissuurikursus meil Kunstülikoolis.

Noorte stsenograafide ettevalmistamisel võib lähitulevikus mõndagi muutuda. Head ideed ja nende tulihingelised elluviijad on alati odu pandiks. Aime Undi sõnul on praeguses õppeplaanis liiga palju "õhuauke", mis lasevad nii mõnegi noore geeniusel laisaks minna, sest teatrikunstniku töö on raske ja nõuab palju. Ülo Vihma pakub Nukuteatri lava noorele (teatri)kunstnikule visuaalseks etenduseks. Sellele tasuks mõelda, mõelda tasuks ka ühise õppelava peale - on vaja vaid ideed ja lavastajasoont (aga rohkem või vähem peab seda ju igal tulevasel teatrikunstnikul olemal). Mõelda tasub ka sügisel Maarjamäe lossis toimuvale lavakujundustudengite ühishäituslele koos ea- ja mõttekaaslastega Soomest, Rootsist, Saksamaalt, Lätist, Leedust jm. Siis saame noorte tööddest ka sisuliselt rääkida. Oktoobris saab teoks järjekordne stsenograafide triennaal, sedapuhku hõlmates ka kolleege Skandinaaviamaadest ja Saksamaalt ning tavakohaselt Lätist ja Leedust. Kunst, seda enam ühistööd nõudev teatrikunst on oma aja laps ja iga aeg toob kunstis esile uued aspektid. Sügisel on loodetavasti näha, mida viimased kolm aastat on teinud meie lavakujunduskunstiaga.



III kursuse üliõpilane Erki Kasemets. Kostüümikavandid J. B. Molière'i näidendile "Kodanlasest aadlimeses".



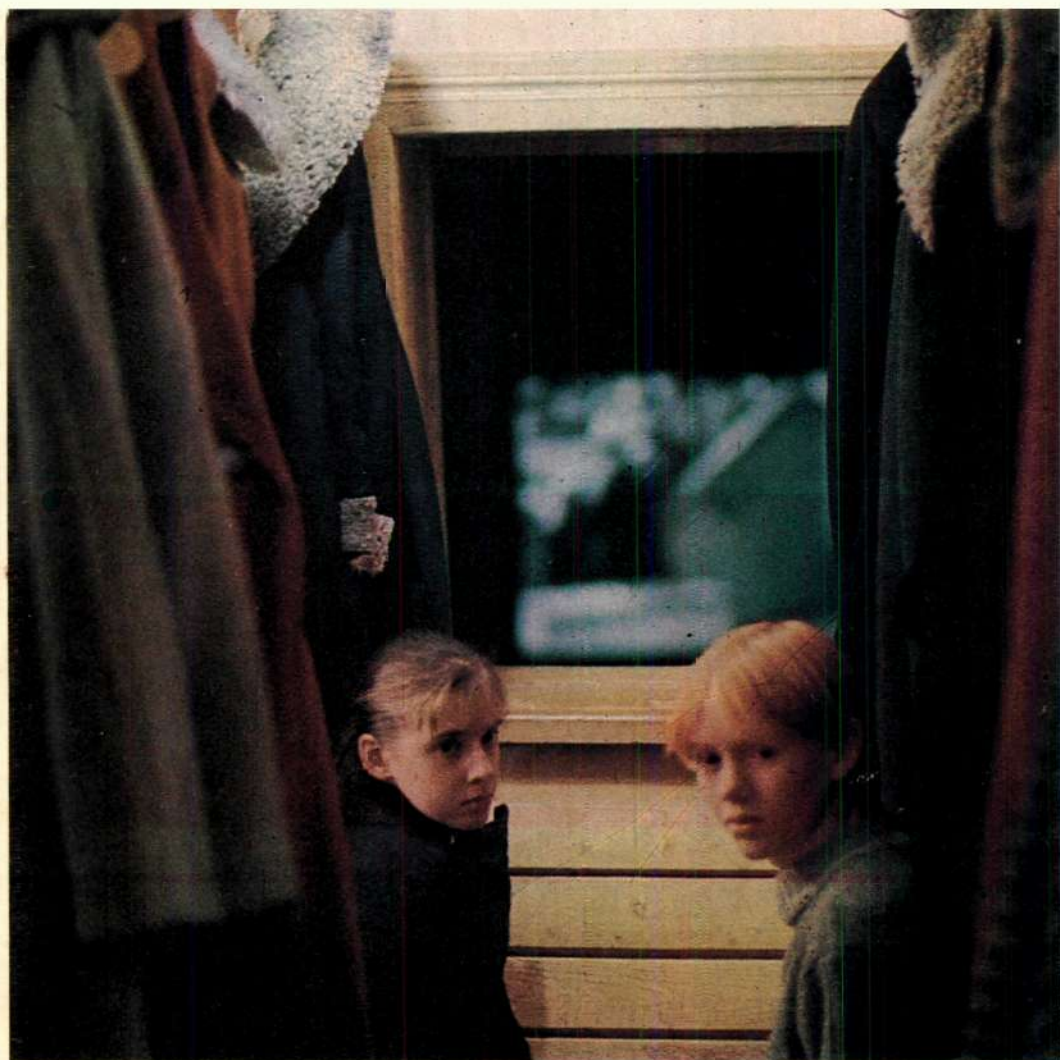
I kursuse üliõpilane Maret Kukkur. A. Kitzbergi "Libahunt". Kavandid ja makett.



V kursuse üliõpilane Eda Kommitz. "Esimene lumi", õli. Kursusetöö.



I kursuse üliõpilane Hille Ermel. L. Carroll, "Alice Imedemaal" Kursusetöö.



Kaader režissöör Aare Tilga uuest mängufilmist  
"Tule tagasi, Lumumba" ("Tallinnfilm", 1992).  
Kadri Kalm (Elsa) ja Ojar Rõuk (Rein).