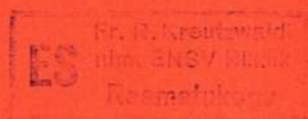


ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSV Riikliku
Kinokomitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatraliidu
ajakiri



7

/1988



SISUKORD

TEATER

	VASTAB KALJU KOMISSAROV	5
Hans H. Luik	WISH WE WOULD NEVER DIE (<i>Lavakunstikateedri 13. lennust</i>)	74
Inna Taarna	50 AASTAT RIIKLIKU LAVAKUNSTIKOOLI AVAMISEST EESTIS	84
	TEATRIKUNSTI AASTAPREEMIAID 1987	90
	EESTI TEATRILIIDU AASTAPREEMIAID 1987	91

MUUSIKA

Peeter Tooma	10. MUUSIKAPÄEVAD TARTUS	2
Leo Normet	THE BEGINNING IS SILENCE (<i>Arvo Pärdist</i>)	19
	ÜHE PLAADI KAJAD	32
Merike Vaitmaa	TINTINNABULI — ELUHOIAK, STIIL JA TEHNIKA	37

KINO

	ARVO PÄRT NOVEMBRIS 1978	48
Margot Visnap	MEES, KES EI MAHTUNUD FILMI (<i>Dokumentaalfilmist «Lend üle mägede»</i>)	58
Hans H. Luik	JUHAN PEEGEL KUI RAHUTUVI (<i>Telefilmist «Rahutaevas»</i>)	60
	AEGLANE KOJUPOORDUMINE (<i>Jutuajamine Wim Wendersiga</i>)	63
	FILMIGLOOBUS	88
Andrzej Wajda	INGMAR BERGMAN 70	89

Boriss Bernštein	POSTSKRIPTUM: TEATRIKAVAND KUI KUNSTITEOS	96
------------------	---	----

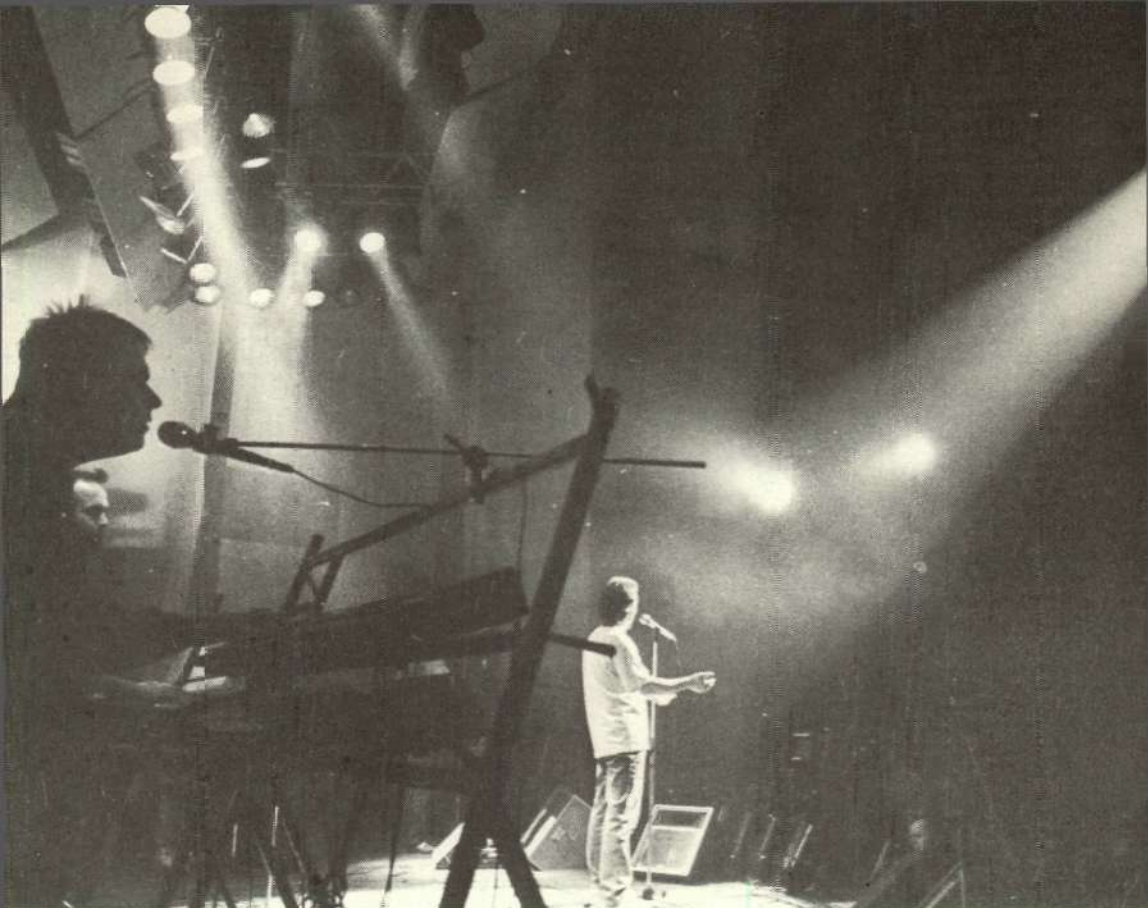


10. MUUSIKAPÄEVAD TARTUS

Aasta 1979. Manduva komsomolielu pojalikud truudusehõisked ning brežnevliku propaganda lillutused rahvuskultuuride enneolematust õitsengust annavad Tartus kummalise sümbioosi — TRÜ rahvaste sõpruse päevadel sünnib sohilaps, kel seni end valdavalt imperialismi keeles väljendanud nähtusega silmahakkav sarnasus. Ometi oli ju kaksteist aastat varem Tallinna džässifestivalidele pandud piir, viis aastat tagasi tehtud lõpp folgikevadetele Kiek in de Kökis! Kas tõesti tuleb nüüd veel käsi määrida ka sellise jõledusega nagu rock? Seitsmel kontserdil «Vanemuises», EPA aulas ja noortemajas «Sõprus» saavad esimese mürgituse umbkaudu neli tuhat üliõpilast...

Vajakajäämisi kasvatustöös asutakse korvama tõhusate meetmetega kultuuri- poliitika oblastis. Ministeriumid, komiteed, liidud ühendavad oskuslikult oma ergutusvõimalused kutsumaks kõrge professionaalsusega heliloojaid kirjutama noorsoole tõepoolest väärilist lauluvara. Ja kuigi parimate patriootiliste pöördumiste saamisel, mehiseimate massilugude leidmisel võib täheldada teatud problemaatilistust, ei jää preemiasummad jagamata. Tõsi, nende kodanikupaatosest tulvil teoste operatiivne ilmumine trükkis pole iseenesest veel garantii, et nüüdismuusika komplitseeritud helikeel kohe massidele jõukohane oleks. Selles lõigus usaldataksegi tööpõld eeskätt juhendajaile, pedagoogidele, klubitöötajaile. Häid kogemusi ammutatakse nõukogude laulule pühendatud avalikelt KTV salvestustelt Tallinna V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipaleest...

Perestroika käib inimkonna algusest saati — kus aga sõna «nii enam ei saa» vahetub teoga «kuid proovime nii». Julgele algusele järgnesid evolutsiooniaastad (1980—1987), mil Tartu muusikapäevade rockivaimustus mahenes tolerantseks mõistvuseks kõige suhtes, kus ilu ja sädet. Oma vormikiindumusi sugugi reetmata õpiti kolleegi nippide tagant leidma ideed, mis just sellist liha sundis kondi ümber kasvatama. See demokraatia kool — ühtviisi tarvilik nii lavale kui ka saalile — lasi kõrvu särada isegi niisugustel paaridel nagu punk ja džäss, rock ja regi, soul



T. Volmeri fotod

ja kantri. Vähemalt üheks kevadiseks nädalaks unusid argised rahalõhnad: tantsulka, teleäri, süldipidu, varietti, fila. Või mõni muu kauplemine. Siin tehti seda, mida igatseb hing. Hing! Sellest aga ärksameelne saal unistaski. Olla vabade inimeste peol! Loota, et Tüür, Rannap, Grünberg, Sibul, Alender, Volmer, Mattiisen just täna teeksid midagi vapustavat. Uskuda, et Silvi ei väsi iial. Arvata ära, kas Volkonskit on seekord hammustanud Einstein, Roheline Muna, Schubert, Majakovski või Ysolt. Aidata Zaltus läbi kuuenda seitsmendasse meelde. Panna kokku kunagine «Hõim». Laulda «Ilusat maad» ja näha «Sepapoisse»...

Kaks kuud tagasi, mais 1988 tehti uuesti järsk hüpe. «Vanemuise» väheseid valitud täiendas Tähtvere rahvameri. Oivaline ilm, ideaalne sound, haruldane publik — see oli korraldajaile väärt tasu kümne aasta vaeva eest. Kui peo lõpetuseks ärkamisaegsed laulud uut äratust hüüdsid, tõusid tuhanded olaga ühtsust tundma. Rahvalikumat rocki pole näinudki...

Ja ei olegi vaja — võib tervisele halb olla! Loominguliste liitude juhtidega kohtumisel NLKP Keskkomitees (7. mail 1988) toonitas Üleliidulise Muusikaühingu esimees NSVL rahvakunstnik Irina Arhipova peasekretär M. Gorbatšovile järgmist: «...mitte unustada, et muusikakunst on tähtis ideoloogiline kunst. Kui me ei hakka lapse varasest east kasvatama armastust hea muusika, rahvamuusika ja näiteks patriootilise laulu vastu, siis täidavad selle lünga peagi mingisugune rock või lihtsalt hirmus muusika, mis praegu on paljunenud uskumatus ulatuses.»

PEETER TOOMA



Kalju Komissarov, 1987. aasta
Kõrgel Tõrissa "Hamletti" eten-
duse eel.

K. Orry foto

Loominguliste liitude juhatuste ühispleenum oli aprilli algul, praegu on mai kesk-paik — kuidas sina kui idee autor, sellise ühissetevõtmise väljamõtletaja ja väljaütletaja (Teatriliidu kongressil) ise rahule jäid?

Mina olen asjaga põhimõtteliselt rahul. Tähtis oli see, et ei läinud omavaheliseks arvete klaarimiseks, mis tavaliselt meil ju ikka õhus ripub. Õnneks oli üksmeel o l u l i s t e p r o b l e e m i d e asjus nii suur, et sellesse sohu me seekord ei libisenud. Sündinut saab seletada äratundmisega, et praegustel elujõus põlvkondadel tööpoolest teist šanssi ei ole. Edasi, mulle näib, et Parekilt ja tollelt Sõltumatuse Parteilt sai selleks korraks platvorm ära võetud. Seda ütlen ma nüüd kui kommunist: midagi ei ole teha, mina kuulun sellesse parteisse, nendel on jälle omad parteid — see ongi poliitiline võitlus. Praegu tundub mulle, et pleenumil räägitu oli laiem, sügavam, tähtsam ja ka konstruktiivsem: on lihtsalt mingid reaalsed käigud, mida saab ette võtta. Sest vehkida lihtsalt sinimustvalge lipuga ja hüüda, et Eesti peab iseseisvaks saama, on sama naiivne ja maksab niisama vähe kui NSV Liidu hünni sõnad, mida Vetemaa väga elegantselt tsiteeris: «Союз нерушимый свободных республик создал на веки Великая Русь.» Positiivne moment on see, et situatsioon, kus vesi on tööpoolest juba kõrini, sai mõelda ühiste päästeoperatsioonide peale. Aga mis puutub negatiivsesse külge, siis — jällegi kommunistina — küsin ma, kuidas saab nii lolli poliitikat teha, nii lolli poliitikat suhtlemisel rahvaga üldse ette kujutada ja võimalikuks pidada, nagu seda praegu Vaino ja Saul teevad. Mikiver pakkus neile enne pleenumit kindlat käiku: et nad kohale tuleksid, ehk siis oluaks võimalik leida veel mingi ühine platvorm ja teha isegi ühiskirja üleliidulisele parteikonverentsile... Nad otsustasid meid ignoreerida. Nüüd on lõhki see küna ja enam seda ei lapi.

Kuidas jääd rahule vastukajadega?

Rahva reageeringuga loomulikult väga. Leian, et oleme oma ülesande täitnud kui tõesti oma rahva missioonitundeline intelligents. Mis puutub päevalehtedesse, siis... 9 päeva pärast pleenumit väitis EKP KK kultuuriosakonna juhataja Tiit Koldits, et «Sovetskaja Estonia» ja RH ei saa pleenumi lõppdokumente sellepärast avaldada, et paljudatud tekstil puuduvad loomeliitude juhtide allkirjad! 9. päeval tuldi selle konksu peale. Niisugust lasteaeda võib ju edasi mängida ja, nagu näha, mängitaksegi. Nüüd on pleenumit arutanud ka keskkomitee büroo ja oma hukkamõistvad seisukohad välja öelnud, ka pleenumi materjalide avaldamine on pret-sedenditu. Aga väga hea — me nägime kogu sätas nende inimeste maailmataju ja informeeritust. Kogu vabariiki toetab pleenumi otsuseid, aga pool bürood ei saa nagu aru, millest jutt on olnud, kasvõi näiteks Valeri Liiv või Kortelainen. Ilmselt on juhtkonna praegune taktika jaanalinnu mängimine. Võluva naeratuse saatel antakse intervjuusid ja tehakse nagu, et vabariigis on kõik endiselt korras. Õigus on Viktor Palmil, kes ütleb RH-s (1988 19.V), et nende juhtide rong on juba ära läinud.*

Ma olen ka seda mõelnud, et kui ei oleks otsused olnud nimeliste punkti — rahulole-matuse, umbusalduse avaldamist K. Vainole ja B. Saulile — oleks asi küllap läbi läinud, sest need läkitused ei sisaldanud midagi, millest seni poleks juba räägitud: kõik muu oli nendes piirides, kus nemad ise ka flirdivad. Aga üle mõistuse tundus seltsimeestele see, et nemad kaks nimeliselt olid ära märgitud. Jah, tõesti, pret-sedenditu meil ja seni... Aga demokraatia üks põhitunnuseid on ka see, et tuleb osata oma kaotust avalikult tunnustada. Täna oled sa valituse juht, aga homme võid sa olla opositsioon. Kui seesama Karl Vaino esines ettepanekuga, et partei-konverents kehtestaks valitavatele ametikohtadele ajapiirangu — mitte üle kahe tähtaja — ja kui see ettepanek nüüd vastu võetakse, siis mõne aja pärast (oleneb, kuidas see tähtaeg määratakse), läheb ka Gorbatšov erru. Aga kas see tähendab siis, et seda meest pole ameti loovutamise hetkest olemas olnudki — nagu me ikka ja jälle oma ajalooa teinud oleme, et ajalugu algab iga juhiga uuesti nagu Orwellil «1984-s», — igaal hommikul trükitakse ajalugu ümber vastavalt tänase päeva otsustele... Siin agoonias võib muidugi kõike juhtuda, aga agoonia ei saa kesta lõputult. Mina põen sotsiaalset optimismi just selles aspektis.

Sind on alati huvitanud poliitika, aga vahepealne poliitika mängimine on selle sõnagi ära diskrediteerinud, nii et järgmine põlvkond võttis seda vastu mingi formalismi, avalikku valet ja demagoogiat tähistava sõimusõnana. Ilmselt just selles kontekstis on väidetud, et kunst ja poliitika ei sobi kokku. Mis sina sellest arvad?

Just eile lehitsesin üle Orwelli «Loomade farmi», olin sellega varem tuttav. Nüüd vaatasin järelsõna, kus ta ise ütleb, et tema ei näe kirjandust ja kunsti väljas-pool poliitikat. Mis teha — mina ka ei näe. Sest mind huvitab, mis ühiskond minuga teeb, miks minu riik minuga n i i m o o d i käitub: miks ta meid mõnitab, alandab,

* Aga nagu näitas pleenum, kus «valiti» XIX parteikonverentsi delegaate, olid sel päeval veel nemad vedurijuhid. — K. K.

miks ta peab meid lollitama, miks taga kiusama. Miks arvatakse, et ühiskond peab meid sinuga kartma, valvama, telefonikõnesid pealt kuulama, artiklitest sõnu välja rookima. Miks? Mind huvitab see. Kui seda huvi nimetatakse paha sõnaga poliitika — mis parata. Niisuguses ühiskonnas, kus mina olen praktiliselt veetnud kogu elu, on minul igav, aga ka üsna tulumatu, ebaeetiline, nautida ainult päikesetõusu, nuusutada hüatsinti ja saada orgasmi eriti peenelt välja mõõdetud värsist või rafineeritud värvikompositsioonist. Ma ei ironiseeri, ma tean, et need naudingud on maailmas olemas, ma võingsi seda kõike ajuti nautida, kujutavas kunstis ma pean ennast isegi pisut asjatundjaks, aga poliitika on palju huvitavam, poliitika — see on elu.

Aga sellisel juhul on su elus esmapilgul üllatavaid sõpru, üllatavaid kaaslusi — näiteks Helmi Tohvelman?

Helmi Tohvelmaniga olen mina neist vanadest inimestest, kellega elu on mind lähemasse kontakti viinud, kõige rohkem poliitikast rääkinud! Oi-oi, kui palju. Sest Tohvit huvitasid ka need asjad — miks on see maailm selline ja millest ta koosneb. Tohvi... Ma olin kuni lõpuni temale nii lähedal, et ei teagi, millest siin alata... Minu esimene lavastus, kui nii võtta, ei olnud mitte teatrikoolis ega isetegevuses, vaid toimus «Estonia» kontserdisaalis. Üks meeskoori kontsert oli vaja ära lavastada ja selle pistis Tohvi mulle pihku; talle pakuti, ta ütles, et tema ei tee, kuid ta pakub ühte tudengit, kes selle ära teeks. Aga elu ja poliitika juttudest meenub kas või see, kuidas ta pärast Vaagi matuseid hommikuni Viimsi rannas kivi peal istudes rääkis ilmselt oma elu kõige raskemast ajast, perioodist 1945—1953. Kui ta «Estonias» «Kalevipoega» lavastas ja kodus õõbida ei saanud, sest head inimesed olid teda hoiatanud, et tema on ka nende nimekirjas, kes nüüd minema peavad... Kombeks oli rohkem öösiti võtta, ja nii ta viimata jäi, sest päeval teatrist «Kalevipoja» lavastajat jälle ei arreteeritud. Ma olen Tohvit igas olukorras näinud, ajasin ta asju ka siis, kui vanadus ja haigus oma töö olid teinud ja ta enam päris selge ei olnud. Rasked asjad. Aga ma ei usu, et ta pahandab, kui see poiss, kes talle suitsupaki ja tikud kirstu pani, võtab tema haulu põlevalt küünlatul.

Tõepoolest, on üks niisugune foto, tõsi küll, Tbilisis su «Hamleti» etenduse eel pildistatud, kus sa võtad küünlat suitsule tuld. Osa inimesi ei tee seda iialgi, tähendavat halba. Sina ei löõ niisuguste asjade ees kunagi risti ette, eks ole?

Ei noh, ma sülitan ka vahel kolm korda üle öla ja kui meenutan surnud inimest, ütlen: olgu muld talle kerge. Mingid rituaalid on inimesele ikka vajalikud. Aga muidugi, kui näiteks Tohvi haulu põleb küünal, miks mitte tuld võtta — tema, kes ta eluaeg suitsetas. Ei, siiski mitte eluaeg, tema suitsetas alates 22. septembrist 1944, kui Tallinn vabastati...

Nii et inimeste üle sa ei otsusta poliitiliste kriteeriumide järgi?

No kuulge, kallid inimesed, ma ei söõ lapsi, mis sest, et ma olen seitseteist aastat kommunistliku partei liige olnud, ja mu isa ja ema olid partei liikmed! Mu naine väidab küll, et ma olevat väljaspool kodu nii kohutav, et kõik kartvat mind. Mina ei saa aru, miks mind kartma peab. Nagu iga inimese puhul — on neid, kellega ma suhtlen ja keda võin oma sõpradeks nimetada, on teisi, kellega ma ei suhtle. Ja on neid, kellega on suheldud, isegi sõbrad oldud ja kellega on suhted katkenud päeva-pealt.

Päevapealt? Mis siis juhtunud on?

Ma ütleksin, et siis on olnud tegu kohe ilmse reetmisega. Minu jaoks see mõiste küll tähendab midagi.

Aga rahvus, rahvusprobleem tähendab sulle midagi isiklikku? Algul, kui su nimi avalikku ellu ilmus, küsiti sageli, mis rahvusest see poiss üldse on, nimi ju võõras...

Jaa. Rahvustunne on muidugi tähtis. Ja täna on ta eriti tähtis. Kui seda tunnetust kaasa sündinud ei ole, siis teda lihtsalt ei ole — nagu muusikalist kuulmist; aga kui alged on olemas, võib see hiljem aja jooksul välja kujuneda. Ma olen seda märganud ka teiste juures ja kui ennast tagasi mõelda, siis vahest 30. eluaastani ei hõivanud need probleemid mind nii nagu nüüd. Siin ei ole küsimus ainult konkreetsetes demograafilises situatsioonis, mis praegu Eestimaa välitseb ja mis on muidugi probleem, rahvustunne on ka üks neid momente, mis vanusega süveneb. Kui sa näed omaenda lapsi kasvamas, kui sa hakkad ka juba surma peale mõtlema, siis hakkad nende asjade üle tõsisemalt juurdlema.

Seni ei ole üheski intervjuus puudutatud sinu perekonnalugu. Mis suguvõsa see siis on?

Noh, nagu siit Eestimaalt mindi hingemaad saama — kes Kaukaasiasse, kes Vaikse ookeani äärde, ja küllaltki suur osa läks põhja, Põhja-Venemaale, nii sattusid ka minu isapoolsed esivanemad Volgda kanti. Nendel oli seal eesti küla ja eesti kirik ja eesti kool. Ja Esimese maailmasõja tegi vanaisa veel Joosep Kommusaarena läbi. Kodusõja tormides tehti Kommusaarest dokumentides Komissarov ja nii need asjad nüüd on. Minu isa tuli Eestisse tagasi sõja lõpul, kohe kui Nõukogude väed Narvast tulid, edasi Võru, Tallinn jne. Isa pani enne sõda poisikesena kodut, Volgda-st löikama, sattus Bakuusse ja töötas Bakuu kanaliseadusloosustis arveametnikuna,

kuni aega teenima kutsuti. Siis algas sõda, kui moodustati eesti rahvusväeosad, läks Uuralisse, Velikije Luki all jäi ta jalast ilma.

Ena oli vist isast noorem?

Jah, kuid mitte väga palju — 6 aastat. Emapoolset liini tean ma natuke rohkem, sinnamaani välja, et 305 või 306 aastat tagasi oli üks Erik tulnud Rootsi siia Viru randa, Vaivara ja Meriküla kanti, ja ühe Tiiu seal endale naiseks võtnud. Mida see Erik Rootsimaal tegi, oli ta mõrtsukas või kuninga parem käsi, ei ole teada. Aga niisugune sugupuun on, jah, paika pandud, kuni praeguste kõige nooremate ja veel sündimata lasteni kõik oksad välja joonistatud.

Nüüd, kui nii palju räägitakse fosforiidist, ökoloogiast, vete reostusest, tuli mulle meelde sinu ammune näitlikustatud publitsistika, kui sa telesaates kaladele akvaariumisse pesupulbrit valasid. Siis oli Eestimaa tormiline reaktsioon sinu suhtes väga negatiivne?

Nojah, seda lahutab praegusest ärkamisajast 15 aastat. Ma mäletan, saatega oli pahandusi tollase TV-juhtkonnaga ja isegi GLAVLIT-iga oli minu meelest ütlemist.

Mis selle saatesarja nimi oli?

«Mõned mõtted». Ja nüüd on siis «Mõtlemine veel». Mul on kõik tookordsed käsikirjad alles. Saade tunnistati peaaegu nõukogude võimu reetmiseks, kuna mul jätkus häbematumust öelda, et maakera on üks ja kas see on kapitalistlik solk või nõukogude solk, ikka satub ta ükskord maailmamerre. Ja et me, sõltumata ideoloogiatest, peame hakkama tegelema ökoloogiaga, muidu kaob lihtsalt võimalus elama jääda. Selle eest sain ma kangesti sageda.

Need olid instantsid, aga rahva meelepaha teenisid sa ka ära.

Rahvas pahandas seepärast, et kujutage ette, milline sadist see Komissarov on, võtab ja valab ilusatele forellidele pesupulbrit. Ma panin sinna täpse doosi, nii palju, kui on vaja selleks, et üks paar sokke puhtaks pesta, ja kalad kärvasid ära. Täiesti loomulik. Eesti inimene ei tahtnud mõeldagi sellele, mis nende forellidega tegelikult jõgedes ja järvedes juhtub.

Näide oli liialt näitlik. Võideldes selle vastu, et loodust tapetakse, tapsid sa ise näite korras samuti. Mingi ebaeetiline moment oli siin sees. Kas sa ei arva nii?

Ei arva. Loodusteadlased on alati sunnitud katsetama ka elavate organismidega. Pealegi olen ma täiesti kindel, et kui t ä n a võtaks kätte ja teeks midagi analoogilist seoses diktüoneemakildaga — kõrvetaks sellega rotte või merisigu — siis, vastupidi, karjutaks «hurraa, see on tõestatud!», sest kohe samastutaks selle roti või meriseaga. Tol ajal ei viitsinud keegi samastuda ühe forelliga.

Mäletan, sul oli endal poisipõlves ka bioloogiahuvi, aga ta taandus teiste arvukate hobide ees.

Arvan, et mingisugune mõjutus tuli vist onu, akadeemik Kalju Paaveri poolt — olgu muld talle kerge —, kelle auks kadunud isa mullegi Kalju nimeks pani. Vanemad seda huvi muidugi toetasid, aga see ei olnud kunagi süsteemne huvi, et midagi päris põhjalikult endale selgeks teha. Pigem huvi maailmast aru saada, elavat loodust oma ümber märgata ja hoida. Viis aastat elas mul orav vabalt toas. Mäletad, meie kooli elavnurgas elasid aksolotlid ja piirituse sees oli konni ja rästikuid. Ma olen isegi ühe hiire surma põhjuse kindlaks teinud. Leidsin lahkamisel maksa külge kasvanud kotikesest 20 cm pikkuse paelussi...

Teised harrastused olid siiski juba kunstimeelsemad. Maalisid näiteks vahepeal pilte, mis praegugi kõlbavad seinale panna.

Koolipoisina käisin ma kõigepealt hoopis Reiteli juures skulptuuriringis. Koos Jaak Soansiga. Selle harrastuse lõpetas teatrihuvi, Pioneeride Palees sain Helmut Vaagilt näitlemise põhjalused väga varakult kätte. Muuseas sellest, mis tema õpetas, pole hiljem tulnud raasugi ümber hinnata või õppida. Pärast konssi, «Tallinnfilm» ajal hakkasin, jah, maalima — oli üks intensiivne pintslite kulutamise periood. Aga kõige-kõige paralleelselt on mind juba lapsest saadik kohutavalt huvitanud seesama poliitika. Ma võin veel korrata, kuigi mulle on öeldud, et ära seda räägi, see on üks ebapopulaarsemaid avaldusi, millega sa, Komissarov, esineda võid — hiljutistel aegadel eriti, praegu vähem, oli teater minu jaoks ainus reaalne vorm tegelda poliitikaga.

Ja sinu teater pidi tingimata olema terav, brutaalne ja väljakutsuv?

Sellest pasast, mida nüüd ilusasti viisakalt nimetatakse stagnatsiooniks, ei saanudki mu meelest muud meeleliki rammida. Seda võib võtta kui minu poliitilist vastasseisu või manifesti. Kogu selle absurdi vastu, mille keskel me elame.

Sinu auks peab ütlemä, et sa oled küll alati rääkinud ühtsama juttu ja ramminud ühtsama poliitilist absurdi, aga ometi on üks osa publikut võtnud su lavastusi mitte kui vastasseisu, vaid kui konjunktuurset «tellimustööd», pidanud sind kõige enam valitseva ideoloogia poolt angažeeritud lavastajaks Eestis. Kas sa sellest oled endale aru andnud?

Jah, kuni tänase päevani olen ma suutnud kahe tooli vahelt ikka ja jälle põrandale istuda. Tänapäevani välja! Mingisugune paradoks selles ilmselt on. Ma ei usu, et ma

põhimõtteliselt muutun. Kui ma võtlen kommunismi ideaalide eest, siis ma palun igal juhul ennast mitte samastada Karl Vainoga, kes väidab ka end võitlevat kommunismi ideaalide eest. Ja nüüd, palun küsige — need mehed on veel kõik elus —, küsige Rein Ristlaanelt, küsige Olaf Utilt, küsige Johannes Lotilt, küsige Kalev Tammistult, küsige Ants Saarelt, vähe sellest, küsige isegi Vello Pohlalt ja Enn Siimerilt, kuidas on olnud Komissarovil selle konjunktuuri mõistmise ja koostööga. Kui palju on neil tulnud oma või kellegi teise absurdseid kartusi mulle selgeks teha ja kui kuulekas Komissarov on olnud. Ega see polnud ainult minuga nii, üks need vihastama panevad jaburdused saatsid ju igapäev, kes vähegi midagi tegi. Ma pole igatahes mingi märter.

Agaga mõni absurdi näide, õpetlikku tuleviku jaoks?

Neist on häbi rääkida. Kui näiteks «Hamletis» Alamkolka külas» olid foonil peldikud tähistatud tähtedega M ja Ж, siis nähti selles eriti salakavalat ja rafineeritud miini rahvaste sõprusele ning tants nende asjasse väga vähe puutuvate tähtede ümber muutus juba täiesti ajuvabaks. Kategooriliselt kästi tähed üle värvida, siis ma värvisin need valged tähed punaseks. Seda võeti muidugi öela irvitusena, nõuti niisugust ülevärvimist, et jääksid lihtsalt valged laigud (just-just — siis ei olnud see veel moetermin), tegelikult jäid need sissekraabitud tähed siis eriti reljeefseks paistma. Seda sorti idiotsusi, kui kümnendajärgulised asjad suureks probleemiks puhuti, on ju küll olnud.

Tihti peale nähti ohtlikke tagamaid seal, kus normaalsel inimesel ei tule unes ka pähe midagi kahtlustada. See üleni õnnetu «Kevade», seal nägi minister Lott jälle erilist salakavalust stseenis, kus Teele ütleb Arnole, et vene keel on koolis raske. Selles nähti ereda natsionalismiõit. Tsaari tšensor omal ajal Lutsus riigialade kangukatat ei kahtlustanud, aga meilt nõuti kärpeid. Sest ka lumesõjas on Luts Tootsil lasknud gelda, et venelaste poolele tema ei lähe. Kolmveerand sajandit on «Kevade» selle tekstiga trükitud, õpetatud ja mängitud, nüüd siis «arenenud sotsialismi» tingimustes tegime lõpuks ka Lutsu «Kevadest» poliitilise küsimuse.

Näiteid on lõputult, minul on süsteem ammu ülliselge, avastada pole midagi. Sellepärast ma räägingi sellest läbi hammaste, vastumeelselt — ei ole vaja kurta, vaid midagi teha, teisele tasandile jõuda. Mina usun küll, et ajaloo õpitakse. Agaga ma arvan ka, et ma ainult hoiatamiste, maskide maharebimiste, küsimiste ja ärritamistega olengi etegelnud. Ja süsteemi «avamisega» — kõigis oma lavastustes. Sellepärast ma nii ebameeldiv ju olen, et mu aine on olnud võrdlemisi ebameeldiv. Kas sa ei leia? Muide, mõned on ikka vaatamas käinud ka. Ühtegi sõjaväepolk pole ma saali toonud. Inimesed on vabatahtlikult käinud ja näinud. Nende muljete uurimine on juba teie asi. Ja veel: kabinetides olen mina käinud ainult kaklemas, mitte palumas ega pugemas. Ainult kaklemas. Agaga tead, kui väsitav see on.

Agaga mis sa ütled selle olukorra kohta, et nüüd ongi meiealstel kummaline kabinetides kakelda, varsti juba igal pool eakaaslased või omad poisid ees?

See ei tähenda midagi! Sellest hetkest peale, kui ta seal ametis hakkab lollusi tegema, pole ta enam oma.

Agaga miks ta hakkab?

Seda ma ei oska öelda — praeguse aja kohta. Sellest ma aru ei saa! Olen näinud Brežnevi päevil neid mehi, kes Keskkomitee aparati sattusid ja muutusid seal poole aastaga ... suitsuturksadeks.

Vähemalt pole sa neid kunstinimesi, kes kabinete kardavad. Ütle, kuhu kabinetti on vaikselt kadunud rahvusvahelise vabaõhuteatrite festivali korraldamise idee? Sa tegid niisuguse ettepaneku meie ajakirjas juba 1984. aastal.

Ei tea, ma ka ei jaks kogu aeg nõuda. Ükski ülemus ei tegele sellega. Nüüd on Savonlinna-eufoorias hoopis see päevakorral, et teha meil ka ooperifestival, hakata üle lahe võistu laulma. Kusjuures see sõnalavastusfestival oleks meil ammu võinud olemas olla, sest kõik teatrimaad, mis meid ümbritsevad, praktiseerivad vabaõhuteatrit aastakümneid. Agaga ma ei taha enam kogu aeg öiendada. See rahvaste sõpruse paraad ja *publicity* pole siin ilmas see kõige tähtsam asi — kui ei soovita, siis ei soovita (õigem on praeguses ajas öelda — ei viitsita). Pealegi on praegu poliitiliselt tähtsamaid asju, mille pärast niikuinii tuleb rammida. Ma elan ka ilma selle festivalita ära, eks ole. Ja see ongi vanadus, kulla kooliõde. Las nüüd ajavad asju nooremad. Ma võin iseendale ja meie publikule ju mõne etenduse veel teha, kui tervist on; oma töö on tähtsam, kui saja asja pärast pidevalt turubürookraatidega vehelda. Tegelikult mulle väga meeldib kõik see, mis on seotud vabaõhuteatriga — spetsiaallega, algideest alates selleks otstarbeks tehtuga, muidugi mõista.

Laiaema hulgaga demokraatlikum suhtlemine või milles asi on?

Tead, see on nõrkus, mida ma ei oskagi seletada. Jah, nõrkus. Pilved rändavad pea kohal ja vares kraaksub ja puud kohisevad. Ning vahel tuleb vihma. See on ELU. Selles on riski. Märga ja lödisevat publikut vägisi ja viisakusest kinni ei hoiata. Näitleja ise peab väga keskendunud olema, siis keskendub ka publik. Euroopa traditsioonilises teatrisaalis on kõik rajatud maagilise helendava ruudu

peale — kogu arhitektuur on suunatud sellele, et sa ainult lavale vahiksid. Aga looduses on alati võimalus, et huvitavam on varblane või kajakas. Proovi anda mõtet läbi tuule ja lehesahina, proovi! Mõnikord õnnestub, mõnikord ei õnnestu. Muidu on teatris see vana näide, et kui kass lavale tuleb, on näitleja surnud mees: kogu saal vahib kassi. Looduses on teater kogu aeg võitluses kassiga...

Õpetajaametis on sama risk — mõnega õnnestub, mõnega ei, proovida on põnev. Su esimene kursus, 13. lend lõpetab. Kui palju sa algul seda tööd teistmoodi ette kujutasid, kui need neli aastat on näidanud?

Ma ei ütleks, et see vahe suur on. Põhimõtteliselt — nii nagu ma mõtlesin siis, kui ma sellele tööle kallale läksin, nii ma mõtlen ka praegu. Mingid nüansid võivad üllatada, aga põhiprogramm on täidetud. Nüüd on mu esimene katse lõppenud, ma olen sellest enam-vähem puhtalt välja tulnud ja võin öelda, et olen kogu aeg tundnud kukla taga teie, igavesti kateedris istunud tädide ja osa teatrirahva tõrkust, kahtlust, imestust. Sellesama «Sorry», «Hamleti» jt puhul: Komissarov on hulluks läinud, II kursusega publiku ette, kohe teatrisse, suurde saali, õue, miks nii palju etendusi jne. Aga see oli täiesti teadlik programm. Vaata, vahepeal tuli noor näitleja teatrisse — mõni neist vaieldamatult väga andekas —, kuid ta ei hoolinud seal kõige olulisemast — etendusest. Kõik dekoratsioonid lendavad temaga laval kaasa, ta ei saa aru, miks on vaja fikseerida misantseeni; ta irvitab, kui räägid talle, et ta peab valguses püsima (sest Salme tänava laval ei ole selliseid prožektoreid nagu «Vanemuises» või uues «Ugalas», kus jälgija on peal, kapp mõõda lava kuhu tahad, küll ta su kinni püüab), et näitleja täpsus misantseenis peab olema ± 5 cm. Aga valgust pean ma kohutavalt tähtsaks, võrdväärseks, isegi tähtsamaks muust lavakujundusest. Mind rabas, hiljem vihastas, et noored näitlejad ei püüdnudki selliseid asju mõista. See oli minu teadlik vastureaktsioon, et alustada uutega üsna algul selgitsusest, mis on aks ja mis prožektor, miks on vaja fikseerimist, nii sisemist kui välist. Vahepeal, oli see ajastu märk või mis, muutus peamiseks kriteeriumiks proov, peaasi, et sai proovi teha, katsetada, analüüsida, mediteerida; etendus ei pidanudki välja tulema. Etendusel puudus uue näitlejapõlvkonna silms väärts. See ei olnud eesmärk, see ei olnud pühadus. Aga teater ei sündinud omal ajal mitte sellest, et hakati proovi tegema, teater sündis etendusest, esinemisest, kontaktist publikuga. Ühel päeval koolis ütles mulle Ivika: «Nüüd sina jälle nõuad, et kogu kursus oleks korraga tunnis, vahepeal oli see komme meil kadunud, tehti ajagraafik ja selle järgi paari-kolme-kaupa individuaaltunde. Et aega ratsionaalselt kasutada.» Ma küsisin: «Mis see on?! Ma ei saa aru! See pole ju proov teatris, see on kool — mille pealt siis õpitakse?» Iial ei jõua kõiki juhtumeid, kõiki äpardusi ja vigu, lõpuks — kõiki kavalusi ja nippe igapäevaga eraldi läbi korrutada. Ühega tuleb ette üks, teisega teine probleem. Kui tudeng teisi näeb ja kõik kõrva taha paneb, see on ju suur pagas, see on ju kapital. Selles mõttes läksid minu tunnid küll selle malli järgi, nagu ma vanadel aegadel Panso, Kalmeti, Kromanovi juures ise õppisin.

Peale selle — teatrit saab teha ainult siis, kui koos tehakse. Ja kõik, mis töötab sellele printsiibile vastu, on minu meelest teatrikahjulik. Kõik konfliktid, mis mul noortega on olnud, kunagi teatris, hiljuti ka üks rakkakas koolis, algasid seal peale — iseenese vastandamisest teatrile, trupile, etendusele. Siis mine palun teatrist ära, tegele millegi muuga. Kui te ei ole võimelised teistega koos töötama, minge ära ükski või sõbraga või pundiga — kellega te olete võimelised koos töötama. Aga ei tohi tappa selle nimel teisi, nemad on ka inimesed ja mõnikord, kujutage ette, isegi kunstnikud.

Kas sinu kursusel ei ole pisut vähe kogemusi erinevate lavastajatega kohanemiseks?

Seda küll. Aga mis teha, kui ajad ei sobinud ja Mikiver Tšehhovit lavastama tulla ei saanud, kuigi ma talle pakkusin. Karusooga nad siiski töötasid terve semestri, tegid kahes variandis «Tabamata imet». Ka Üksküla töötas nendega algul, kui olid etüüdid ja katkendid. Ja minu õpetamise paatos, kui nii võib öelda, on olnud see, et nad peavad ka ise töövõimelised olema. Ma olen neile sisendanud: olgu valmis selleks, et enamik lavastajaid, kellega nad kokku puutuvad, ei ole kaugeltki geeniused. Ja et on eriline õnn, suur šanss, kui mõni neist on tark ja andekas ühteaegu. See on häälestatuse küsimus. Kui ma sõidan autoga, siis sõidan selle teadmisega, et iga vastusõitja on hullumeelne ja mu taga on maani täis, deliiriumis juht. Äraseletatult: valmis tuleb olla kõige hullemaks, siis tundub normaalne olukord hinge-kosutav ja talutav. Selle hoiaku tõttu olen ma ka siiani autoga sõites terveks jäänud.

Mis on nendel aga praegu tõesti puudu, on see, et nad ei ole pidanud kordagi tulema lavalt ära omaenda sammude kaja saatel. Nende esinemised on seni lõppenud ovatsioonidega ja ma olen neile öelnud, et te olete nagu Liidu hokikoondis, kes on häälestatud ainult võidule, sellepärast võib kontrast reaalse teatri argipäeva üle minnes olla esialgu jahmatav.

Meie kursused on olnud erineva edukusega. Kas sa arvad, et vastuvõtu, õnnestunud kursuse komplekteerimise moment on siin olulise tähtsusega? Tavaliselt nii arvatakse.

Ei, mitte kõige olulisem. Vastuvõtu määravad objektiivsed ja subjektiivsed tegurid. Kõigepealt — pakkumine. Meie populatsioon ei saa anda iga kahe aasta tagant tervet

kursust täisväärt suuri andeid. Maksimaalselt õnnestunud valikut ei saagi olla, istugu seal eksamilaua taga kes tahes. Teiseks, kursuse komplekteerimise printsiipe võib olla mitmesuguseid. Ma ei arva, et 13. lennus on mingid superandekad kokku saanud. Aga vaadake, neist ükski ei kattu omavahel, seda kursust komplekteerisin mina täiesti teadlikult kui teatritruppi. (Ma olin tookord veel Noorsooteatris ja arvasin, et teatri kvalitatiivseks uuendamiseks peaks ühe niisuguse kursuse, noore trupi kogu täiega sisse võtma. Elu läks teisiti.) Järelikult andekaid võis jääda neli aastat tagasi kindlasti ka ukse taha, sest Epp Eespäev või Hendrik Toompere konkureerisid nad välja.

Kas oled lootnud ka noori lavastajaid avastada?

See, mis ma 13. lennult nõudsin, et iga inimene kursusel, viime kui üks, teeks oma iseseisva katkendi, see polnud niivõrd lavastajate avastamiseks-koolitamiseks mõeldud. Leian, et näitleja peab oskama materjaliga ka ise töötada, ei saa loota passiivselt lavastaja peale, pole teada, kellega elu neid kokku viib. Piret Kalda ei lavastaks lasteringis «Punamütsikese» lugu ka ära, aga ma nõudsin temaltki, sest see arendab mõtlemit. Iseseisv katkend paneb mõtlema ka ruumiliselt, taipama, mis asi on ikkagi misanstseen. Mitte ainult, et mul on tekstiraamat ja mina, vaid see arendab suhtlemist, arendab partneritaju, tekitab analüüsi vaeva ja paneb nuputama väljendus v o r m i üle. Mis siis, et ei tule hästi välja, aga tema kui näitleja on omal nalhal tundnud neid asju, nende vajalikkust.

Kooli algus ja alus, $a+b$ on mul puhtalt seesama, mis oli meil Panso ja Kalmetiga, vana malli järgi. Aga edasi olen just iseseisvate tööde osas natuke korrigeerinud. Igatahes ütlesin ma Elmo Nüganenile nende katsetuste põhjal, et enne ma teile diplomit ei anna, kui olete oma diplomilavastuse teinud. Mul on väga hästi mees, kui papi Kalmet andis meile I kursusel kodus ette valmistada iseseisvad etüüdid ja mina instseneerisin kohe terve loo, nüüd vahepeal riigivastaseks kuulutatud Voinovitši «Tahan olla aus». Ja Anne Tuuling, kes oli IV kursuse üliõpilane, tuli mulle ütleva: hull peast, poisike, sa oled teatrikoolis, näitemäng tuleb hiljem. See löikas tookord mulle väga hinge. Nüüd ma arvangi, et ise teha tahtmist ei tule piirata, vaid tuleb soosida ja sundida, sest see on kasulik, ja lastehaigused tuleb varakult läbi põdeda.

Ma tean, sa oled mõnikord mõnda algajat vaadanud ja öelnud: see pois ei ole lavastaja. Mille järgi sa otsustad? Kes on lavastaja?

Väga primitiivseks taandatuna on lavastus mingisuguse mateeria ümberkujundamine teiseks, uueks materiakts. See eeldab võimet tööpoolest midagi kujundada. Küsimus on selles, kas su ettekujutused materialiseeruvad, kas tekib uus kooslus, tekivad mingid uued suhted, mingi atmosfäär, mingi oma rütimis hingav teine reaalsus või ei teki. Ehk teisisõnu: igal lavastajal on õigus iga lavastusega luua mingit uut maailma.

Kuid proovide algstaadiumis (lavastus võib ju materialiseeruda veidi hiljem), mille järgi sa otsustad? Kuidas sa vaatad näiteks õpilasi — kellel on lavastajaeldusi, kellel pole?

Võtame kas või niisuguse aspekti. Ma vaatan pealt, kuidas lavastaja ise jälgib oma proovi ja ma tunnen selle kohe ära, mida ta näeb, mida ei näe. Edasi tulevad juba keerulisemad asjad. Kuidas ta suudab näitlejat toita — mis tal endal taga on, tema huvid, tema eetilised, esteetilised, poliitilised jne töökspidamised; kui teadvustatud, kui sihipärane see kõik teiste suunamisel on. Arvan endiselt, et kui näitleja millegagi toime ei tule, siis kõigepealt tuleb hakata vaatama seda, mis lavastaja talt nõudnud on ja millega teda toitnud. Aga see on tasand, mis kriitikas tavaliselt vist üldse puudub. See on ju alles järgmine tasand — hakata vaatama, mis näitleja on teinud või mis tal on realiseerimata jäänud.

Ja veel. Iga elav inimene teeb paratamatult kompromisse. Lavastaja peab oskama kompromisse doseerida, kus maani ma võin ka järele anda — hea küll, las olla — ja milles ma pean raudne olema — ükskõik mis hinnaga. Ma aiman, et nende kompromisside timmimises peitub ka üks professionaalsuse saladusi. Ja ühtlasi professionaalsuse mõõt ja eelduste kaaluksel.

Näiteks? Millest tekivad lavastamisel kaod, taganemised ideaalist?

Me elame kõik reaalsetes oludes. Ma tean, et kunagi ei juhtu seda, et mulle antakse 10 miljonit dollarit selleks, et lavastada «Kolme öde» ja kutsuda Mašat mängima Vanessa Redgrave. Aga minus on ületamatu soov lavastada «Kolme öde». Tähendab, ma pean tegema juba mõõndusi, loobumisi maksimumist. Tavaliselt on iga tüki lavastamisel 1–2 näitlejat, kes nende võimaluste juures, mis sul tegelikult on, siiski ideaalselt sobivad oma ossa. Enamik on aga kaasavara, mida sa mitte kunagi oma nägemuse ja soovi järgi muuta ei saa. See on teatri paratamatus. Kadu on ka sellest, kas näitleja on parajasti vormis või ei — on häid, on paremaid aegu. Ja ma ise samamoodi! Aga siiski, arvan, et kui lavastaja asub temale tähtsa töö kallale, siis ta suudab end mobiliseerida ja tõmmata kaasa ka näitlejad. Kui ikka on tähtis. Iseasi, mis see kõik talle maksma läheb! Aga edasi kaod: kui ei laabu töö kunstnikuga, jätab soovida kujunduse teostus, ebatäpsed on valgus, heli. Lõppkokkuvõttes püüad sa

selle masinavärgi siiski nii välja timmida, et ainult nõnda ta saabki olla. Ideaali enam pole (varasemad kompromissid), kuid on optimum. Esietendusel ei saa näitleja liigutada sõrme ka teisiti, ilma et ma kohe märkaksin. Ja siin ongi üks põhjus, miks ma kunagi hiljem oma lavastusi vaadata ei või. Ma ei suuda etenduste jooksul tekkinud ebatäpsusi näha, see on nii, nagu loigatakse minust noaga lihatükke — kui muusika jääb hiljaks või tuleb jõhkralt peale, kui näitleja ei püsi valguses või ei viitsi reageerida, kui «pole tema koht». Aga ärme taas unustame, et proovides on juba nagunii tekkinud lõputu kompromisside ahel... Ega asjata korranud kadunud Ird: valida saab sita ja veel sitema vahel, ja mida rutem te seda mõistate, seda parem, seda rohkem te elus suudate.

Milles sa oled ise väga järeleandlik? Kust sinu kaod tulevad?

Ma püüan teatud ajani küll kätte saada seda oma ideaali, aga kui ma näen, et nüüd edasi energiakulu, nii minu kui ka näitleja oma, tulemust ei anna, siis teen mõõnduse: noh, aga kui ta ei suuda? Ta on ju ka inimene, olgu see kuju siis selline. Võiksin ju ühte näitlejat timmida või pigistada, nii et me mõlemad sureme sinna, aga siis ei ole niikuinii lavastust või etendust. Tõsiselt! Tuleb üks inimlik piir ja sealt edasi enam ei kruvi. Pealegi kui ma näen, et selle tõttu hakkab juba muu kaduma, kõik kukub ümbert ära.

Aga see sinu kärsitus, millest on kirjasõnaski juttu olnud? Mul on ka vahel mulje, et sa lihtsalt ei malda mingeid peensusi välja timmida või ära oodata?

Selle kohta ütlen ma jälle niimoodi, et kallid sõbrad, olge ka 13 aastat majata teatris peanäitejuht, teades, et sul on 12 lavastust aastas, millest sa ise pead 5 tegema, ja võtke siis endale aega ja timmige. Teistel on aega, tehakse lavastust kolm kuud, neli kuud olen aega andnud, aga mina pidin garanteerima, et kuni keegi kusagil timmib, lihvimis ja ei ole kärsitu, pidid inimesed teatris ka palka saama. Muidugi, ma võinuksin ka lüüa kõigele käega ja võtta endale aega, aga siis on väga raske seda hullumaja koos hoida, mida teatriks nimetatakse. Nii väga hea näitleja kui üpris kehv näitleja — nad peavad oma palga saama. Rääkimata juba lavapoistest, õmblejatest, grimeerijast — see on kõik üks mehhanism. Jah, minu elus oli 13 aastat, kus lihtsalt see piits oli taga. Mujal Liidus oli neil aastatel nii, et «glavnõi» ütles, mida on vaja, ja «otšerednoi'd» tegid. Meil (ja üldse Eestis) niisugust situatsiooni siiski ei olnud, repertuaariplaani panime alati nii kokku, et kõik said teha, enda soovisid, keegi ei pidanud end tundma selle «otšerednoi'na». Aga lõpuks ma lihtsalt ei jõudnud. Ma ei suutnud kahjuks realiseerida seda Irdi «Vanemuise» mudelit; vahel õnnestus, aga lõppkokkuvõttes mitte. Võib-olla sellepärast, et mul ei olnud kõrval teist sellist lavastajat, kes suruks alla oma ambitsioone... ütleme nii — ei olnud Kaidut. Väsisin ära. Teiseks ei teki ilmselt minu iseloomu ja närvilisuse puhul iialgi enam seda aega, kus ma saaksin täielikult, nagu öeldakse, pühenduda, anduda mingile nikerdustööle. Praegu on jällegi kompromiss-situatsioon — kool ja teater, üks Tallinnas, teine Viljandis. See vastutus tähendab tegelikkuses pidevalt koolilt varastamist teatri jaoks ja vastupidi.

Kas tüdimus on ligi tikkumas? Mõtled juba nii, et sai seda kooli peetud ja aitab küll, pidage edasi ilma minuta?

Ei, praegu veel ei ole koolitüdimust. Aga ma ei välista, et see võib tekkida. Kui Üksküla kateedrist vahepeal läks, öeldes, et on vaja paus teha, siis see on vist normaalne. Nüüd ta arvas, et on nõus uuesti õppetöösse lülituma. Näed, kui normaalne.

Aga millest see tuleb? Kas tüütab algajatele «pudi tegemine» või väsitab see, et peab teiste inimeste saatuse eest vastutama või tunni andmise rutiini või mis?

No vaata, miski ei ole igavene. Peab endale aru andma, et me läheme iga päevaga vanemaks, me oleme juba üle poole... «Pudi tegemine» pakub, vastupidi, rahuldust; seda võiks teha surmani, sest sa näed, et midagi su silma all muutub. Aga ühel päeval ma võin tunda, et olen nii väsinud, et ei suuda neile enam midagi uut anda. Siin on üks nüanss: neil «lastel» ei ole sugugi ükskõik, millega ja mis tulemustega sa tegeled mujal, kuidas sa ennast näitad kui lavastaja, kui näitleja. Just siin võib tekkida tõrge, ei jõua kahel pool end maksimaalselt rakkesse panna. Ma lootsin, et saan kateedris olla vaba mees, rohkem iseenda peremees kui Noorsooteatris, aga nüüd ma hakkain juba jälle minema «nokk kinni, saba lahti» situatsiooni, tänu Viljandile. Seda, mis seal oleks vaja teha, on öudne hunnik, ja koolis on ka hunnik ees. Kuidas seda ühendada?! Nii et sellise füüsilis-psüühilise kulumise juures võib tulla ärakukkumine või pöösasse pugemine.

Väljapääs oleks siis kooli- või kateedri õppetateeris?

Jah, mingi muu oma teatri järele ei tunne ma kõige väiksematki vajadust. Aitab. Ainult ühe vormi puhul võtaks veel selle asja ette. Seal võiks olla kümme kogenud näitlejat ja baas õppivale kursusele, kes esineks koos nendega (kui vaja, ka eraldi). Üle aasta noorte koosseis vahelduks — nad suunatakse ju teatritesse laiali. Õppetöö toimuks selles teatris kompaktelt ja pidevalt. Kahe aasta asjaajamise

tulemusena pole praegu teatada muud, kui et üks mõtteline osa Tallinna linnast on õppeteatri asukohana linna arhitektuurivalitsuses n-õ kinni pandud (nende poolt välja pakutuna). Ideaalne, kui saaks kuskilt umbes miljoni valuutat...

Valuutat?!

Jah. Siis oleks üks moodulhall valmis 6—8 kuuga. Kui valuutavarianti ei leita, siis läheks see maksma 4—5 miljonit ja õppeteatrit ehitataks 6—7—8 aastat — kui üldse hakatakse ehitama.

Nii et lahendus on veel kaugel. Tuleb edasi rabelda. Mida ütled oma õpilastele kaasa?

Eesti keeles on ilus sõna — elukutse. Elu kutse! Kui see on sinu elu kutse, kutse kogu eluks, siis tuleb iga päev selle heaks midagi teha. Töötada. Analüüsida. Mõelda, kuhu ma tänase prooviga jõudsin. Igal näitlejal käib see isemoodi, aga heas näitlejas käärib alati kahe proovi vahel mingi mõtte- või tööprotsess. Lavastaja näeb selle proovis kohe ära, sellise näitlejaga saab täna sealt e d a s i minna, kus eile lõpetasime. See ei pea olema mingi teaduslik uurimus ega ka hidatõõ, aga näiteks niisugune mees nagu Enn Kraam töötab ka. Tohutult töötab. Ta loeb, ta on raamatunäljas. Ütleb, et peab kogu elu seda tagasi tegema, mis ta kauges nooruses mootorratta seljas tühja laskis minna. Nii et seda uudishimu, mõttegümnaastikat, eneseanalüüsi, tööjanu soovingi igapäevastele neist.

Sa ise oled ju ka näitleja. Ütle, mil määral vajad sa partnerit? Karm olevat näiteks kuulutanud, et ta võib tooliljalaga ka mängida...

Ka saan sellest aru. Tõesti, võib ka niimoodi olla, et mängid tooliljalaga, st nõrga partneriga, kujutad ise ette, mis kuhu sul vastas peaks olema. Aga ma saan aru sellestki, et kui ma mängin tooliljalaga, siis lõpptulemus jääb ka toolijala võrra kehvemaks. Põhimõtteliselt on mul vaja ikkagi seda, et mul ei oleks kehv näitleja vastas, sest ma olen siis juba kehvas seltskonnas. Vahel on partner teises hingestuses — mind see ei häiri, seda huvitavam laval on.

Missugust lavastajat sa tunnistad, kui ise näitleja rollis oled?

Kui lavastaja ise ei telli, ei nõua üht konkreetset lahendust, võin ma 5—6 varianti välja pakkuda, aga ma tahan siis päris kindlasti, et lavastaja valiks, ütleks, mida talle just vaja on. Muidu ma ei oska... Ja kui mulle pakuks tänasel päeval osa Tooming, Hermaküla, Mikiver (kellega mul kunagi üks võimalus küll untsu läks), ma läheksin kohe. Pole aimugi, mis välja tuleks, aga ma läheksin, sest seni pole mul olnud ainsatki niisugust kogemust — mängida seda klassi lavastajate juures. See ei ole mingi, noh, salasoo, et ma ilma elada ei saa, aga see on uudishimu. Mil-leks ma oleksin siis võimeline? Kas sünniks ime (ha-ha-haa!) või oleksin pauguga läbi.

Uudishimu sul ikka jätkub veel?

Tundub, et veel ikka on. Aga 42-selt ei saa see olla samasugune kui 16-selt. Need on erinevad asjad. Ma olen näinud küll väga erksaid uudishimulikke vanainimesi, kuid teatud vanuses ilmselt huvide ring paratamatult aheneb. Mis minusse puutub, siis minu tähelepanu on pigem suunatud väljapoole teatrit. Mulle ei meeldi lugeda näidendeid, ma ei taha näha etendusi. Olen meelsasti mingis valmimiskatlas, aga hetkel, kui ma olen lavastuse kunstinõukogule ära andnud, algab uus elu. Ja taastamisproovid, võõra lavaga kohanemise proovid jne, mille juurde olen sunnitud aeg-ajalt tagasi pöörduma, on minu jaoks piin, sunnitöö. Ööpäev läbi, aastaid, aastakümneid pidevalt teatris ja teatritele elada ma ei taha. Muu maailm puudutab mu emotsioone ja köidab tähelepanu palju rohkem.

Sinust tuleb aeg-ajalt mingeid emotsionaalseid purskeid, näiteks loomunguliste lüüde pleenumil sa ütlesid kõnepuldist alla astudes: «Me ei ole kohustatud seda hullumaja kaasa tegema.» Mis sind kõige rohkem segab siin ja praegu — selles riigis?

Kõigepealt lüüriline sissejuhatus sellele teemale. Kui Hemingway esimest korda pärast seda, kui Castro oli Kuubal võitnud, koju jõudis, lasi ta lennuväljal nelja-käpukile maha, niipea kui oli trapist alla tulnud, ja suudles selle maa pinda. Ja kui tal siis kari fotoreportereid ümber kogunes, kes hiilgava hetke olid muidugi maha maganud, ja palusid tal seda korrata, siis ta saatis nad temale omasel maskuliinsel viisil just sinna, kuhu neid taligi saata.

Mis mulle kõige rohkem haiget teeb, mille nahka on läinud... sadu uneta öid: k u i d a s ikkagi on niimoodi läinud, ja vähe sellest, et läinud, vaid kestab veel praegugi edasi — see absurd, mis tollest suurepärasest kommunismideest läbi revolutsiooni lõpuks siia maani on saanud. Need, kes pole vaevunud teooriat oma silmaga lugema, kellel on tõrge tänu meie p r a k t i k a l e, need ju ei usu ega saagi uskuda, et idee oli ilus ja inimsöbralik.

Komissarov, sa oled idealist, oled olnud ja jäänud romantikuks ja idealistiks. Nii arvavad muide need, kes sinust kõige paremini arvavad.

Kuule, kui tsiviliseeritud riikides ei kiusata taga homoseksualiste, miks peaks siis meie riigis põlatama idealiste? Jäägu mulle see väike rõõm.

Aga see käib nii vähe kokku selle naturalistliku maskuliinsusega, mis on su stiiliks

Mulle meeldib nimetada asju nende õigete nimedega. Üelda sita kohta fekaal? Niisuguseid inimesi on ju küll, aga see pole mina. Mina ütlen, et sitt on sitt ja ei mingit kolme punkti. Aga samas... püüan elada ja käituda nii, et ma lausa teadlikult ja tahtlikult teistele inimestele haiget ei teeks.

Kas sa tahaksid, et su lapsed oleksid millegi poolest teistsugused?

Ei, seda mitte. Mu poeg võttis hiljuti ette esimese iseseisva poliitilise sammu — astus omal algatusel välja pioneeriorganisatsioonist, mis olevat igav ja tühi kombetaitmise. Mille eest ma teda hukka mõistan? Tubli poiss, see ongi algus. Tütar Kaja on juba 19-ne inimene, sportlane, esialgu ujub, ei probleemitse, tahab arstiks saada. Mõnel nõrkushetkel olen ainult seda mõelnud: annaks jumal, et nad ei roniks sellesse, millega meie tegeleme — teatrisse! Mõtles, kui ilus oleks elada, kui sul oleks 7-tunnine tööpäev ja kaks vaba päeva nädalas ning sa võid oma suvemajas kurke kasvatada ja lastega bädmingtoni mängida.

Teil on peale sinu veel õde ja vend samasugused hullud, mis see kunstiteadlane ja arhitekt paremad on. Tähendab, geneetiline kood?

Ma arvan, jah, et see hullus on meie emapoolsest vanaemast Kroosust pärit. Temast on jätkunud mitte ainult meile, vaid ka pojlastele — Ene Paaver, Tiit Paaver, see liin seal Tartus.

Sa räägid kogu aeg: vanadus, väsimus. Kas sa vananeda oskad?

Püüan endale vaikselt sisendada: «Rahu, Komissarov, rahu!» Ikka veel ei lähe korda. Aga tunnen ennast küll vanana. On asju, mille peale vanasti kindlasti oleksin momentaanselt püsti karanud ja vahele seganud, nüüd lasen neil juba omasoodu minna. Vanadus ei tähenda ju seda, et mõtteid, ideid ei ole, vaid et ei lähe enam iga asja pärast sõtta.

Sa oled elus väga palju haige olnud. Kas see mõjub isiksusele?

Mõjub see, kui sa näed, et teised on haigemad. Haiglates see kogemus tuleb. Seal näed ka, kui su kõrval inimesed surevad. Kuidagi on niimoodi juhtunud, et iga kord, kui ma olen haiglas sees, on mul tulnud aidata sanitaril või öisel valveõel kedagi ära viia. Ja see mõjub tahes-tahmata. Kogu oma vitaaluse või ükskõik mille juures näed, et kõik on ajalik. Kõik mured väljaspool haigemaja seinu tunduvad tühistena, ka oma haigused ja hädad. Seniks — kuniks. Jah, kui kõik kokku lüüa, siis ma arvan, et kaks aastat, ei, lapsepõlve meningiitidega kokku rohkemgi — ligi kolm aastat oma elust olen ma veetnud haiglates.

Nii et väide «haige inimene on egoistlik» ei pea alati paika?

Vaata, kui meie lapsed olime, oli ümberringi näha palju sõjainvaliide, kerjuseid, sante... See oli täiesti igapäevane. Peale selle mu oma isa. Sündida sõjasandist, elada kogu aeg temaga koos ja teada, et homme võidakse tal ka teine jalg alt ära võtta, see on mul lapsest saadik, sealt peale, kui ma midagi taipama ja mõistma hakkasin, kogu aeg silme ees olnud. On see siis eriti kalestanud või vastupidi, eriti hellaks teinud. Ma olen näiteks sentimentaalne selle kandi pealt, kui mõtlen: mu ema läks noore tüdrukuna mehele jalutule ja ta pole kunagi oma mehega tantsida saanud. Aga vist seetõttu, et meie lapsesilmad selliseid asju nii palju nägid, pole meile päris võõras mingi halastuse, kaastunde, praktilise abi andmise mõiste.

Ma mäletan üht sellist juhtumit. See ei olnud midagi erakordset, täiesti tüüpiline, normaalne minu lapsepõlves. Praeguse «Moe» kaupluse vastas Karja tänaval, raadioäri juures kerjas üks mutikene, ilus puhas eesti mutikene, umbes nagu Kroosu mul kodus oli. Kui ma nägin, et ta kerjas, ütlesin talle, et oota nüüd siin, ja ma jooksin (sest trammid käisid veel harva) koju Virmalise tänavale ning tulin sealt tagasi oma hoiukarbiga. Nii palju, kui mul, heaolulise perekonnast 10-aastaselt poisil, hinge taga oli, andsin sellele mutile. Tegin seda vist sellepärast, et ta nii puhas oli — nagu nüüd televisioon näitab eesti ema, eesti vanaema, valge rätik peas... Sest seal-samas võis olla ka ärajoonud, pätistunud kerjus. Aga kõikidele vigastele annan alati midagi, nagu ma välismaal kõikidele tänavamuusikutelegi annan. Ühesõnaga, ma ei saa neid näha, ilma et mul valus ja häbi oleks. Niisugune nõrkus on brutaalsel Komissarovil, pole midagi teha — lapsepõlvest tuleme kõik.

Kas sinu elus on midagi määranud kool?

Muidugi. Meil oli tolle aja kohta ikka väga demokraatlik kool. Tõrkordses 4. keskkoolis Koidu tänaval lubas direktor Värte pidada linna peal keelatud džässifestivale ja teha taunitud tvisti-pidusid. Nii et kõik Tallinna koolide õpilased kokku voolasid ja põrandad võnkusid. Kool, see oli Enn Laidre raadiokubrik ja meie kooliraadio; need olid esimesed ülekoollilised viktoriinid, kui mälumängu sõnagi veel polnud välja mõeldud, kus me koos sinu, Indrek Tardi, Mart Puusti, Tiina Talviku (Linna), Arvo Laidi ja Enno Sutiga olime võidukas IXb; see oli näitering, kus me mängisime Priedet jne. Klassijuhataja Sogrina oli just tulnud tagasi Saksamaalt; ta oli elanud Euroopas ja kujutas endast meil täiesti uusaegset õpetajatüüpi. Aga päris sügavasse alateadvusesse on jätnud jälje kohtumine kahe isiksusega. Need olid eesti keele õpetaja Teder ja matemaatikaõpetaja Haavamäe, eks ole? Õpetaja Tederiga puutusime kokku ainult 6.—7. klassis ja ilmselt taipasime tõrkord luiga vähe, et küsida, pärida

ja isegi osata vaadata. Ta oli olnud Gustav Suitsu assistent — mõtle, kui armetuna pidi meie seltskond talle tunduma. Koloriitne kuju, koloriitne sõnapruuk, pidevalt sigaretiga, üle keskea naine. Meelde on jäänud ta jutustus mingist suurest tähtsast tööst seoses Suitsuga või tema kateedriga. Igatahes oli see seotud tohutu lugemisega, vaimse pingega, ja ta küsis: «Kas te teate, kuidas ma pärast seda puhata sain?» Head eliitkirjandust lugedes ja üle lugedes, ise pikali maas, oli ta välja puhanud. See jutt teritas mu tähelepanu, jäi meelde. Ja teine lugu: kui ta sõja lõpul Tartu vabastamisel linna tagasi tuli ja majja läks, kus ta raamatud kastis seisis, oli seal parajasti üks vene ohvitser raamatukastis oma loomulikke tarvidusi õiendanud ja hunnikule raamatute keskel pudeli odööri peale valanud. Nii ta just ütleski: «Pudel odööri.» Ja kui tema oli küsinud, mis see siis tähendab, oli ohvitser vastanud, et pärast söda, pärast seda, mis tema kõik näinud, läbi teinud, ei saagi inimene teisiti käituda . . . Vaat selliseid lugusid rääkis 7. klassile see ebamäärases eas deformeerunud jalgadega naine. Laskis lõputult kirjutada kirjandeid ja ise suitsetas akna all. Mida ta mõtles? Kahju, et olime siis alles nii õrnas kutsikaeas.

Matemaatikaõpetaja Haavamäe oli olnud ohvitser ja teatud ajal sattunud kooli-õpetajaks. Ta loopis vahel klassi kriidiga, vahel mõirgas, naljaga pooleks, aga tavaliselt viskas nalja ja lasi mõnikord õpilasel ise endale hinde panna. Tänu Haavamäele olen üldse see, kes ma olen, sest muidu ma poleks lihtsalt algebra pärast iial keskkooli lõpetanud. Tema, hiilgav matemaatik, nägi, et mul on teised huvid ning mõistis, et seda neetud algebrat ei lähe mul iialgi vaja. Ta kutsus mu välja, küsis mida ma õppima kavatsen minna, ja me sõlmisime kokkuleppe — mina tegin talle igasugu näitlikke õppevahendeid, graafikuid, sain nende eest hindeid, ja tema ei küsinud mind. Eksamitest olin tervise tõttu vabastatud. Haavamäe oma inimliku tarkusega viis praktikasse reaali- ja humanitaarkooli ka siis, kui sellest ametlikult isegi ei räägitud. Meie ajal oli koolis veel meesõpetajaid. See oli tähtsam, kui me tookord taipasime, ehkki nad olid meil ka siis populaarsed. Ja aeg (1960. algus) ning õpetajad lasksid meil kõike ise teha, sealt see sotsiaalne mõtlemine, see igavene maailmaparandamise soov. See on sisse programmeeritud. Kuigi inimestena, iseloomudena oleme meie ju ka loomulikult erinevad, seepärast see põlvkondade jutt mind vahel ärritab. On ju praegusteigi noorte hulgas väga erinevaid inimlasi. Ometi pole ma näiteks oma kooriitseima õpilase, punkar Mercaga, põhimõtetele konfliktideni jõudnud. Ma olen mõnikord mõelnud, et kui mul endal kodus samasugune laps oleks — arvan, et suhtuksin temasse täpselt nii, nagu ma praegu Mercasse suhtun. Niipalju kui sain, olen teda kaitsnud ja aidanud ning kui ta tulevikus mu abi vajaks, aitaksin kohe. Ei näe ma temas mingit ohtu maailmale. Vastupidi! See tüdruk on loodetavasti tulevane eesti kultuuri- ja ühiskonnategelane.

Missugused inimesed sulle ei meeldi?

Pugejad! Nad on orgaaniliselt vastikud. Ja kahekeelsed ei meeldi. Mulle meeldib põhimõtteliselt selge mäng.

Kas teater süvendab neid omadusi? Näitleja sõltuvuslik olukord näiteks?

Ei tea, ei ütleks, et see teatrikunstni olemus on. Rohkem isiksuse nõrkus siiski, kui ta ilmneb. Ja siis ma distantseerun. Mulle tundub see alandav. Ja mis mind alati närvi ajab ja tagedaks teeb, on see, kui ma näen, kuidas inimene ise ennast täiesti tahtlikult alandab. Mul võtab see silme ees mustaks. Inimene on uhke asi, vanal Gorkil on õigus.

See «Põhjas» oli üks ilus näitemäng, mis te Kromanovi juhtimise all diplomilavastuseks mängisite. Minule jäi Kromanov natuke mõistatuseks, loodetavasti selgitab midagi mälestusteraamat, mida lesk nii innuga kokku kogub. Välises suhtlemises ta nagu polnudki kunstnikutüüpi inimene. Seestpoolt oli?

Oi, oli küll! Ma ütlesin isegi nii, et tänapäeva oludes, kiirete tempodega, oli ta seda liigagi palju. Sellist totaalselt kahtlejat ja kõhklejat ei olegi mina oma elus teist näinud. Minu temperamendi jaoks oli see kohati tappev. Kuid inimlikult, kõrvalt vaadates oli see arusaadav ja ilus. Pärast kooli olin tal filmide juures assistent ja mitte ainult seda, me olime sõbrad. Mida vanemaks ma saan, seda rohkem ma Grišat mõistan. Kui tema surmateade tuli, siis olin ikka väga maoli maas.

Sa planeerisid ja kutsusid ta oma kursusele õppejõuks. Võtsite 13. lennu ju koos vastu, ainult ühist 1. septembrit enam ei tulnud. Mida lootsid temast koolile?

Sedasama, mida tema mulle õpetajana koolis andis. Kultuuri, delikaatsust, hinge. Ja kui oleks elus olnud veel papi Kalmet, siis ma oleksin ka teda palunud. Ükskõik, et nüüd juba vana, aga et ta oleks lihtsalt juures . . . Nagu öeldakse, on inimesi, kes suudavad isegi õhku oma ümber vääristada. Ka Griša oli üks nendest.

Kummaline, Kalmet ja Kromaov — nad ei ole olnud väga efektsed lavastajad . . . Kummalgi on olnud omas ajas kõrval kuulsamaid kolleege. Nad olid siis vaikse, peene pitsitöö tegijad?

Jah, nad olid ausad, põhjalikud professionaalid. Aga nad olid veel imelised inimesed — see maksab ka, nii teatris kui koolis. Mulle meeldib kohutavalt üks lause 14 Anouilh' «Becketist»: «Kõik eetiline peab olema esteetiline.»

Kui sa välismaal käid, mida vaatad ja jälgid kõige rohkem?

Kõigepealt: nii palju, kui saab nende päevade jooksul näha kunsti, eeskätt maali-galeriid. Ja siis edasi — see kõlab nii banaalselt! — inimesi. Istun kusagile tänavakohvikusse või õllekasse ja püüan sinna sisse sulada, lakata olemast välismaalane.

Kus sa ennast kõige paremini tunnend/tunneksid?

Rootsis, Lääne-Saksamaal, Soomes. Olen ikka meie regiooni elanik. Kaks korda olen nüüd Prantsusmaal käinud ja — see ei ole minu oma. See võib kõlada ülbusena ja praalimisena inimestele, kes pole sinna saanud ja on sellest palju unistanud, aga ... tööpoolest. Ma saan mõistusega aru, mis on Pariis. Jah, seal on Louvre ja Seine ja Pompidou keskus, aga see ei ole minu oma, ma tunnen end seal ebamugavalt. Ei, see on liias, lihtsalt — küllalisena. Tunne, mida mul ei ole hetkegi Stockholmis või Helsingis või Yväskyläs. Isegi Varssavis tunnen end paremini, Poola on väga sümpaatne. Ja meeldib üksi käia, parimad sõidud on need, kus sa ei sõltu täiesti vöörast delegatsioonist. Turismigruppe ei talu ma üldse. Kohutavalt kahju, et enamiku inimeste jaoks on see seni ainus võimalus, ja seegi piiratud. See on jällegi asi, millega ei saa siin riigis leppida. Ja et me oma armetult kitsastes oludes saame nii vähe perega koos reisida.

Paljud ütlevad, et kõige hirmsam moment, mis rikub kõik reisimuljed, on see kontrast, mis tekib tagasi tulles Moskvast ...

Minul seda pole. Ma ei ole uskuma hakanud muinasjutte nende maade kohta, kust ma tulen, veel vähem on mul illusioone meie barbaarse maa suhtes. Sellepärast ei raba mind sugugi need kuupsüllased söimavad koristajamutid Seremetjevo lennujaamas ega põrandale sülitavad miilitsad. Ma tean, et see nii on. Ma tulen ikka ja alati tagasi koju. Kui mu kodu on selline, siis ta on — seni! — selline. Aga ta on mu kodu — muuseas tähendab see kahjuks seda, et Moskva ja Tallinna vahel ei ole enam kontrasti.

Kunagi rääkisid palju Antonionist. Mis filmid sulle tänapäeval huvi pakuvad?

Multikad. Täiesti tõsiselt, ma võiksin päevade kaupa vaadata multifilme — joonis-filme, mitte nukufilme. Ja küll ma olen siis kade: no miks ei saa teatrit niimoodi teha? See atraktiivsus, see virtuoossus, see täpsus — jumalik! Ma ei saa mõõda ühestki telekast, kui see näitab multikat. Sadu kordi näidatakse lastele üht ja seda-sama (milline vaesus!), enamik sellest on jama, ja ometi — seda ei saaks teha teatris!

Mis on eesti kõigi aegade parim film? Võid sa nimetada absoluutse rekordi, žanre arvestamata?

Priit Pärna «Eine murul». Kõigepealt, ta räägib väga tähtsast asjast. Ja see ei ole mingi kosmiline tähtis, vaid väga täpselt m e i l e tähtis. Teiseks, ta ei ole labaselt ühene, sinna sisse on peidetud, kodeeritud nii palju, kujutavast kunstist mütolooiani, ma kujutan ette, et Lotman saaks sellest hiilgava töö kirjutada. Mis minule vist veel tähtis on — m a t a j u n seda teost, mulle tuleb kõik pärale, kusjuures mitte ajude ragina saatel, vaid täiesti loomulikult. Visuaalselt kujundit taban alati, aga see film veel m õ j u b kuidagi, ta töötab kõikidel tasanditel nagu hea muusika. Muide, mu praegune maitse on juba romantikud ...

Enam sa ei palu matta end biitlite saatel?

See on teine rida. See on ilmselt see, et igaüks jääb oma lapsepõlve. Biitlite saatel mõõdus meie maailmaavastamise aeg. Ja maailm muutus milleski, kui John Lennon tapeti, nagu ta ei olnud enam päris endine pärast seda, kui tapeti John Kennedy, Martin Luther King, kui Gagarin kosmosesse lendas, kui «sotsialistliku sõprusühenduse» tankid Praha tänavatele ilmusid, kui ameeriklased kuul ära käisid. Maailm i n i m e s t e t e a d v u s e s polnud enam kunagi see, mis ta oli enne neid sündmusi. Lennon oli iidol sellele põlvkonnale, kes praegu sõrme maailma pulsil hoiab. Ja ma olen täiesti kindel, et kui 12 aasta pärast, sajandivahetusel korraldatakse mingi ülemaailmne kontsert selle sajandi muusikast, on need poisid seal kindlasti sees. Kas seal on Penderecki, ma ei tea, aga biitlid kindlasti.

Mis sa arvad, mida sa teed sajandivahetusel?

Ma usun, et olen seks ajaks juba surnud. Mõtles, 12 aastat veel.

Aga oletame, et veel ei ole?

No kui veel keegi peale minu ka elus on, siis vaataks huviga ringi. Ja kui Issand Jumal on nii armuline, et mu poeg Johannes ka sel päeval elab, siis teda tahaks silmitseda. Ja üht kenas keskeas daami — tütar Kajat. Ühesõnaga, lapsi tahaks näha: mis nägu nemad sel hetkel on, kui kell kukub. Meile kõigile tundub see nii kauge, me ei kujuta sajandivahetust, aastatuhandevahetust (!) ettegi. Kas siis šampanjat juuakse? Mida siis üksteisele öeldakse? Aga ei midagi rohkem. Ei mingeid plaane.

Vestelnud REET NEIMAR



Kazimir Malevitš. Kostüümikavandid M. Matjušini futuristlikule ooperile «Võit päikese üle» (A. Krutšenõhhi libreto), Peterburi, 1913.



* POSTSKRIPTUM:
TEATRIKAVAND KUI
KUNSTITEOS. LK 96.

Arvo Pärt oma «Izaalia koni-
serdi» esittekande proovil.
1978.

J. Ellingu foto



The beginning is Silence

LEO NORMET

Kuuldes, et tulen Eestist, hüüatas malta helilooja Charles Camilleri: «Oo, Arvo Pärt!»

Tallinnas esinenud *London Sinfonietta* viiuldajad meenutasid oma osavõttu Pärdi autorikontserdist Pariisis.

Kiidusõnu tema tööde kohta on võidud lugeda New Yorgis ja Londonis, Münchenis ja Zürichis, Helsingis ja Stockholmis.

Pärti tuntakse peamiselt tema hilisemate teoste põhjal, mis on kirja pandud *tintinnabuli*- ehk kellukeste stiilis. Selleni jõudis ta Eesti päevil, 1976, ja on leitule truuks jäänud juba aastatosina vältel. Ent endast kõnelema pani ta 1958. aastast peale, kui oli loonud klaveripartiita ja kaks sonatiini, paar aastat hiljem veel lastekantaadi «Meie aed». Tarvitses tal välja tulla dodekafoonilise orkestripalaga «Nekroloog», kui hakkas sadama sajatusi nende suust, kes arvasid end aru saavat väljendi «formalism» tähendusest. 1961 valminud oratoorium «Maailma samm» Enn Vetemaa luuleridadele mõjus jällegi uudselt: selle muusikaliigi kohta harjumatult ökonoomselt kirjapanud osadele sekundeeris ka kõneldud sõna, tähtsuselt võrreldav nimiosalise tekstiga Honeggeri oratooriumis «Jeanne d'Arc tuleriidal», mille Paul Claudel oli teinud endise tantsijatari Ida Rubinsteini jaoks. «Maailma sammu» muusika oli lausa filmilik, kuulataes nagu ette Pärdi arvukate filmipartituuride tulekut.

Aastatevahe 1963—1968 kulus Pärtil kaheteisttoonise muusika kirjutamisele. Efektne polürütmiline orkestrilugu «Perpetuum mobile» on pühendatud serialismilembesele Luigi Nonole ja, vastavalt Nono, Schönbergi itaallasele väimehe nime tähendusele (*no no*—ei ei), püüab väljendada eituse eitamise seadust. Tõepoolest, kaks kolmandikku kestusest lugu aina akumuleerib jõudu ja energiat, viimase kolmandiku jooksul hajutab kogutu sama teed pidi tagasi liikudes. See eesti muusika kõige konstruktiivsem helitöö on saavutanud kõikjal suurimat menu. Kuulnud selle ettekannet Venezia festivalil 1964, leidis itaalia kriitik G. Manzoni, et helilooja on vältinud moes olevate suundade mõju, ent sealjuures üldistanud viimaste aastate tähtsamaid kogemusi. Seda võis öelda mõne teisegi Pärdi põlvkonda kuuluva eesti helilooja kohta.

«Perpetuum mobilega» oli sugulussidemeid 1964 valminud Polüfoonilisel sümfoonial. Selles oli ühtse rütmiliselt liikuva 12-toonilise helirea ostinaatseid kordamisi, jällegi akumulatsioonivõteteid, tõusu kuni mänguni 12-tooniste sammastega, löökpillide olulist osatähtsust. Võime kõnelda dünaamilisest dodekafoonias. (Selle kompositsioonisüsteemi olemuses dünaamilisus ju puudub: rea üksikhelide vahel pole mingit hierarhiat ega tunglemist.)

Aasta 1964 oli üldse viljakas. «Collage sur B-A-C-H» osadega Tokaata, Saraband ja Ritšerkaar on väheldane süit, millest peale, Uno Soomere sõnade järgi, hakkab Pärdi loomingusse «imbuma» barokiajastu vaim, esialgu veel kergelt, ebalevalt, nagu võimaldades küllalt vaba kompromissi «vana» ja «uue» vahel.¹ Ei puudu siin tsitaadid Bachilt ega rida, mis on seekord 10-toonine. Valmis Kvintetiino puhkpilliansamblile, tõlgitsejaile aleatoorilist fraseerimisvabadust pakkuvad «Musica sillabica» ja klaveripala «Diagrammid». Viimase aluseks olevast dodekafoonilisest jadast tuletas Arbo Valdma ühel oma kontserdil kaks nii erinevat varianti, et võis üheda alustada kava esimest, teisega teist poolt.

¹ У. Соомере. Симфонизм Арво Пярта. Композиторы союзных республик II. Москва, 1977, lk 185.

Uued teosed valmivad 1966. Teises sümfoonia on jällegi lastepärast: algeemat puhutakse pisikesel lastepillil, lõpus ilmub Tšaikovski lastelugu «Magus unelm». Ent see on sümfoonia üks poolus, teiseks on varutud dramatismi, midagi, mis ähvardab esimest. Tšellokontsert «Pro et contra» toob jällegi viiteid barokiajastule, vastandseisus on kaos ja kosmos. Panus ülimatele vastuoludele on 1968 esitatud viimases dodekafoonilises töös — kantaadis «Credo». Bachi C-duur prelüüdi tselestiaalsusele järgneb kromatismide lõikav infernaalsus. Kaheteisttoonistes sammastes laulab 12-häälne koor: «Oculum pro oculum, dentem pro dente».²

Pärast «Credot» pole Pärdi muusikasse dramaatilisi vastuolusid enam ilmunud. See tee oli läbi käidud. Helge maailmapilt, mis oli ta teostes kollaažiprintsiibil juba kohti leidnud, ootas võimalust tulla pilvituna. Enne 1971 valminud Kolmandat sümfooniast avastas Pärt enda jaoks gruusia varase rahvapölufoonilise muusika. Uus, põhiliselt diatooniline, läbinisti polüfooniline sümfoonia sai nagu sillaks hommiku- ja õhtumaiste renessansimeeleolude vahel. Ent gruusia väärt vanavara ei andnud talle veelgi rahu. Minu raamatute hulgast leidis ta Sota Rusthaveli «Vägilase tiigrinahas». Sellest eepose kaaluga värsspoeemist otsis ta välja read, mis sobisid tema ideega luua kantaatsümfoonia «Laul armastatule». Esitusküpseks sai uus helitöö 1973. Kõlailust, mida rikastasid arvukad lõökpillid, jätkus prelüüdi, vahepealsele neljale osale ja avarele finaali. Lauluosades oli hommikumaist ornamentaalsust. Kogu helitöö oli kantud ühtsest meeleolust — eri osad pakkusid selle eri aspekte. Pärt oli jõudnud *tintinnabuli* lähedusse ja jäi kannatlikult ootama algusmomenti. See saabus 1976.

Tintinnabuli — ülim lihtsus

Tintinnabuli-stiili sisuliseks ja vormiliseks aluseks on kolmkõla, eelistatult minoorne. See läbib taustana kogu helitööd ja tingib muusika puhast diatoonilisust, täielikku ärapöördumist keerukamatest väljendusvahenditest. Kolmkõlal — kellukesehäälel — on palju meloodilisi liikumisvariante. Ikka ja jälle tekivad kerged dissonantsed «hõõrdumised» kolmkõlahelide ja meloodilise liikumise vahel, millel on gregoriaani koraali hõngu.

Midagi lihtsamat nagu ei saakski enam olla. Lihtsuse mõjujõudu muusikas on tundnud paljud suurmehed, ent sellise lihtsuse ni pole nad tahtnud või riskinud jõuda. Carl Orffi lihtsuseiha väljendus ründavas rütmireipuses, erutavates rütmivaheldustest. Vabastamaks ürgjõudu veelgi enam hoidis ta lavalise kantaadi «Catulli carmina» alguses harmooniat ostinaatses seisundis, tampides *d*-moll kolmkõla päris pikka aega. Samalaadsed väljendusvahendid läbisid nii kevadiselt purskava elujõuga «Carmina burana» kui ka aegade lõpu mängu «De temporum fine comoedia» (1973), Orffi viimast lavalist kantaati, tulvil meelegeid kustuva päikese pärast. Orffi eesmärk — erutada kuulajat — on olnud vastupidine Pärdi sihtidele.

Sibeliust jättis seljataha romantismiaegsed vormikaanonid, lõi igale sümfooniale meie sajandile kohase individualiseeritud vormi. Kolmandasse sümfoonia (1907) tõi ta sisse rohkem ostinaatsusi ja variantseid kordusi, iseloomulikuks sai senisest suurem vahendite ökonoomsus ja diatoonilisus, pikk, kuid pillide vahetusest tingitult värvi- ja rütmimuutlik orelipunkt. Kolmandas, lõpuosas ilmub esmakordselt tema partituuridesse neljaheliline motiiv *a-h-c-e*, mida mängivad neli sooloviulit, igaüks alates ise kohast. (Tekkinud vertikaal nagu aimaks ette *tintinnabuli*-muusika vertikaali!) Seda ülilihtsat motiivi kasutas Sibelius ka järgmistes sümfooniates, eriti kaalukalt aga viimases, Seitsmendas, kus mažoorse variandi *c-d-e-g* helidest kasvab välja teose põhikujund, trombooni teema.

Sibeliusel ja Pärdil on veel üks sugulusjoon: Sibelius laskis teemadel *n-õ* sündida, tuues neid algul sisse ositi, põhielementidena. Pärt oma dodekafoonilisel perioodil tõi ositi ja sealjuures motiivikordusena sisse põhirea. *Tintinnabuli*-perioodi ühe tähtteose «Tabula rasa» algul kõlab ainult kolmkõla aluseks olev heli *a* ja järgneva pika pausi ajal on kuulajal võimalus seda täiesti omaks võtta.

Pärt on igati intervalliteadlik — seegi tuleneb tema ökonoomsusevajadusest. Otseses suguluses tema tuginemisega kolmkõlale on mitmete

muusikaloojate töödes esinev konstruktiivne intervall, s.o intervall, mis tervikuna valitseb lühema helitöö või pikema teose mõne lõigu jooksul. Püüdu selle poole on Sibeliuse Viienda sümfoonia pikkades tertsivanikutes. Eriti aktiivne oma suhtumises intervallidesse oli Sibeliuse kaasaegne, taani suursümfonist Carl Nielsen. Artiklis «Muusikaline probleem» kirjutab ta: «See on maitse küsimus, see «überschwengliche» ja kahjutuov Wagneri motiivides, mis on talumatu. Selle maitseuuna vastu muusikas pole muud rohtu kui süvenemine põhiintervallidesse. Täissöönutele peab õpetama, et meloodilises tertsikäigus tuleb näha jumala annetust, kvardis elamust ja kvindis ülimat õnne. Mõttetu õgimine rikub tervist. Nii näemegi, kui hädavajalik on olla seotud algsega.»³

Konstruktiivsele intervallile tugines Debussy oma klaverietüüdides, kõige konsekvantsemalt on see aga läbi viidud Bartóki töodes. Viimane on seda kasutanud ka tervete lõikude kaupa («Orkestrikontserdi» teises osas «Paaride mäng» — erinevad puhkpillipaarid astuvad üksteise järel sisse, iga paar mängib oma partii lõpuni ühes kindlas intervallis).

Ent Pärdivale mõeldes ei saa mööda ka eesti muusika aluste alusest — regivärsilisest rahvalaulust elik runolaulust. Aastatuhandet selle meisse kodeerinud. Eks seegi tuginenud kordustele, mille sugestiivsuse päritolu tuleb otsida ürgsest šamaani-, meil nõiapraktikast. Tänapäeval võib see pärand välja lüüa mitmeti, nii eesti nooremate muusikute rockiharrastuses kui ka Pärdi kolmkõlalisesuses. Sedapidi läheneb teineteisele kahe kange mehe — Pärdi ja Tormise looming.

Paralleeli leiab ka Mart Saarega. Mul on põhjust olnud Saare kohta kirjutada: «Saare sisevilgule aga avanesid alati mitmed, rööbiti eksisteerivad lahendusviisid. Ühte ja parimat varianti tema jaoks praktiliselt ei saanudki olla.»⁴ Jättes kõrvale kõik Pärdi leiud kolmkõlale muusikas, toome esile, et mitu tema 70. aastate helitööd on 80. aastatel leidnud uue töötuluse, võimalik, et seda on tinginud uute ettekandevõimaluste avanemine. 1977. aastal instrumentaalansamblile kirjutatud «Fratres», mille tookord esitas «Hortus Musicus», on 1980. aastal ümber töötatud kahel kujul: Berliinis valmis versioon Berliini Filharmoonikute 12 tšellistile, Salzburgi festivali jaoks aga algvariandist kaugem versioon viiulile ja klaverile.

Kas *tintinnabuli*-muusika on tonaalne? Küllaltki. Pärt on ise öelnud: «Minu muusikat võib nimetada tonaalseks ainult teataval määral. Teda ei ole kerge klassikalise tonaalsuse mõistesse mahutada.» Muidugi, sest selles stiilis puudub ju astmete funktsionaalsus. Kolmkõla kohta ütles ta: «Kolmkõla võlu seisneb selles, et see on loomult puhas, lakooniline ja meloodiline.»

Kõla ja vaikus

Valge kõlab nagu vaikus, mis järsku mõistetavaks muutub.
V. Kandinsky

Paralleelismid meie rahvaluules, kõik need «ütlen ümber teisipidi» tähendavad ju kiirustamata peatumist ühe mõtte juures, sellele uue sõnalise rüü otsimist. Siin nagu kehastuks «Kaunis viiv, oh viibi veel», Fausti surmaeelne ihalus. Peab ju olevikus viibimine olema meeltemööda eestlastele, kelle keeles pole tulevikuvormi. Sama lugu on soomlastega. Sibeliuse soovis, et tema muusikat mängitaks ja kuulataks *r u t t a m a t a*. Pärdi sõnutsi tuleb peatuda, süüvimaks üleelatavasse hetkesse; hetkesse haarduda, et elada selles nagu igavikus. Olla ainult olevikus.

Keskendumine igale hetkele — eks sellest tulenevalt sünnigi järgmine heli sündmusena.

Heli ja pausi vahetõrka on käsitletud mitmeti. Rahvusvaheliselt mängitumaid jaapani nüüdisheliloojaid Toru Takemitsu on oma orkestritöös «Novembri sammud» kasutanud rahvuslikku bambusflööti šakuhatšit. Kommentaaris sellele teosele märgib ta: «Lääne muusikas asetuvad helid horisontaalselt. Šakuhatšihelid ilmuvad vertikaalselt, sel viisil nagu kasvab puu... Kõigepealt peate kuulutama tervenisti, avama kuuldava jaoks kõrvad pärani. Peagi saate aru helide endi tungist. On ju kindlaks tehtud,

³ Carl Nielsen. Levande musik. Stockholm, 1963, lk 45.

⁴ Leo Normet. Kodu ja välismaailm Saare varasemas kammerloomingus. Hüpassaare laulik Mart Saar. Tallinn, 1982, lk 148.

et delfiinid peavad üksteisega ühendust mitte vadistamise, vaid erinevate vaikuste, vaheaegadega hääliitsuste vahel. Provtseeriv avastus.»⁵

Üks vanemaid ja armastatumaid jaapani šakuhatšipalu kannab nimetust «Kellakõla taevatühjuses». Tühjuse kujutus muusikas, valged pinnad jaapani joonistel — need ei ole tegelikult üldse tühjad... Nende taga on vaikus ja ootus, et taevatühjusse tungib kellakõla. Nähtuste ja asjade tõeline elu ning olemus on jaapanlaste arvates varjatud. Nende kunstilooja ei püüagi kujutada asju kogu nähtavas detailirikkuses. Ta vaid vihjab ja laseb kunstinautijat aimata, milline lõpmatus valitseb iga vihje taga.

Jaapani kunsti- ja mõttemaailm ei ole Arvo Pärtile tundmatu. Oma autoriplaadile «Arbos» (1987), mille ta pühendas Andrei Tarkovski mälestusele, leidis ta motoks XVII sajandi jaapani luuletaja Basho haiku:

Templikell kustus.
Ikka veel tema kaja
lilledes elab.

Arvo Pärt on mõtisklenud pausi ja vaikuse üle: «Enne kui keegi midagi ütleb, peaks ta võib-olla mitte midagi ütleva. Minu muusika on ikka esile kerkinud peale seda, kui olen kaua vaikinud, vaikinud sõna otseses mõttes. «Vaikus» tähendab mulle seda «mitte midagi», millest jumal löi maailma. Ideaalselt võttes on paus midagi püha... Kui keegi läheneb vaikusele armastusega, võib sellest sündida muusika. Heliloojal tuleb tihti kaua aega oma muusikat oodata. Niisugune harras ootus ongi just see paus, mida ma nii väga hindan.»

Indias usutakse, et kõiksust läbib hääletu heli *akaaša*, mis on kuuldav ainult jumalustele ja kõrgematele joogidele. Kõigile muile muutub *akaaša* kuuldavaks muusikas.

Võrdmõõdulisuse võlu

Kas võtta ette Pärdi varasem või hilisem looming, ikka on näha, et talle on olnud meeltemööda sümmeetriline struktuur. Kaosele vastandub loogiline korrastatus — kosmos. Ainult see avab tee vabanemisele. Kaoses end vabana tunda ei saa. Sellest ka loovkunstnike tähelepanu struktuurile ja sümmeetriale.

Karl Ristikivi ja Bernard Kangro kirjavahetuse põhjal on viimane koostanud raamatu «Kirjad romaaniist». Loeme Ristikivi mõtteid: «Neetud sümmeetria, millest ma lahti ei saa! Aga tõepoolest on nii kergem kirjutada, kui on mingi skeem...»⁶ «See on juba inimloomuses eneses. Niisama nagu selle vastaspoolus — vabaduseiha. Üheta ei saa teist olla...»⁷ Tunistanud, et tema ajalooliste romaanide skeemi eeskujuks olnud Bachi «Fuugakunst», jätkab Ristikivi: «Tean juba algusest peale, et pole võimalik seda skeemi täpselt jälgida. Muusika side matemaatikaga on palju tugevam kui kirjandusel. Võimalusi on selletõttu ka palju rohkem, kombinatsioonide arv ei ole antud, vaid nende hulgast tuleb valida. Sellest on «skeemi» suurem vabadus ja võimalus seda peita, nii et see üldse välja ei paista. Keegi pole veel üles leidnud, et ma kogu aeg kirjutan üht ja sedasama lugu, ainult igakord natuke teisiti. Teema ise on antud juba «Põlevas lipus» — kõik teised on ainult variatsioonid. Vaheldub muidugi miljöö, peategelase tüüp ja missuguse vaatenurga alt seda on nähtud. Ja muidugi ka kompositsioonilised võtted, mille suhtes ma siiski siia maani olen vahest kõige vähem varieerinud.»⁸

Kas ühe ja sellesama loo mõnevõrra teisiti kirjutamine on miinus? Vaevalt küll. Mitte ainult Ristikivi varasem looming, vaid ka tema ajalooliste romaanide tsükkel on meie kirjanduse vaieldamatuid tippsaavutusi. Ka *tintinnabuli*-muusika on ju iga looga ikka jälle teisiti tehtud, ega see ei sega meid põrmugi üht või teist helindit omaette hindamast või kogu *tintinnabuli*-muusikat väärtustamast.

Pärdi võlutus võrdmõõdulisusest muutus nähtavaks ammu enne *tintinnabuli*-muusikat — «Perpetuum mobiles». Selle alguses astuvad orkestri-

⁵ Toru Takemitsu. November Steps. RCA Victori heliplaadi LSC-7051 ümbrisel.

⁶ Bernard Kangro/Karl Ristikivi. Kirjad romaaniist. 31 kirja aastaist 1966–1977. Lund, 1985, lk 10.

⁷ Samas, lk 14.

⁸ Samas, lk 23–24.

hääled üksteise järel sisse: algul 6-löögiline *b*, siis 4-löögiline *gis*, 2-löögiline *dis*, poolnoodi trioolides *e*, veerandnootides *g*, siis sama moodi kiirenevalt teised dodekafoonilise rea helid. Muidugi, muusika edasi arenedes peavad sisenenud hääled peagi pausi, astuvad sisse teisiti. Samal ajal kogu kolmekordne orkestrikoosseis kogub jõudu tõusmaks haripunktile, kus kõigil pillidel on iseendaga tegemist. Skeem on ellu viidud ülima täpsusega. Algus näeb välja nii (iga takt kestab neli sekundit):

Violini I div. $\text{♩} = 60$
ppmp mp

Violo *ppmp*

Flauto III

Violini I div. *ppmp*
mppp

Violini II div. *ppmp mp*
ppmp mp

Violo *mp mppp*

Flauto I II *ppmp mp*

Oboe Ob. I *ppmp*

Violini I div. *mppp*

Violini II div. *mppp*

Violo *mppp*

Flauto I, II *mp* *mp* *ppp*

Oboe I, II *pp* *mp*

C. Ingl. *pp* *mp*

Corni I *pp* *mp* *I. con sord.* *pp* *mf*

Violini I

Violini II div.

Näide 1. «Perpetuum mobile».

«Cantus Benjamin Britneni mälestuseks» kuulub juba *tintinnabuli*-muusikasse. *Pianissimo*'s «kerkokella»-löögile järgneb viietaktine paus, siis ilmub löök ühetaktise vahega iga takti keskel, toetatuna (*ad libitum*) harfist. Jällegi kindel skeem, ometi nagu vastupidine «Perpetuum mobilele». Keelpillidest astuvad sisse kõrgemad varem, madalamad järjest hiljem ja aina poole aeglasemates väärtustes. *Tintinnabuli*-häält (*e-c-a*) mängivad kaheks rühmaks jagatud esimeste ja teiste viiulite alumised hääled (lisaks kellalöökidetele ja harfile), madalamad kontrabassid hoiavad pikalt heli e kuni kulminatsiooni *fortissimo*'s allahüppeni *a*-le, laskudes seejärel samm-sammult *c*-ni.

Terviklik skeemikasutus on hästi näha «Kyrie's» Missast (1977 oli selle nimetuseks «Missa sillabica»). Põhimotiivi algkuju koosneb kahest taktist ja kordub kolm korda. Sama palju kordub vastumotiiv, siis jälle põhimotiiv. Alumine on *tintinnabuli*-hääle helidel *d-f-a*. *Tintinnabuli*-hääle erineva variandi tõttu kõlab põhimotiiv mõnes suhtes teisiti.

Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,

Ky-ri-e e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste

e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Ky-ri-e

e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

Kui «Kyrie» on kahehääline, siis järgnevatest Missa osadest on «Gloria» kolmehääline («Kyrie» 18 takti vastu on «Glorias» 84 takti), «Credo» nelja- ja «Sanctus» kuuehääline.

Missa vaba taktimõõt on muutunud iseloomulikuks just Pärdi vokaalteostele. Põhjuseks on silbilisus, ladinakeelse tekstirütmil väljapidamine. Iseloomulik on see ka esialgselt meeskoorile ja orelile kirjutatud teosele «De profundis» (1977—1980), milles *tintinnabuli*-hääli kõlab orelil võrreldes vokaalteostega «natuke teisiti».

♩ = ca 108

B. II
Perc. ad lib.
Org. SW, LW, Ped.
T. I
B. I
Gr. cassa

De pro - lun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne: Tamam
Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am.
Fi - ant au - res tu - ae

Näide 3. «De profundis».

Tallinnaski tuntud «The Hilliard Ensemble» on esitanud «De profundist» meeskvartetina (kontratenor, tenor, bariton ja bass). Lisaks orelile kasutab Pärt siin löökpile. Need on tähtsusetult täiesti võrdsustatud viisipillidega. «Perpetuum mobilest» rääkimata on seda laadi võrdsustatust juba Polüfoonilises sümfoonia ja teises *tintinnabuli*-teoses «Modus» (1976), mille algupoolest kuni viienda palani on mängima pandud tom-tom ja tamburiin vaheldumisi tšembaloga. Alles kahes viimases palas tulevad juurde sopran, viiul, kontrabass, tam-tam ja kellukesed. Esimene lehekülg mitte ainult ei kutsu, vaid lausa sunnib rahulikule kuulamisele.

Selle loo esialgse pealkirja kohaselt «Saara oli üheksakümneaastane». Hilisemas ettekandes New Yorgis oli Saara saanud juba 91-aastaseks.

1985 valminud «Stabat mater» on kirjutatud kolmele lauljale (sopran, kontratenor, tenor) ja kolmele instrumendile (viiul, alt, tšello). Katkendis on viisihääli antud tenorile, vastuhääli — tšellole, ülejäänud neli on *tintinnabuli*-hääli (vt näide 4).

Võttes muusika, selle struktuuri aluseks ladinakeelseid liturgilisi tekste, on Pärt kahtlemata tähtsaks pidanud ka ladina keele enese olemust. Võimalik, et tema suhtumine sellesse langeb ühte C. Nielseniga vaatega, mida ta ilmutab ühes kirjas seoses kantaadi «Hymnus Amoris» valmimisega (1896): «Seda lauldakse terveniisti ladina keeli. Mulle näib, et kogu teos, kogu idee kõlab niiviisi objektiivsemalt ja universaalsemalt. Veelgi enam, 25

sõnakordused on selles keeles talutavamad. Peale muu on ladina keeli kõik paremini lauldav tänu vokaalirohkusele.»⁹ Umbes samasuguse avalduse tegi kolm aastakümnet hiljem Igor Stravinski ühenduses oma ladina-keelse ooperiga «Oidipus Rex».

7

Sopran

Kontra-tenor

Tenor

Viiol

Alt

Cello

Sta - - bat ma-ter dolorosa jux-ta

cru-cem lacri-mo-sa dum pen-de-bet fi-lius,

Näide 4. «Stabat mater».

Nii võrdmöödulisuse harrastuses, temaatika kui ka ladina keele abil on Pärt oma subjektiivse *tintinnabuli*-süsteemiga taotlenud ülimat objektiivsust. Ja jõudnudki selleni.

Mõnevõrra teisiti

Korduste alged on rituaalsuses, seega juba šamanismis. Kordused võivad tunduda staatikana, ometigi on nendes dünaamika jõudu. Nende lihtsus on näiline. Heliplaadile «Tabula rasa» saatesõna kirjutanud Wolfgang Sandner märkis helitöö «Frater» kohta: «Kompositsiooni skemaatilisus, arvukombinatsioonid, lihtne ja silmahakkav süntaks mõjuvad kui pooleldi läbipaistev vahesirm (*Schutzwand*): läbi selle võib küll näha, kuid teos ei avalda enesest sellel teel veel midagi»¹⁰. Oige ligilähedaselt sellele kõlab Eric Walter White'i arvamus Britteni kohta: «Tema muusika pindmist väärtust on lihtne mõista, ent ainult väliste omaduste hindamine jätab

⁹ EMI firma heliplaadi 60065-39200 ümbris.

¹⁰ EMC Records, LC 2516.

puudutamata ta asja südamiku.»¹¹ Britten ise on lausunud: «Ega inspiratsiooni saa lahutada tehnikast. Tahaksin, et keegi näitaks mulle, kus Mozartil lõpeb inspiratsioon ja algab tehnika.»¹²

Inspiratsiooni võim peab tõesti suur olema: kui Ristikivi moodi loovkunstnik «kirjutab üht ja sedasama lugu igakord natuke teisiti», siis just inspiratsioonist tingitud «natuke» annabki igale teosele kordumatu näo. Kordused võivad mõjuda kordumatusena.

Arvo Pärt on rääkinud, et just siis, kui ta oli hakanud hindama Britteni muusika sisemist puhtust, sellist nagu varases muusikas võis leida Guilaume de Machault' juures, oli jõudnud kohale teade Britteni surmast. Ei teostunud lootus kohata Brittenit isiklikult, küll aga valmis «Cantus Britteni mälestuseks». (Muide, Karl Ristikivi ajaloolises muusikuromaanis «Rõõmulaul» on peategelase kõrgeimaks iluideaaliks just Machault' muusika.)

Tihti peale kannab Britteni loomingut tahe näha maailma lapsesilmade puhtusega, kasutades selleks näiteks poistekooride heledat ja puhtast tiiskanditämbrit. Helgust ja puhtust on Britten otsinud samuti inglise minevikumuusikast, ikka ja jälle Henry Purcellilt, isegi jaapani *nō*-teatri teemadest (kadunud last otsiv hullunud ema operis-moistujutus «Koovitaja jõgi»), eraklike inimeste (kalur Peter Grimes) või vaimuhaigete (kantaat «Rõõmustage lambatalles», mille tekst pärineb XVIII sajandil vaimuhaiglas vaevelnud luuletajalt Christopher Smartilt) juures, kes on enda peale tõmmanud väikekoodanliku massi viha ainult sellega, et on teistsugused.

Nii annab ka Arvo Pärt, pöördudes sajanditevanuste mõtete ja vormide poole, neile nüüdisaegse kõla; teeb seda, vaatamata oma helitööde ülimalle lihtsusele, lausa lapselikule lähenemisele loodavale. Selline lihtsus polegi niisama lihtsus, sellel on avarad ja sügavad tagamaad.

Korduselementide kasutamise pärast on Pärtiga võrreldud ameerika minimaliste ja vastupidi. Juhani Nuorvala kirjeldab Ühendriikides 60. aastate keskel tekkinud minimalismi kui stiili, millele on iseloomulikud tugev pulsilöök, kordused ja lühikeste, tonaalsete või modaalsete motiivide järkjärguline transformeerumine, ja mainib, et «soomlaste helitööd, millel on märgata mõningat ameerika minimalismi mõju, on vägagi hiljutised. 1960. ja 1970. aastatel esines neotonaalne tendents, mis viis minimalismilähedasele väljenduslaadile. Teisisõnu, mõned heliloojad jõudsid oma minimalismini ilma mis tahes ameerika mõjuta. Ilmselt oli nii ka eesti helilooja Arvo Pärtiga.»¹³

Ameerika minimalisti Steve Reichi ideelist eeskujuna, XII sajandi Notre-Dame'i koolkonna mõju on Reichi muusika lokkava ornamendi varjust küllaltki raske üles otsida. Üliviljakas Philip Glass kannatab masinlikkuse all, tema tehtu mõjub mõnikord robotimuusikana. Ka Steve Reich pani kõrvuti pöörlema kaks kokkuliimitud otstega helilinti, millele oli salvestatud ühe nelipühilaste jutlustaja hääl. Järkjärgult hakkasid tekkima heliloojat köitvad kõrvalekaldumised. Olivier Messiaeni «Aegade lõpu kvarteti» algusosas «Kristalne liturgia» on ringiliikumine lahendatud hoopiski loovamalt: viiuli ja klarneti linnulauluimitatsioonide motiivkujundid kõlavad vabade variantidena ilmudes ikka uuesti, tšello kordab kogu pala kestel viiest helist koosnevat järgnevust, mis on kolmel viisil rütmiseeritud. Klaveripartii 29 akordi korduvad samuti rütmiliselt varieerituna. Igal hetkel on tunda helilooja otsivat ja korrastavat mõtet.

Pärt võis küll ütelda, et «sama tarvidus võib sündida maailma eri paikades. Puud lähevad kõikjal lehte, aga lehed natuke erinevad üksteisest»¹⁴. Vajadus üha ökonoomsemaks muutuva väljendusviisi järele võib ajast tingitult esineda mitmel pool. Ometigi on Pärti loomingule omane hingav seisisundimuuusika, mis läheneb meditatiivsusele. See sisuline kvaliteet on õhus juba Wagneri «Parsifalist» peale, tänapäeval aga avaldub nii süva- kui ka levimuusikas.

¹¹ Eric Walter White. Benjamin Britten. His Life and Operas. London, 1983, lk 109.

¹² Sealsamas, lk 108.

¹³ Juhani Nuorvala. Minimalism in Finland. Finnish Music Quarterly, 1987, nr 3/4, lk 32.

¹⁴ «Helsingin Sanomat» 11. X 1987. Intervjuu pealkirjaga «Ei tietää, sävellänko enää».

Kas ei kinnita öeldut «Tabula rasa», topeltkontsert kahele viiulile, keelpilliorkestrelle ja ettevalmistatud klaverile. (Selles klaveritämbril muutvast võttestki kõlab vastu Pärdi kaasajatunnetus!) Kontserdil on kaks osa: «Ludus» ja «Silentium». «Ludus» (mäng!) on suur tõusulaine, «Silentium» (vaikust!) rajaneb *tintinnabuli*-hääle pidevatel öhkõrnadel kordustel, mis lõpuks nagu olematusse hääbuvad. Ülemlaulvaikus e.

II. silentium

Senza moto ($\text{♩} = ca 60$)

1

Piano forte

Violino I solo

Violino II solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

2

Pf

VI I solo

VI II solo

VI I

VI II

Vla

Vcl

Cb

3

Pf

VI I solo

VI II solo

VI I

VI II

Vla

Vcl

Cb

Näide 5. «Silentium».

Mäng muusikas ja elus

Mängu muusikas armastas ka Johann Sebastian ise. Pär dile on meeldinud mäng ootamatusega. Veel 1964 valminud Kvintetiinos puhkpillidele ilmub siin-seal helijärjestus *B-A-C-H*, lõpeb aga see dodekafooniline lugu ulja moosekandinaljaga.

Näide 6. Kvintetiino.

Pär di *tintinnabuli*-ajastu alguses leiduvad sellised pealkirjad nagu «Saara oli üheksakümneaastane...» ja «Kui Bach oleks mesilasi pidanud». Lisandusid elamuse otsingud *happening*'ides. Toompeal toimunud Heliloojate Liidu kongressil sammus ta kõnetooli, peitis end korraks selle varju, ilmus nähtavale, suur parukas peas, ja hakkas protesti avaldama, et viivitati talle väljasõiduloo andmisega Inglismaale «Cantuse» esiettekandele.

Alexander Liberman kirjutab: «Picasso grotesksed näod, maskid pole fantastilised visioonid. Picasso on mänginud, püüdes mängu kaudu esile kutsuda lapsesilmadega nägemise süütust... puhastada end oma kassikulalistest elukogemustest... Huumorimeel, teatrimeel, lapselik vaimustus mängust on paljude kunstnike põhiomadus.» Ent samaaegselt: «Picasso ihalus klassikalise distantseerumise järele on tema kunsti peidetud selgroog.»¹⁵

Kuid mängude taga võib enamatki olla. Albert Einstein on öelnud, et salapärane on tõelisim, mida võime kogeda. See on põhiline tunne, mis seisab tõelise kunsti ja tõelise teaduse hälli juures. Kes seda pole kogenud, ei ole võimeline ka imestuma ega hämmastuma, ta on samahästi kui surnud, on kui kustutatud küünal.

Salapära kiirgavad jäävad väärtused. Pärt on seda otsinud Bachi ja

¹⁵ Aleksander Liberman. *The Artist in his Studio*. The Viking Press, USA, 1960, lk 34—35.

Rusthaveli juurest, jõudnud piiblisalmideni, leidnud kristalliseerunud, igavikustunud vaimsust, ürgrahu. 1984 on ta vokaalkvartetile ja oreleile loonud helitöö 137. psalmi sõnadele: «Paabeli jõgede kaldail, seal me istusime ja nutsime. Sest seal küsisid meilt meie vangiviijad laulu sõnu ja meie piinajad rõõmulaule: «Laulge meile Siioni laule!» Kuidas me võime laulda Jehoova laulu võõral pinnal?» Helitöös «De profundis» on kasutatud teksti 130. psalmist: «Põhjatumaist sügavusist hüüan ma sinu poole, Jehoova! Issand, kuule mu häält . . . Kui sina, Jehoova, hoiaksid mees kõik pahateod — kes siis, Issand, püsiks?» Ulatuslikum ja mitmes suurlinnas esitatud töö on 1977 valminud «Johannese passioon», pigemini H. Schützi kui Bachi passioonide järeltulija. (Huvitav, et Evangelisti asendavad siin evangelistid meeskvarteti näol.)

Mõtted «võõrast pinnast» või «pahategudest» võiksid ju esile kutsuda emotsionaalset pinget. Pärt pole selleni läinud. Ta teab sisemise tasakaalu väärtust, mis on omane olnud ka eesti regivärsilisele rahvalaulule.

Kipuvad tekkima paralleelid ka india muusika ja joogakultuuriga. On ju Pärdi *tintinnabuli*-muusikas tervikutaju, tungi ürgse ühtsuse poole. Dualismi on Indias vaadeldud ihade ja kannatuste põhjusena, kõhklusi ja kujutlusi — pinge- ja piinaallikatena. Üks Tarkovski filmi «Nostalgia» tegelasi, Domenico, karjus enne enesepõletamist välja oma valu ürgseisundi ühtsuse kaotsimineku pärast.

Kehalist ühtsust ja tervikutaju püütakse Indias saavutada füüsiliste *aasanate*'ga, mõtteühtsust uitmõtteid vältiva kontsentreerumisega. Mõtte fokuseerimine, keheline liikumatus, kindel hingamisrütm — indialaste silmis viib see elurütmi ühte kosmoserütmiga, taevakehade liikumise seaduspärasustega. Ent inimene-looja jääb seejuures ikka individuaalsuseks. Elu ja loomingu mõte on ka iseenese paikapanemises.

Joogapraktika kulminatsiooniks on *samadhi*-seisund, milles mõte sulab ühte mõtteobjektiga. Kas ei taotle sama ka Pärdi *tintinnabuli*-muusika kulminatsioonid? Kas ei ole selle poole püüelnud Oliver Messiaeni loomingu?

Pärdi muusika aina avab uksi uutele mõtetele ja seostele. Eks see aita määratella tema kohta nii eesti kui ka maailma kultuuris.

Join the thousands who have experienced the unique retrospectives of

CONTINUUM.

Cheryl Seltzer and Joel Sachs, directors

SATURDAY, MARCH 10 AT 8 PM ALICE TULLY HALL, LINCOLN CENTER

ARVO PÄRDI



4 U.S. and World Premieres

PRO ET CONTRA
Cello Concerto

TABULA RASA
Two violins, prepared piano,
string orchestra

CANTUS IN MEMORY OF
BENJAMIN BRITTEN
String orchestra and hall

FRATRES
Violin and piano

SARAH WAS 91
YEARS OLD

Two pianos and soprano—
CONTINUUM Commission

MARILYN GIBSON
Walto

GEOFFREY MICHAELS
Walto

BEVERLY LAURIDSEN
Cello

VICTORIA VILLAMIL
Soprano

CHERYL SELTZER
Piano

JOEL SACHS
Conductor

NEW YORK'S CHANCE TO MEET THIS ESTONIAN GENIUS, WHOSE MUSIC HAS ASTONISHED EUROPE SINCE HIS EMIGRATION FROM THE USSR.

**"GLOWING BEAUTY" LONDON "MAJESTIC SIMPLICITY" ZURICH "GRIPPING" VIENNA
INFUSING MINIMALISM WITH DEEP EMOTIONAL INTENSITY AND A "MOVING RELIGIOSITY" NY TIMES**

Tickets \$7, \$5 (students \$3) at Alice Tully Hall Box Office, Broadway at 65th, 362-1911; charge tickets—CENTERCHARGE: 874-6770; TDF Vouchers accepted. These concerts are made possible with public funds from the New York State Council on the Arts, and grants from the Martha Baird Rockefeller Fund for Music, Con Edison, Exxon, IBM, and The Virgil Thomson Foundation.

COMING April 28: PIERROT AND HIS TIME (turn-of-the-century music theatre—melodramas, cabaret songs, Schoenberg's Pierrot Lunaire)

THE NATIONALLY-ACCLAIMED 20TH-CENTURY MUSIC ENSEMBLE THAT

"consistently offers some of the most intriguing concerts in New York" (New York Times)

Arvo Pärdi autoriõhtu kuulutus New Yorgi
Lincolni-nim kultuurikeskuses.



518

Ühe plaadi kajad

1987. aasta algul ilmus Müncheni firmalt ECM Arvo Pärti teine Läänes välja antud heliplaat «Arbos» (nii LP, kasseti kui ka CD ehk kompaktplaadina). ECM-ilt ilmus kolme aasta eest ka esimene plaat «Tabula rasa», alustades uut sarja «ECM New Series».

Pärtiaana maailma ajakirjanduses kasvab jõudsalt. «Arbosele» pühendatud arvustustest on meieni jõudnud ligi 30, enamik pärineb rahvusvahelise kaaluga päevalehtedest, autoriteetsetest muusika- ning plaadiajakirjadest (lisaks alltooduile «Die Zeit», «Financial Times», «Sunday Times»; «Fono Forum», «Stereo», «Audio», «Diapason»). Esitame neist huvipakkuvamaid löike.

NB! «Arbos» tervikuna on Eesti Raadio kavas 30. juulil kl 22 I ja II programmis.

«Neue Zeitschrift für Musik» (Saksamaa LV) 1987, nr 7/8.
KUU VÄLJAPAISTVAIM HELIPLAAT — ARVO PÄRDI «ARBOS».

Kui ahvatlevalt ilus ning võluv võib mõnikord olla nüüdismuusika! Lääne-Berliinis elava eesti helilooja Arvo Pärti muusika ei karda loobuda montaažiprintsiibist, asümmeetriaseadusest ja dissonantside võimutsemisest, lühidalt — moodsa helikunsti alustagedest. Millest siis ammutab see muusika oma külgetõmbejõu? Pärti teosed on rangelt terviklikud, järeleandmatud, sageli usuliselt inspireeritud; nad sünnivad korrapäratus rütmis — helilooja enesesse keskendunud komponeerimismeetodis on kindel koht vaikimisaegadel. Kogu ta loomingut iseloomustab kõlasubtiilsus, mis tuleneb aga varasest maagilisest muusikamõistmisest. Uusim heliplaat Arvo Pärtilt (esituste autorimõttega ühtesulavus takistab sama hingetõmbega mainimast «tõlgitsejaid») annab tunnistust muutunud rõhuasetustest ta helitöodes: võrreldes kolme aasta taguse (samuti ECM-i) plaadiga «Tabula rasa», on Pärti seitsmes uues teoses veelgi otsustavamalt kõrvale heidetud igasugune täiteaine, veelgi pingsamaks tihendatud kompositsioonivõtted. Lisandunud «instrumendiks» on inimhää, enamasti kolmeses või neljases rühmas. [- -]

«Paabeli jõgede kaldail» on muusikas antud traditsiooniteadlikult kui (pisara)jõgi, laskuvate «nutvate» vokaliiside ning burdoonilaadse oreli- ja vokaalsaatega, vähimalgi määral taotlemata kunstipärast polüfooniat. Üldse näib olemasolevale pöördunud eesmärgitus Pärti häirimatult voolavate partituuride ühe peatunnusena. «De profundis» vokaalkvartetile, oreleile ja (väga tagasihoidlikele) löökpillidele koosneb hääle ühestainsast rütmilisest ühetasasest kulgemisest muutumatul e-moll ostinaatol. Süvenenud kuulamisel — sest Pärti muusika sisaldab mahedat jõudu, mis sünnib süvenema tema helide elusse — tajume dünaamilist tõusu ning häältejuhtimise tihenemist, ilmneb, et teosel siiski ei puudu selge vormidramaturgia.

[- -] Üldjoontelt rondolik, «toonilt» väga ühtne «Stabat mater» jätkab hilisaja 32 saadikuna Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Rossini, Dvořáki jt heliloojate tuntud

samateemaliste teoste rida, jääb aga selles küll jäljendamatuks — järjekindlusest arhailiste muusikavahendite taaselustamisel, julguselt loobuda teksti detailsest muusikaliseist kommenteerimisest.

Siegfried Schibli

«The Gramophone» (Inglismaa) 1987, september.
ARVO PÄRT. «ARBOS».

[- -]

Otsides huviväärset 1986. aasta Almeida festivalil, koges Londoni kontserdi-publik, et tema tähelepanu köidavad lausa vastupandamatult Arvo Pärdi teosed. Imestati, miks kestis nii kaua, kui Lääs sai teadlikuks selle juba kaugelgi mitte enam noore eesti helilooja muusikast. Õnneks on viimasel ajal lisaks kaugelki suhteliselt harvadele kontsertettekannetele hakanud ilmuma tema loomingu plaadistusi. Käesolev plaat (...) on tegelikult teine Pärdi muusika antoloogia ECM-ilt; esimene, «Tabula rasa», hõlmas uemaid instrumentaaltöid (k.a mõjuv «Cantus Benjamin Britteni mälestuseks»), «Arboses» on ülekaalus vokaalpalad. Kuigi viimane plaat pakub ehk põnevama valiku kui eelmine, tunnistan kõhklemata, et mõlemad on täiesti kütkestavad; vähemalt minus on nad leidnud tulise austaja.

Üheks põhjuseks on esituse ning salvestustöö võrratu kvaliteet. Siiski, veelgi suuremat respekti pälvib Pärdi muusikakeele jõud. Selle komponisti helindeid ei ole kerge liigitada või kirjeldada. Tema teostes täidavad põhiosas tonaalse materjali väikesed üksused valdavalt ajavahemikke ning allutatakse tihti lihtsatele arenguprotsessidele. Selles mõttes on Pärdi muusika minimalistlik, kuid läheb olemuslikult lahku ameerika minimalistide Reichi, Glassi ja Adamsi loomingust oma eriliselt intensiivse tundesisu poolest, mille põhijooned on minevikunostalgia ning sügav religioosus. «Pari intervallo» näiteks on tõlgendatav ülistusavaldusena Bachi koraalilelmängude juurdlevale vaimsusele; «Paabeli jõgede kaldail» viitab kaugemale maailmale — Perotinusese ning XIII sajandi mitmehäälsusele; «Arbos» mõjub Janáčeki kõmavate vaskpillifanfaaride kajana. Usutunnistuse tekstile loodud «Credo» lähima sugulasena meenub üks teine vahendeilt napp «Credo» — Stravinskilt. Siin pole vähimatki tegemist epigoonlusega. Pärdi teosed tõendavad, et ta läheneb suurima austusega faktuuridele, kõladele ning arendusvõtetele, mida hindab teiste komponistide muusikas; et ta oskab neid kasutada, avastada nende saladusi ja leiab neile uusi imelisi tähendusi.

Plaadi teiste teoste kohal kõrgub «Stabat mater» kolmele soololauljale ja keelpillitriole. Juba algus on hingemattev — tõsiselt ja kaalukalt laskuvad kõik kuus häält läbi kogu oma ulatuse, peatumatult, nagu libiseksid mündid veesügavusse. Tekib meeololu, kus põimuvad ahastus ning loobumus. Kogu teos on rida-realt teksti järgivalt läbi komponeeritud, samas aga ei hälbi muusika kordagi ainsast lihtsast harmooniast, mis täidab tonaalse aluse ülesannet — kuni lõpuni, mille haripunktiks on Pärt hoidnud oma geniaalseima käigu: avardues, harunedes, peaaegu ammendades oma energia, suubub muusika viimasesse sõnasse «Aamen!»

[- - -] Esitused on laitmatud. Eelkõige väärivad kõrgeimat kiitust «The Hilliard Ensemble'i» liikmed intelligenti, tundlikkuse ning ülima täpsuse eest. Kui mulle saadeti arvustamiseks see LP, kiirustasin varsti kodunt välja ostma ka kompaktplaati oma kogule, sest see muusika ei salli vähimatki vääratust või kõrvalmüra. Vaimustav plaat, mida peab kindlasti kuulma!

J. M.

«Compact» (Prantsusmaa) 1987, september.
RUBRIIK «ERISOOVITUS»: «ARBOS».

Hämmastav, segadusse viiv, ajastuväline muusika, mis ühtaegu sukeldub mälu voogudesse ja flirdib avangardsete tehnoloogiatega! See eesti helilooja teine plaat läheb veelgi kaugemale kui eelmine, «Tabula rasa» (vt «Compact» nr 21). Võimsalt järjeapanu korduvate fanfaaridega (pala «Arbos») (...) algab kõlade rituaal, mis heidab meid nagu kiigel müstitsismi sügavusse — muistset hääled, mida toetab oreli peen muster («Paabeli jõgede kaldail»); kummaline lineaarne orelipala («Pari intervallo»). Edasi staatiline, hüpnootiliselt sundiv «De profundis». Salapära tiheneb.

[- - -] Pärast «Arboses» naasmist järgneb «Stabat mater» kolmele lauljale, kahele viiulile ja tsellole. Hirmuäratava sisendusjõuga teos, nagu hämarusse uppuv kesk-aegne religioosne fresko...

Veatu, uhke plaat (isegi saatevihik on žanri musternäide, kahjuks on tekst vaid saksa ja inglise keeles), mis toob täiesti erilist muusikat, unikaalset omas laadis; 33

seda on mõjutanud vanamuusika, aga ka india ragad (subtiilsed puudutused vaikuse ääremaal), samuti mõned Brian Eno ning noore Steve Reichi teosed. Paistab, et Arvo Pärt peab oluliseks varjatud kollektiivseid pärimusi, muusikakunsti usulisi, kontemplatiivseid funktsioone. Jätkem meelde — tema allkirja kannab «ECM New Series» ilusaim öis. See plaat peab olema!

Pascal Bussy

«Alte Musik aktuell» (Saksamaa LV) 1987, oktoober.

Tutvustada selles väljaandes praegusaegset heliloojat — on see eksitus, provokatsioon, koletu viga? Kahtlemata midagi enneolematut! Pilkehimulised võiksid nüüd süüdistada vanamuusika leeri, et see kavatseb juba isegi nüüdiskomponiste endasse haarata — ja reedaksid, et ei ole ikka veel mõistnud vanamuusika olemust. Vanamuusika-liikumine ei hõlma mitte üksnes ajaloolise muusika esitamist ajaloolisel instrumentariumil, vaid on pigem uus musitseerimisliik või -laad. [- - -] See uus musitseerimislaad ühendabki Arvo Pärdi «Arbost» ja ajaloolist muusikat. Tema 1976—1986 loodud teosed elustavad keskaja, on sillaks praegushetkest katedraalide ajastusse. Muidugi, meile on varemgi pakutud moodsat keskaega, nagu juba 1937. aastal Carl Orff oma versiooniga benediktlaste «Carmina buranast», kuigi esialgu veel *stile nuovo*'s, rütmikalt ning agressiivselt, pealispindselt ja burleskselt. Teisel kombel läheneb praegu Arvo Pärt: tundlikult, lõpmata kannatlikult, Machault', Dufay ja teiste gregoriaani suurmeeste traditsioonides.

Omaette ilmutuseks on esitus «The Hilliard Ensemble'ilt», sellises headuses ei ole neid veel kuulnud. Pärdi muusikas vahetevahel välgatavad modernsed jooned sobivad neile, erutavad neid, panevad proovile nende suutlikkuse ning muundumisvõime. Ka ülejäänud osalised, iseäranis alt Susan Bickley, musitseerivad samal moel, väga kaunilt ja väga, väga peenelt.

Nõiduslik plaat, ammuste helidega tänapäeva komponistilt!

Robert Strobl

«CD Review» (Inglismaa) 1987, oktoober.

HINGESTATUD MODERN. ARVO PÄRDI «ARBOS» JA «TABULA RASA».

On haruldane nauding kuulata nii jõuliselt kommunikatiivset nüüdismuusikat. Arvo Pärt on eesti helilooja, kelle uuemad teosed on kasvatatud lihtsast, kuid üliekspressiivsest meloodilisest ning harmoonilisest materjalist. Nende tohutu võlu peitub hingestatunud lihtsuses, mis peaks tegema kadedaks enamiku Pärdi kolleegide.

[- - -]

Kahe plaadi vahest imposantseim helitöö on «Tabula rasa», mille teine osa viib põhjatusse ruumi, salapärasesse ajatusse maailma.

Võib-olla tundub see muusika esmalt veidi kummaline? Julgen välja tulla konkreetse soovitusena: kasulik on alustada puhtinstrumentaalsest plaadist, «Tabula rasast», välja arvatud juhul, kui huvitute vanast vokaalpolüfoonias — siis tuleks kõigepealt tutvuda «Arbosega». Kuigi, kumbapidi te ka ei vali, ennustan, et teete väärtusliku avastuse.

Kõik esitused ja salvestused on oivalised!

[- - -]

«Frankfurter Allgemeine Zeitung» 26. V 1987.

TÜHJUS HELIDE VAHEL. ARVO PÄRDI TEINE PLAAT «ARBOS».

[- - -]

Iga heli, mida Pärt peab vääriliseks, et peatada see noodipaberil, on juba kolm korda ümber pööratud, on nüüd «muusika jagunematu tuum». Ei ole küll palju teoseid nüüdismuusikas, mis õigustaksid Ernst Blochi ütlust: pühak ei saa langeda sügavamale kunstist. [- - -] Asunud elama Läände, peab autor võitlema valitseva esteetilise pärituulega. See kipub hajutama seda, mis sealpool murdus vastu müüri. Tema palades välgatab (mõneti võrreldavalt Erik Satie «vaese» klaverimuusikaga) kogemusi, mida ei aima veel dodekafoonilise koolkonna tulemustes, kuigi see toetub kogu õhtumaise muusikaajaloo paatosele. See on helikeel, mida leiab ka ameeriklase George Crumbi teostest: üksildaste maastikkude vaiksed karjed, niivõrd thendatud toonid, et neis ei jää ruumi meeletehetele.

[- - -] Interpreetid väärivad kõrgeimat kiitust. Arvo Pärdi tonaalseid, ilusaid ja ometi väga võõrapäraseid kõlasid esitavad nad nagu omaenese hingeseisundi peegeldusi. Teisiti vist küll ei saagi seda muusikat tõlgitseda. Pärdi muusikasse peab uskuma.

ECM-i teine plaat Arvo Pärdi muusikaga on samavõrd hämmastav uudis kui esimene: niisama kirgas, kuid sisaldab peamiselt vokaalteoseid (laulnud neile ainuvõimaliku kiirgava puhtusega «The Hilliard Ensemble») ning mõjub uskumatult ühtselt. Tõepoolest, kuigi need seitse teost on loodud kümne aasta vältel, võib neid kuulata kui peaaegu terviklikku liturgiat, võib-olla reekviemina Andrei Tarkovskile, kelle mälestusele plaat on pühendatud.

Teenistus algab «Arbosega» puhkpillidele, kelladele ning gongidele, mis kestab veidi üle kahe minuti, kogub aga vägeva hoo. Lihtne oleks kirjeldada seda «majesteetlikuna» või «tseremoniaalsena», kuid need epiteedid vihjavad millelegi puhtiniimlikule. Pärt aga kasutab siin, nagu üldse enamasti oma muusikas, minimalistlikku modaalsust ning repetitsioonitehnikat, et ulatuda subjektiivsusest kaugemale, jõuda andlikkuse inimesest rohkema ees. [- -]

Paul Griffiths

Oli aasta, kus sadas hõbeplaate, kus ilmus hulgaliselt kordusväljaandeid. Piirdun siin aga uute salvestustega.

Esimeseks oma nimestikku asetasin «Arbose», Arvo Pärdi muusika teise plaadi — lihtsalt sellepärast, et ma ei oska ette kujutada kuulajat, keda jätaks külmaks selle iseäralik selgus ja rahu. «Arbos» on niisama lihtne, hõõgav ning objektiivne nagu ikoon; ta erineb enamikust minimalismist nagu pühak idioodist.

[- -]

Paul Griffiths

[- -]

Mõningad välised tunnused lubavad tõepoolest siduda Pärdi loomingut nende vooludega [minimalismi ja «uue lihtsusega» — M. K.]; siiski leidub sellele filigraanse tehnika, meditatiivse rahu ning arhailise (mitte kunagi vaid arhaiseeriva), kõigest subjektiivselt lahtiütleva meelekindluse ainuomasele, vaimustavale põiminguks vaevalt mingit analoogi teiste heliloojate muusikas — kui ka mitme «Arbose» teose kõlapilt näib üsnagi lähedane teatud «eeskujule» (näiteks «Paabeli jõgede kaldail» Gregoriuse koraalidele, «Arbos» — Venezia mitmekoorikunstile).

[- -]

F. Me.

Arvo Pärdi iseäralik muusika kannab kuulaja müütilisse keskaega. Näib, nagu oleks tegemist osakesega *musica mundana*'st, mis seab taevakehade igavest liikumist.

Tervikuna meenutab Pärdi muusika gooti katedraali, mis ei saa iial valmis, jätkab alati kasvamist uude, ootamatusse suunda.

[- -]

«Arbose» algupoole lühidat teosed (...) moodustavad imelise kontrastide järgnevuse kahehäälselt oreli meditatsioonist fantastiliselt peene «The Hilliard Ensemble'i» ning põnevate pillikoosluste kõlapindadeni. Imelise, kuna välispidisest eripalgelisusest hoolimata on kõik teosed ühesarnased kaemused mõne pentatoonilise astmiku või koguni ainsa kolmkõla saladuse üle.

[- -]

Arvo Pärdi kuulamise elamust on raske määratleda, sest ta muusika ei kuulu ei meie, ei õieti ühtegi ajastusse, ei ole pärit meie muusikakultuurist, veel vähem aga mõnest muust.

Võib-olla satub keegi sellest ekstaasi, hämmastuksin aga, kui ta jõuaks seeläbi katarsiseni.

[- -] Kipume meie lühinägelikul kombel vahel uskuma, et vaid Ühendriikides toimuvad kõige ajakohasemad eksperimendid ja kultuuride vastastikused mõjutused, sünnib moekaim popmuusika. Tegelikult töötavad üle maailma kõikvõimalike muusikalike loojad usinalt samasuguste otsingute kallal. Seetõttu tutvustaksin lõpuks kaht uut plaati kahelt Euroopa juhtivalt muusikauuendajalt, kellel on omal maal neid kõrgelt hindav kuulajaskond.

Karlheinz Stockhausen oli 1950-ndatel ning 60-ndate algupoolel juhtiv ratsionalist, tema praeguse müstilise suuna valimisel sai ilmselt otsustavaks viibimine hipide keskel Põhja-Californias 60-ndate lõpul. Tema uus plaat «Nähtamatud koorid» (...) kujutab endast Stockhausenile tüüpilist sulamit ekstsentrilistest struktuuridest, kosmilise ülempreestri hoiakust, teravmeelsest elektroonikakasutusest, ühisrituaalist ja lihvimata muusikaandest. Täna on vaatenurgast on päris keeruline kindlaks teha, kui palju on hr Stockhauseni viimaseaegses loomingu (mida ustavalt propageerib «Deutsche Grammophon») prohvetlikkust, kui palju tühipaljast õõnsat pretensiooni.

[- -]

Nüüd teise läbinisti müstiku, SFV-s elava ning Eestis sündinud Arvo Pärdi uuest plaadist. Kolm aastat tagasi sai märkimisväärse tähelepanu osaliseks hr Pärdi «Tabula rasa» oma rahuliku vastupandamatu mõjuvõimu ja nauditavalt mitmekesise esitajaskonnaga, kuhu kuulusid teiste hulgas Dennis Russell Davies, Gidon Kremer ja Keith Jarrett.

Uuel plaadil «Arbos» (saadaval kõigis kolmes formaadis) on taas interpreetideks hr Davies ja hr Kremer, juurde on tulnud suurepärase vanamuusika lauljad Londonist «The Hilliard Ensemble». Plaat kannab pühendust nüüdisvene filmirežissöörile Andrei Tarkovskile ning on samuti nagu eelmine varjamatult müstiline; ühendab üleskutsuva puhkpillimuusika looritatud, kuid sisendusjõuliselt religioosete meeleoludega. Tulemus meenutab kohati Alan Hovhanessi muusikalisi rituaale, kuid hr Pärt on peenem ja leidlikum helilooja kui hr Hovhaness. See plaat peaks tõsiselt rahuldama igaüht, kes otsib sügavalt puudutatavat meditatiivset muusikat.

John Rockwell

«Stereophile» (Saksa FV) 1987, november.

ARVO PÄRT: «TABULA RASA», «ARBOS».

[- - -]

Austagem Manfred Eicherit [firma ECM asutaja ning produtsent — M. K.], et ta plaadistab Arvo Pärdi teoseid, et ta on kulutanud ohtralt jõudu igale pisiasjale, esitlemaks seda suure tähtsusega, hunnitut muusikat. Ettekujutused Euroopa muusika võimalustest on oluliselt avardunud; enam ei saa teha ükski helilooja ega interpreet.

R. L.

Koostanud MADIS KOLK

MERIKE VAITMAA

«Tormiliste muudatuste ajastu,» ütlevad ajalehed, on alati öelnud. Eesti luuletaja ütleb lihtsamalt: «Aeg on läinud kiireks.» Meie sajandi kiire aeg on sünnitanud kunstnikke, kelle looming ei muutu sujuvalt, vaid hüppeliselt ja isemeelselt, üllatades publikut teisenemisega just siis, kui see on hakanud autori senist väljendusviisi omaks võtma. Selline kunstnik on ka Arvo Pärt. Teatavasti jaguneb tema looming laias laastus kahte suurde stiiliperioodi (1958—1968 ja 1971—), mille silmatorkavamad erinevused sõnastuvad vastandipaaride abil: konfliktus — tasakaalukus, energilisus — meditatiivsus, kromaatika — diatoonika, tihedad kõlaväljad — õhuline läbipaistev helikude... Kuulaja, kes tutvuks Pärdi loominguga näiteks Esimese sümfoonia (1964) ja «Tabula rasa» (1977) või «Credo» (1968) ja «Johannese passiooni» (1977) kaudu, oleks arvatavasti hämmastunud, et nii erinevad teosed on kirjutanud üks ja sama helilooja.

Stiilipööre näib vähem salapärasena, kui märgata Pärdi loometeel ka väiksemaid käänakuid. Siis tuleb ilmsiks veel üks suur liigendus: muutumine (1958—1973) ja püsivus (1976—). Otsekui oleks autor leidnud kiires ajas peatamist väärt hetke.

Tee algus (esimene stiiliperiood) oli samasuunaline kogu tolaeagse eesti muusikaga. Seejuures oli Pärdi loomingus kõige suurem see «kiirendus», millega eesti noored heliloojad pärast tabude kaotamist võtsid tagantjärele omaks meie sajandi uuemad väljendusvahendid. Alustanud neoklassitsismist (kaks sonatiini ja Partiita klaverile, 1958), jõudis ta läbi vaba dodekafoonia («Nekroloog», 1960) sünteesini: range, ent ülimalt lihtne dodekafooniline põhikonstruktsioon ühes sonoristliku kõlakäsitlusega («Perpetuum mobile», 1963). Selle sünteesi kompositsioonitehniline suveräänsus (kõnelemata teose kujundilisest omapärasest) äratas kohe tähelepanu uue muusika festivalidel Venetias, Varssavis ja mujal. Sama süntees — mitmes teises — on olemas kõigis järgmistes teostes kuni 1968. aastani. Autori sünteesivõime ilmneb ka stiili üksikelementides, millest nii väljenduslikult kui vormikujunduslikult eriti oluline on mitmekesine rütm: neoklassitsistlikust motoorikast serialismile omaste matematiseeritud, kaleidoskoopilise ilmega struktuurideni.

Ühendades erinevaid nüüdismuusika vahendeid, lõi Pärt oma kuuekümne aasta teostes rikka ja sugestiivse kujundimaailma, millesse siseneval kuulajal ei tule pead murda nagu labürindis, sest teoste arhitektoonika on selge ja mõjus — nagu teistelgi toonase avangardismi juhtheliloojail, kes ei tegelnud üksnes tehniliste probleemidega, n-ö ei kirjutanud helikeelt, vaid teoseid: Ligeti, Berio, Lutosławski, Penderecki... Pärt on nendega võrreldes eriliselt lakooniline: pikim teos, Esimene sümfoonia, kestab umbes 15 minutit.

Erandlik Pärdi kogu varasemas loomingus on «Solfedžo» (1964), võluv poeetiline kooriminiatuur, milles C-duur gammata käsitletud nagu dodekafoonilist rida ja mille kõlaline tulemus näib ennustavat autori hilisstiili. Tegelikult olid edasise jaoks tähtsamad kollaažid: «Collage sur B-A-C-H» (1964), Teine sümfoonia (1966), «Pro et contra» tšellole ja orkestrile (1966). Nad kõik sisaldavad löike mõõdunud sajandite muusikast, mis on väärtustatud kui harmoonilise tasakaalu ja puhtuse kehastus. Eredaid n-ö plussmärgiga kujundeid oskas Pärt luua ka avangardistliku muusika vahenditega, meenutagem «Perpetuum mobile» uhket vitaalset tõusulainet, «Musica sillabica» ja Teise sümfoonia I osa lõpu kirgatumisi. Valdab siiski muusika, mis on teadlik olemise rängast koormast. Ja «Credos» (1968) vastandab ta eri aegade väljendusvahendid drastiliselt, 37

tõlgendades selle kaudu ei midagi vähemat kui hea ja kurja vastasseisu, mis tekstis esitatakse Uue Testamendi sõnadega (katke Mäejutlusest, teoses ladina keeles): «On öeldud: silm silma ja hammas hamba vastu. Aga mina ütlen teile: kurjale ei tule mitte kurjaga vastata.» Selles teoses on Pärt kasutanud avangardistliku muusika vahendeid kõige kalgimal kujul (aleatoorne «kaos» katastroofitaolisel kulminatsioonil) ja selle teo-ge ammendas ta need enda jaoks lõplikult.

Kümmekond aastat hiljem seletas autor oma kollaažide sündi võrdluspildiga: inimene, kellel tema enda teadmata on puudus mingist aimest, võib hakata näiteks lupja sööma.¹ Juba «Credo» ajaks oli ta palju asju läbi mõelnud. 1968. aasta algul vastas ta Eesti Raadio tookordse muusikalise saatesarja «Inimene ja looming» standardküsimusele, kuidas mõista progressi muusikas, nõnda: «Ma pole kindel, kas kunsti juures saabki mingist progressist juttu olla. Enne võiks rääkida progressist tehnikas. Igapähele on vist selge, mida kas või sõjatehnikas progressi all mõistetakse. Kunstis on lugu keerulisem... Öeldakse, et mitmed mineviku kunstiteosed mõjuvad kaasaegsematena meie aja omadest. Kombinatsioon kunst—kaasaegsus on iseenesest absurdne, siiski, kuidas seda öelda? Igal juhul mitte nii, et geniaalne kunstnik nägi, ütleme, paarsada aastat ette. Arvan, et näiteks Bachi muusika niinimetatud kaasaegsus ei kao ka järgneva kaheksa aasta jooksul, sest absoluutsest aspektist võetuna võib ta lihtsalt olla kõrgema kvaliteediga, parem, kui teda parajasti tarbival «kaasajal» looduga võrrelda. Niisuguse kaasaegsuse saladus peitub hoopis selles, kui-võrd põhjalikult on autor tajunud mitte oma kaasajaga, vaid elu üldse, tema rõõmude, murede ja mõistatuste väärtusi... See on umbes nii, nagu oleks meile lahendamiseks antud mingi arv (näiteks 1) äärmiselt keerulise, palju-tehtelise murdarvu kujul. Selle lahendamine on pikk ja pingutust nõudev, aga ikkagi seisneb kogu tarkus taandamises. Kui nüüd mõelda sellele, et neid erinevaid murde (ajastuid, elusid) ühendab ühesugune lahendus, 1, siis see 1 on midagi enam kui ainult üksiku murru lahendus. Ta on kõikide murdude (ajastute, elude) õige lahendus, on alati olnud. Nii jäävadki talle kitsaks üksiku murru piirid ja ta läheb läbi kõikide aegade... Tähendab, «kaasaegsem» (ja alati kaasaegsem!) on see teos, millel on selgem, suurem õige lõpplahenduse (1) tunnetus. Kunst peab tegelema igaveste küsimustega, mitte aga ajama ainult tänapäeva asju.» Otsides mõõdupuud, mis võimaldaks «... kõige objektiivsemalt võrrelda üksikeisest ajaliselt nii kaugel asetsevaid teoseid nagu Bachi ja Penderecki passioonid, Mozarti ja Verdi reekviemid, Gregoriuse koraalid ja verivärsked massilaulud», leidis helilooja: «Kui me tahame jõuda üksikõik millise muusika-teose tuumani, ei pääse me jällegi mööda taandamisest, s. o tuleb ära visata kogu ballast: ajastud, stiilid, vormid, orkestratsioonid, harmoonia, polüfoonia — ja nii jõuda ühehäälsuseni, selle intonatsioonideni. Seal alles oleme silm silma vastu kas siis tõe või valega.»

Pärt oli mõistnud, millisest «ainest» ta oma muusikas tundis puudu olevat. Aga läks veel kaheksa aastat, enne kui ta selle leidis nii ehedal kujul, nagu oli soovinud.

*

Minu kollaažid olid katse istutada lill võõrasse keskkonda (kudede sobivuse probleem: kui kasvab kokku, on siirdamine õigustatud), kuid ma ei tahaks tegelda ümberistutamise, vaid kasvatada ise kas või üheainsa lille.²

Kolmas sümfonia (1971, esiettekanne 1972) oli esimene «taandatud» vahenditega teos, esimene katse kasvatada oma lill. Vaikimisaastail pärast «Credot» oli helilooja põhjalikult uurinud keskaja muusikat. Sümfonia temaatilise materjali meloodiajoonised meenutavad XIV—XV sajandi koorimuusikat (tsitaate pole, vähemalt teadlikke), rütm hilisemaid aegu —

¹ Helilooja mõtteavaldused (tsitaatideks vormistamata) on pärit talvest 1977/78, vestlustest artikli autoriga, kel oli käsil pikem kirjatükk «Arvo Pärt ja tema stiililised muudatused» (kavandatud Leningradis ilmunud kogumikku eesti muusikast), millest pärineb käesoleva artikli põhiosa.

² Kursiivkirjas tsitaadid, varem ilmunud «Hortus Musicuse» kontsertide kavalehtedel (1976—1978), pärinevad A. Pärdi mõttepäevikust, mida ta ise nimetas töövihikuteks.

Viini klassikat ja vararomantismi. Faktuur on polüfooniline (Madalmaade polüfooniast lähtuv), orkestrikoosseis ja -käsitlus tänapäevased. Rahuliku, ulatusliku arenduse poolest erineb teos (kestusega 20—22 minutit) Pärdi varasemaist üllakoonilistest suurvormidest. Kolm pealkirjata, vaheta mängitavat osa toetuvad klassikalistele vormitüüpidele: I osal on sonaadivormi tunnused, II ja III ühendavad kumbki eri viisil kolmeosalisuse ja variatsioonid.

Teemasid on palju, nad kõik põhinevad ühtsel intonatsiooniringil, mis kontsentreeritud kujul on olemas juba sissejuhatuse puhkpillimeloodias.

Näide 1

Selline reflekteeriv lüürika on omane sümfoonia kujundite enamikule, tõustes erilise kandvuseni II osas. Konflikti alge peitub juba sissejuhatuse teises teemas. Suurima kontrasti algusmeeleolule moodustab aga kõiki osi läbiv trioolide-motiiv, millega kaasneb ärevuse- ja ohutunne.

Nagu Pärdi kahele esimesele sümfooniale, saab ka Kolmandale läheneda sümfonismi tüüptõlgendusega, leides subjektiivse ja objektiivse alge, «mina» ja «maailma» konflikti. Ent erinevalt esimestest, võib tervikuna subjektiivsemat Kolmandat sümfooniat mõista ka üksnes isiksuse seestmistest kahtluste ja täiustumise loona.

Kolmandas sümfoonias on kindlasti sees see valu, millega ma uuesti «käima õppisin».

Kolmanda sümfoonia stiililine järg on kantaat-sümfoonia «Laul armastatule» (1973, 2. redaktsioon 1974) kahele solistile, segakoorile ja orkestrile. Tekst pärineb S. Rusthaveli poeemist «Kangelane tiigrinahas» (K. Balmonti venekeelse tõlkes), mis võlus heliloojat rüütelliku armastuse maailmapildiga, kus «... armastus tähendab annet, nägijakssaamist, ainukest olemisvõimalust, mitte aga joobumust, nagu seda tihti peale käsitlevad hilisemate aegade luuletajad»³. Tekstikäsitluse poolest on kantaat lähedane renessansi koorimuusikale. Võrreldes Kolmanda sümfooniaga, on teose meloodika altereeritum, rütm ja laadisuhted keerukamad, meenutades mõneti Idamaade vana muusikat.

Kolmandas sümfoonias ja «Laulus armastatule» oleks uut intonatsioonilist materjali otsiv autor nagu meelega lahti öelnud oma võimest luua originaalseid viimistletud struktuure [«tuleb ära visata (...) stiilid, vormid...»]. Kummagi teose vabas polüfoonilises arenduses kujunevale vormile ei saa küll midagi ette heita, Pärdi loomupärane proportsioonitunne ja dramaturgivaist toimivad ikka, kuid tavapärasemalt, võrreldes varasemate — ja hilisemate — teostega.

*

Ka need teosed ei rahuldanud autorit päriselt. Järgnes uus vaikimisperiood, 1976. aastani, mil valmis seitse teost erinevale instrumentaal- ja vokaalkoosseisudele: «Aliinale», «Modus», «Calix», «Trivium», «Pari intervallo», «In spe» ja «Kui Bach oleks mesilasi pidanud». «Hortus Musicuse» kontserdil 27. X 1976 jõudsid nad kuulajani ühise pealkirja all «Tintinnabuli» («Kellukesed»), mida autor nimetas avatud oopuseks ja lubas jätkata. Seda on ta teinud tänaseni.

Tintinnabuli on terviklik muusikaline maailmapilt, viimistletud stiil ja originaalne kompositsioonitehnika.

Domineerib meditatiivsus, kõlamaailm on valdavalt habras, iga heli väärtustav. Sageli sünnib muusika aegapidi vaikusest ja kulgeb vaikuse

³ Esiettekande kavalehelt (koostanud E. Pärt). 22. IX 1973.

piiril. Konstruktiivselt on Pärt jälle niisama range ja täpne kui kuuekümnendail, ent kõik helikeele elemendid on lihtsustunud, allutatud «taandamisprintsibile». See on tundlik ja valiv lihtsus.

Mis maksab üks heli või sõna? Need tuhanded, mis meie kõrvust mööda voolavad, on teinud tuumaks meie vastuvõtuaparaadi. Hoolikalt suhtuda igasse helisse, sõnasse, teosse.

Tintinnabuli meloodikal pole otsesidemeid vanamuusikaga, mis Kolmandas sümfoonia oli — autori sõnade järgi — täitnud vereülekanne rolli; enam polnud seda vaja. Ometi on meloodiajoon veel lihtsam kui sümfoonia — valdavalt astmelise liikumisega või kolmkõlahelidel kulgev. Rütmi on lihtsustatud vältussuhetega (sageli üksnes «pikad» ja «lühikesed» helid), matemaatiliselt korrastatud, püsivat meetrumitunnetust vältiv. Ka meloodia helikõrgussuhted on enamjuhtudel konstruktiivsed, kuid mitte intervalliliselt (nagu seeriamuusikas), vaid laaditunnetuse alusel.

Tintinnabuli kompositsioonitehnika tähtsaim komponent on polüfoonia, mis põhimõtteliselt sarnaneb range stiili noot-noodi-vastu kontrpunktiga. Põhihääli on valdavalt astmelise liikumisega. Temast sõltuvad kõik ülejäänud — nagu ranges stiilis *cantus firmus*'est, seepärast nimetagem seda edaspidi *cantus*. (lad — laul, viis).⁴ Kõrvalhääli liigub kolmkõlahelidel, kusjuures — olenevalt teose või selle osa piires kehtivaist reeglist — *cantus*'e igale noodile vastab kõrvalhääles lähim või kaugem, ülemine või alumine (jne) kolmkõlanoot. Kui *cantus* kõlab ühtaegu mitmes variandis (peale põhikuju ka peeglis, suurenduses, vähenduses jne), siis suureneb vastavalt kolmkõlaliste häälte arv. Peaaegu eranditult on kasutatud toonikakõlola, seetõttu on laaditunnetus eriliselt püsiv, kuid funktsionaalseid pingeid vältiv. Kolmkõlaliste saatehäälte, n-õ täitehäälte olemasolu tõttu polüfoonilises faktuuris meenutab Pärdi polüfoonia XV sajandi *faux bourdon*'i praktikat — see on Toomas Siitani tähelepanek.⁵ Kõlaline üldtulemus on küll suuresti erinev, sest needsamad kolmkõlahääled toovad vertikaali dissonantseid kooskõlasid.

Kolmkõlast tulenebki kellukeste-stiili nimetus, sest: «Naturaalse kellukese kõla ilu assotsieerub autoril heakõnalisuse mõistega, konkreetsemalt — kolmkõlaga.»⁶

Ilmneb, et kellukeste-polüfoonia lihtne üldprintsip sisaldab lõpmata palju struktuurset, niisiis ka kõlalisel erisuguseid võimalusi. Teose kui terviku seisukohast võib aga olulist rolli mängida Pärdi juba kuuekümnendaist aastaist tuttav komme luua hetke erilisus hoopis konstruktsiooni raamest väljumisega.

Poetiliselt klaveriminiatuuris «Aliinale» liigub saatehääli *cantus*'ega ühes ja samas rütmis üle oktaavi lähimail alumistel põhikolmkõlahelidel, ent lõpupoole, ligikaudu kuldlõike punktis, «eksib» dominantkolmkõla lähimale helile. Muutuse tähendusrikkust toonitavad pedaali abil loodud tausta kadumine ja fermaat (ning õis noodipildid! Vt näide 2).

«Aliinale» oli esimene *tintinnabuli*-teos, lühim ja lihtsaim. Ometi, kõlaline tulemus on komplitseeritum, kui lubab arvata kiirpilk nooti, — jätab ju kohustuslik pikk pedaal kõik mängitu kõlaruumi hõljuma.

Tihedama faktuuri puhul on keerukamad juba häältevahelised kooskõlad; üldkoloriidi staatika ühenduses pideva seemise liikumisega meenutab mõneti sonoristlikku kõlavälja. Vaadelgem näiteks katkendit teosest «In spe» («Lootuses», pühendatud ansamblile «Hortus Musicus»), näide 3. Selles teoses on lihtsal konstruktiivsel printsibil kujundatud nii *cantus*'e rütm kui ka helikõrguslik struktuur. Toodud lõigus on *cantus* bassis, peegelkuju sopranis, saatehääldes (vastavalt tenor ja alt) sekundeerivad meloodia helidele vaheldumisi lähim ülemine ja lähim alumine kolmkõlaheli, iga uue kooskõlaga kaasneb kordamööda kõrgemate või madalamate naaberhäälte ristumine. Hääli dubleerivad instrumendid võivad esitajad ise valida. Seegi on üks *Tintinnabuli* iseärasusi: mitmes teoses on tämbrite valik kas

⁴ Oma polüfoonia põhiprintsiibist kõneles helilooja artikli autorile põgusalt 1977. aastal; tema nimetas põhihäält lihtsalt tähtsamaks häälele või viisiks.

⁵ T. Siitani. Vana muusika uues muusikas. Ettekanne Balti liiduvabariikide XVII muusikateaduslikul konverentsil Sialiais, 1983.

⁶ Esiettekande kavalehelt (koostanud E. Pärt). 27. X 1976.

8. Rahulikult kuulates

9da.

* 9da.

Näide 2

④ $\Gamma = d (\approx 104); o = d.$

S. + instr.

A. + instr.

T. + instr. B. i

B. + instr.

Näide 3

täiesti või osaliselt vaba, nii nagu keskaja ja renessansi muusitseerimispraktikas. Ka esialgu klaverile mõeldud «Aliinale» on kõlanud vanadel instrumentidel.

Muusikaline materjal on fokuseeritud iseendale ning peab silmas ja arvestab omaenda jõudu. Tämbel tuleks nagu väljastpoolt ja võib olla igal eri juhul erinev.

Ometi, miks valmisid esimesed tintinnabuli-teosed just varajase muusika ansamblile? Loomulikult austusest vana polüfoonia vastu? Helilooja enda seletuse järgi oli põhjus hoopis praktilisem: «Hortusega» oli võimalik tööd teha. Kuna kellukeste-stiil on akustiliselt ülitundlik, vajas autor aega katsetamiseks, et tarviduse korral midagi muuta. Sümfooniaorkestri töögraafiku ja harjumuste juures poleks peentöö kõne allagi tulnud.

Kellukeste-stiili rütm ei ole muidugi alati nii lihtne, kui eelmistes, monorütmilise faktuuriga teostes. Näiteks liiguvad teoses «Pari intervallo» («Võrdsel kaugusel», orelile või neljale instrumentidile) saatehääled pidevana, kumbki oma põhihääle suhtes isemoodi nihutatud (*cantus* on 2. hääles. bass dubleerib detsimis):



Näide 4

Tintinnabuli ühes suurema koosseisuga (segakoor, orel, instrumentaalansambel), sünkja väljendusintensiivsuse poolest erandlikus teoses «Calix» («Karikas», pühendatud Alfred Schnittkele) on laskuval *a*-moll gammal põhinevast *cantus*'est ja kolmkõlalilikumisest ehitatud 10-häälnelise keeruka rütmimustriga topeltkaanon.

*

Luues oma range stiili reeglid, on Pärt saavutanud *Tintinnabuli*'s helikoe ühtsuse ning temaatilise materjali ja vormi ühtsuse.

Helikoe horisontaali ja vertikaali ühtsus, vastastikune seotus on muusika suurte muudatuste aegadel ikka olnud heliloojaile probleem. Meie sajandil, pärast funktsionaalse harmoonia kui struktuuri valitseva elemendi troonilt tõukamist, on leitud mitmesuguseid lahendusi nii päris individuaalsete kui ka laiemalt levinud kompositsioonisüsteemide näol. Viiekümnen-date aastate seeriamuusika autorid tõstsid (kromaatilise) helikoe ühtsuse ülimaks printsiibiks ja determineerisid selle saavutamiseks teose kõik muusikalised parameetrid. Samasuunalisi otsinguid — küll mitte totaalse serialismi näol — oli ka Pärdi kuuekümnendate loomingus, kuid tema struktuurid on palju lihtsamad kui seeriamuusika avangardistidel, kellel helikoe ühtsus läheneb tõepoolest täiusele, kõlaline tulemus aga on — paradoksaalsel kombel — kaosesarnane.

Tintinnabuli-stiilis lahendab Pärt helikoe ühtsuse probleemi diatoonilise materjali alusel, kordamata ühegi ajaloolise stiili reegleid ja kõlalist tulemust. See on sajandite kogemusele toetuv süntees: valdavalt astmeline meloodika ning polüfoonia põhinevad keskaja mudelitel, klassitsismist on pärit kolmkõlatunnetus, meie sajandist — struktuuride matematiseerimise viisid ning kirbed vabalt tekkivad sekundikooskõlad. Mis tahes reeglite piires teeb valiku autori kõrv, mitte silm.

Vorm sõltub igas teoses otseselt materjalist, materjali struktuurist. Sageli, ka suuremates teostes määrab terviku piirid pika joonega *cantus*'e kulgumine, mille etteantud võimaluste lõppedes lõpeb ka teos. Kui *cantus* on lühem, võib ta olla läbi viidud mitu korda eri variantides, nagu erinevalt valgustatuna, tervik kujuneb siis range struktuuriga üksikosadest. Mõlemad võimalused jätavad ruumi autori väljendustahtele, mis võib avalduda niihästi konstruktsiooni enda kui konstruktsioonist lahkumise kaudu.

Tillukeses klaveripaljas «Aliinale» kujundab terviku *cantus*'e ülikihtne rütmstruktuur, lisaks väike kinnitus.

«In spe» tervikvorm kujuneb variatsiooniliselt: teos koosneb 19 lõigust (11. lõik oli tervikuna noodinäites), milles muutuvad *cantus* ise, tämber ja faktuuri tihedus; vertikaali moodustamise reeglid püsivad.

Teistsuguses variatsioonivormis on «Trivium» («Risttee») orelile: muutmata *cantus* — 42-taktiline lõputuna näiv meloodia, mille rütm on organiseeritud seeriaprintsiibil — viiakse läbi kolm korda, varieeruvad faktuur ja dünaamika, 2. variatsioon on kulminatiivne.

«Modus» sopranile ja instrumentaalansamblikele (pühendatud Helle ja

ja «läbikuuldava» konstruktsiooniga, koosneb seitsmest vaheta esitatavast osast. Esimese viie osa (vaheldumisi löökpillidele ja tšembalole) askeetliku kõlaatmosfääriga keskendumine, aeglaselt teisenev «monotoonsus» ulatub kuulaja vastuvõtuvõime piirini. Kujundiolemus, sõnum avaneb aga teose lõpul rangest süsteemist vabanemise kaudu, mida kroonib sopranisoolo. Ja kui pealkiri «Modus» tuleneb konstruktsioonist, siis alapealkiri «Saara oli 90-aastane...» on seotud teose dramaturgiaga. Balletilaval sai «Modus» otseselt sõnumist lähtuva pealkirja: «Свершение» («Täitumine»), «Kirgastumine» (Mai Murdmaa koreograafia ja lavastused 1977, esmalt Leningradi Väikeses Teatris, siis RAT «Estonias»).

«Moduse» lõpuosas on tämber intonatsioonist lahutamatu, inimhäält ei saa asendada ükski muu värv.

Tämbriline, koguni sonoristlik toime on määrav teose «Kui Bach oleks mesilasi pidanud...» (pühendatud Ofelia Tuisule) I osas, mis on erandlik ka kromaatilise materjali poolest. B-A-C-H-motiivi katked alustavad eri häältel eri kõrgustelt (helidelt *b, a, c, h*) ja liiguvad eri kiirustega ning kuhjuvad haripunktil tihedaks sumisevaks kõlaväljaks (seitsmekordne stuudiovõte tšembalole neljal käel). Aktiivsele ja humoorikale I osale järgneb leebe kommentaarina *tinnabuli*-stiilis II osa — Bachi prelüüdi (*h*-moll, HTK I) seade kuuehäälele puhkpilliansamblile, kus originaali kolmele häälele on lisatud kolm kolmkõlahelidel liikuvat häält.

Nagu oma esimeseski *homage*'is Bachi («Collage...», 1964) kõrvutab Pärt Bachi muusika aktiivset ja meditatiivset poolust, siin — läbi omaenda varasema ja hilisema stiili.

Tinnabuli-muusika leidnud helilooja töötas tavatu intensiivsusega: 1977. aastal valmis 13 teost, nende seas hilis-Pärdi meil tuntuimad, «Cantus Benjamin Britteni mälestuseks» keelpilliorkestrile ja kelladele ning «Tabula rasa», kontsert kahele viiulile, ettevalmistatud klaverile ja keelpillidele (pühendatud Tatjana Grindenkole, Gidon Kremerile ja Eri Klasile).

Struktuurselt on «Cantus» «Calixi» sugulasteos. Astmeliselt laskuv liikumine (konstruktiivne *cantus*) algab järgemööda viies pillirühmas eri registrite *a*-st:

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It features six staves: Camp., Vl. I div., Vl. II div., Viole, Vc. div., and Cb. div. The tempo is marked as $\text{♩} = 112 - 120$. The score includes dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, and *sole*. There are also performance instructions like *con sord.* and *stm. pp*.

Näide 5

Iga põhihääal alustab uuesti üha oma algushelist, jõudes iga kord helirea ühe astme võrra madalamale. Rütmijoonised on sarnased, liikumiskiirused erinevad — iga madalam hääl kulgeb oma kõrgemast naabrist kaks korda pikemates vältustes. Saatehääled liiguvad lähimail madalamail kolmkõlahelidel; altidel kui soolorühmal pole kontrapunkti, et tämber mõneti eristuks. Pidevalt muutuvad vertikaal ja rütmimuster, luues varjundirikka kõlavälja.

Teose lõpuks tõuse helitugevus aegamisi *fff*-sse, kõik hääled jõuavad järgemööda pika *a*-moll kolmkõlaakordi helidele madalregistris. Selgub, et muusika suursuguselt rahulik, lõppematuna tundunud kulgemine sisaldas etteantud eesmärgi.

«Tabula rasa», Pärdi ulatuslikemaid teoseid (ca 30 min), *Tintinnabuli* esimene suurvorm, koosneb kahest kontrastsest osast: «Ludus» («Mäng», *Con moto*) ja «Silentium» («Vaikus», *Senza moto*).

Esimeses osas on mitmel tasandil pingeid ja vastuolusid, tähtsaimad — liikumistüübis (kontsertliku mootorika ja vaikusse suubuva staatika vahel), tämbris (puhta keelpillikõla ja mõranenud kella heli meenutava ettevalmistatud klaveri kõla vahel) ja materjalis (diatoonika ja altereeritud materjali vahel). Keerulisem kui üheski senises *tintinnabuli*-stiili teoses on vorm — mitmeastmelised variatsioonid.

Osa koosneb kaheksast sektsioonist (variatsioonid «suures plaanis»), kadentsist ja koodast, *cantus*'e keskmeks, tugiheliks on loomuliku *a*-moll'i põhitoon. Esimese sektsiooni *cantus* ongi kõigest nelja *a* kordus, igas järgmises sektsioonis suureneb ka ulatus laadi astme võrra keskmest üles- ja allapoole.

Kolme esimese sektsiooni *cantus*'ed:



Näide 6

Kaheksanda sektsiooni *cantus* on kaheksa takti pikk, astmeline liikumine ulatub kesksest *a*-st mõlemas suunas oktaavini. Igas sektsioonis viiakse *cantus* läbi samaaegselt:

1) keelpilliorkestris — kaks korda kuuehääle topeltkaanonina, saatehääled liiguvad vaheldumisi lähimail ülemistel ja lähimail alumistel kolmkõlahelidel, teisel läbiviimisel on *cantus* peeglis, sellest sõltuvalt muutuvad saatehääled; esimene läbiviimine suundub kõrgematelt pillidelt madalamale, teine — vastupidi;

2) sooloviulitel nelja figuratiivse variatsioonina, neljas rütmvariandis, mis korduvad läbi kõigi sektsioonide; 2. ja 4. variatsioonis on *cantus* peeglis.

Sooloviulite neljas variatsioon on salapärane «peatus»: barokk-kontserti meenutav liikumisenergia asendub ühe soolopilli pikkades vältustes, otsekui vaikust kuulavate helidega kõrgregistris, kontrapunktiks ettevalmistatud klaveri «kahjustatud» kolmkõlahelid (orkestri kaanonid on selleks ajaks lõppenud). Viimaks jääb solist päris üksi, ja vaiksed pikad helid kustuvad täielikku vaikusse, generaalpauzi (teiselt sektsiooni lõpp):



Näide 7

Vastavalt *cantus*'e pikenemisele pikenevad sektsioonid. Neid eraldavad vaikuse- lõigud, vastupidi, lühenevad korrapäraselt ($\frac{3}{2}$ kuni $\frac{1}{2}$). Ühtlasi kasvab iga sektsiooniga aeglaselt, kuid pidevalt helitugevus. Viimane sektsioon, lõppedes «peatuse» ja pausita, viib dramaatilise kulminatsiooni — kadentsi, mis põhineb mitmekihiliselt laskuval *a*-moll helireal: sooloviulitel ja klaveril akordides (*arpeggiato, tremolo*), keelpillirühma taustas pikkades nootides.

Valus dramaatiline pinge ei alane ka koodas, kus tuuakse sisse uued, tihedamad rütmifiguurid ja alteratsioon — vähendatud septakordid —, mis mõjuvad dramaturgiliselt veel tähendusrikkamalt kui kunagistes vararomantismi teostes, aegadest, mil avastati selle akordi ärev ja salapärane kõla. Kooda lõpuks tõrjub «võõra» akordi välja *a*-moll kolmkõla.

Pikk ja aeglane, keskendunud, üleni *pianissimo*'s II osa on ühtse suurejoonelise konstruktsiooniga, püsivalt diatooniline, puhast kõlasfääri ohus-tavd otsekui kaugusest üksnes harvad, muutumatuina korduvad klaveri-passaazid, ettevalmistatud instrumendil «määritud» kõlaga. *Cantus*'e heli-kõrguslik struktuur on samasugune kui I osas, siin keskse heliga *d*. Nagu «Calixis» ja «Cantuses» viiakse üks ja sama *cantus* eri hääldes läbi eri

foonia) reeglite järgi. Põhimõtteliselt lõputa meloodiavool lõpeb igal pillil n-õ tehnilistel põhjustel — kui jõutakse instrumendi madalaima helini. Viimasena mängima jäänud soolokontrabass aga vaikib enne oma madalaimat heli, mis ühtlasi olnuks toonika — lõpmatuse rahu sisendav muusika ei saa lõppeda konkreetset, vaid hajub vaikusse ja sügavusse, otsekui jätkuks ta teisel pool meie kuuldevõime piiri.

Aga miks öieti «Tabula rasa»? Salapärasel pealkirja annaks seletada mitmesuguste mõttespekulatsioonide abil. Autori enda jaoks seostus see tõsiasiaga: kui pärast ereda kujutise nägemist ainiti vaadata valget lehte, ilmub sama kujutis sinna, kuid — iialgi ei saa ta olla nii ere ja selge, kui oli tõeluses...

Pärdi viimane kodupublikuni jõudnud suurvorm oli «Itaalia kontsert» viiulile, tšellole ja kammerorkestrile, mis kõlas esiettekandes 1978. aasta varajase ja nüüdismuusika festivalil. Kuid helilooja ei jäänud teose esimese variandiga rahule ega lubanud kontserdisalvestist raadiosaateski kasutada. Veel Tallinnas elades töötas ta teose ümber.

Kümme aastat hiljem

Pikaajaline ilmaolek Pärdi muusikast näib üksnes tugevdanud selle külgetõmbejõudu Eestimaa kontserdipublikule. «Tabula rasat» mängiti esimesel ja kolmandal varajase ja nüüdismuusika festivalil, 1978 ja 1987, esimesel oli saal täis enam-vähem, nüüd — viimse võimaluseni. See teos on tõesti populaarne, jõudnud koguni soovikontsertidesse. Ka «Cantus» on taas kõlanud. Muuga on lood kehvemad. Juhtub, et muusikudki peavad Pärdi uusloominguks mõnd välissõitudel kuulnud teost, mis tegelikult valmis juba kodumaal. Näiteks oli viimase «Varssavi sügise» reisimuljeis Eesti Raadios sel kombel juttu teosest «Fratres», mida «Hortus Musicus» aasta'il 1977—1979 mängis koguni kahes variandis (teine variant ühes sooloviivli partiiga G. Kremerilt). Mitmed juba Tallinnas loodud teosed on meil üldse ette kandmata. Suur asi oleks seegi, kui plaaditäl *tintinnabuli* muusikal, mis Tallinna Heliplaadistuudios jäi seisma 1979. aastal, õnnestuks nüüd lõpuks heliplaadiks paljuneda. Aga mine tea, kui keerulisi manipulatsioone selleks vaja on, stuudio allub ju üleliidulisele firmale «Melodija». Andres Söödi filmil «Arvo Pärt novembris 1978» pole siiamaani korda läinud riuililt alla tulla, kuigi vahepeal olla ta justkui äärtpidi paistnud.

Pärdi varasemast loomingust on taas kõlanud klaveriteosed kui kõige mobiilsemad, «Solfedžo» ja «Collage...» (Raekoja väikese publiku ees), hiljaaegu Keelpillikvartett. Tema kuuekümnendate tippteoseid võib endiselt kuulda üksnes vanadelt kitsa heliribaga monoplaatidel. Tõsi, *tintinnabuli*-teoste, näiteks «Johannese passiooni» ettekandmine oleks praegu tähtsam. Aga — uus muusikute põlvkond on kuuekümnendate tippteostest saanud elavas ettekandes kuulda ainult Räätsa Kontserti kammerorkestrile ja meie muusikalooesse hakkavad tekkima uued «valged laigud». Must-valgel tõendab seda kuuekümnendate muusika iseloomustus Evi Papi muidu veenvate mõttekäikudega artiklis «Muusika ja ajad» (TMK 1987, nr 7): loetletud tunnustest ei näi ükski silmas pidavat Pärti — ega Tambergi ja Tormistki. Kuid neid ei tohiks kõrvale jätta ei eesti ega nõukogude muusika kuuekümnendast rääkides.

Nüüd, kümme aastat hiljem, on selgemini näha *Tintinnabuli* asend maailma muusikakaardil. Juba seitsmekümnendate lõpul oli tunda, et helikeele lihtsustumine käis mitmel moel ka mujal, et näiteks poola avangardistidki otsisid uut kõlaestetikat, esialgu küll hilisromantismile toetudes. Praegu on pilt veidi avaram. Viimastel aastatel on meie «kuuldekaugusse» jõudnud uuslihtsuse isepäraseim ilming — muusikaline minimalism, mis on saamas nii populaarseks, et varsti hakkame sellega mõõtma vaat et Karl August Hermannit. Rääkimata Pärdist.

Sündinud USA-s (San Franciscos) kuuekümnendate keskel, oli minimalistlik muusika Euroopas küllalt kaua tundmatu. Seitsmekümnendate keskel, kui Pärt leidis oma *tintinnabuli*-stiili, polnud Eestimaal minimalismist veel midagi kuulnud. Ka meist paremini informeeritud soome muusikute enamik ei olnud enne kaheksakümnendaid isegi teadlik minimalismi olemasolust, ometi hakati mõningate minimalismi tunnustega muu-

sikat sealgi kirjutama juba seitsmekümnendail, esimene oli Erkki Salmenhaara.⁷

Varemgi on mõni uus muusikaline suund tekkinud enam-vähem üheaegselt mitmel pool ja ilmunud üksteise töid mitte tundvate autorite loominguusse mitmesuguste teisenditena. Ehk Arvo Pärdi sõnadega (vastuseks järjekordsele küsimisele, kuidas ta seletab oma muusika lähedust minimalismile, mida ei tundnud): «Igal pool lähevad puud lehte, aga lehed on ikka veidi isemoodi.»⁸

Tintinnabuli ja minimalismi sarnased jooned on diatoonika eelistus, konstruktsiooni «loetavus» kõrva jaoks, ühe kujundi pikaajaline variantne arendus. Erinevused tulenevad erisugustest lähtepunktidest.

Pärt otsis ühehäälsuse ilmekaid intonatsoone ja sai tähtsamad impulsid keskaja muusikast. Ameerika minimalismi kasvupinnast toitsid Ida, hiljem ka Aafrika rütmisüsteemid, millest saadud ideed kohaldati euroopalikule, klassikaliselt lihtsale motiivistikule. Steve Reich, kes alustas koguni kindlate helikõrgusteta materjalist (lindistatud kõnefraaside montaažist), peab rütmi muusika tähtsaimaks elemendiks: «Kui mul jätkub ideid, kuidas muusikat ajas uutmoodi kokku panna, siis ma ei muretse, milliseid noote või instrumente kasutada. Tean, et need hoolitsevad enda eest ise, nii kaua kui ma suudan kujutleda, kuidas alustada ja jätkata liikumist mõnel uuel moel. Rütmistruktuur annab teosele selle tõelise karakteri. [...] Kõrva jaoks on rütmistruktuur esikohal helikõrguse ja tämbri ees.»⁹ — Meenu-tame Pärti: «Hoolikalt suhtuda igasse helisse...»

Ameerika minimalistide muusika rütmipulss on erk, *tintinnabuli*-rütm voolab enamasti aeglaselt ja rahulikult, intensiivne pulss (meetrumitunetus) tekib harva ja on ajutine (näiteks «Tabula rasa» I osa kontsertlikes lõikudes).

Vähemalt niisama olulised erinevused on seotud suhtumisega tervikusse. Minimalistid lähtuvad idamaisest ajakäsitusest (osalt — läbi John Cage'i esteetika) ja loobuvad nii sihipärasest dramaturgiast (peaaegu alati) kui ka lõpetatud vormist (sageli), nii et ühe ja sama teose kestus ja nooditekst võivad igal ettekandel olla suuresti isesugused. Pärdil seesuguseid nn lah-tise vormiga teoseid ei ole. Pikemais teostes võib ka tema muusikaline aeg esialgu tunduda «sihituna», ometi valitseb autor tervikut viimase noodini ja teos lõpeb kuulaja jaoks õigeimal hetkel, mõnikord koguni puändiga.

Minimalistide muusika on eeskätt mänguline, vahel (harvemini, kui autorid seda taotlevad) loitsiv. *Tintinnabuli* on mediteeriv, igavikku otsiv.

Kuid näib, et maailmas järjest tuttavam minimalismi mõiste on laiene-mas ameerika minimalistide muusikalt ka teistsugustele uuslihtsuse ilmin-gutele, nimetus ise võimaldab küllalt avarat tõlgendamist.

Eelpool viidatud «Finnish Music Quarterly» artiklist leidsin lõbusa piltliku se-ltuse, mille autor on ajakirja toimetaja ja mis eesti keeles võiks välja näha umbes nõnda:

Mis see minimalistlik muusika öieti on?

(Presto)

Hea küll, lühidalt, minimalistlik muusika on minimalistlik muusika on minimalistlik muusika on mini on lõp minimalistlik muusika on lõpm mini-malistlik muusika on lõpmata minimalistlik muusika on lõpmata väike minimalistlik muusika on lõpmata väikesteminimalistlik muusika on lõpmata väikeste mini mini-malistlik muusika on lõpmata väikeste lõpmata väikeste lõpmata väikestemuud minimalistlik muusika lõpmata väikeste minimalistlik muusika väike minimalistlik muusika likmuusika minimalistlik muusika muudatus minimalistlik muusika on muud minimalistlik muusika on lõpmata väikeste muudatuste kestemuud minima-listlik muusika muudatustega minimalistlik muusika on minimalistlik muudatus-tega minimalistlik minimalistlik muusika on lõpmata väikeste muusikaliste minima-listlik kord miniminimalist muusika kordusika muudatustega kordustega muusika miniminikord kord korduminestegamuusika miniminikordkordumine kordumine

Lau au au au ri Otonkoski
tototoioioimtoimeoimetoimetaja

⁷ Vt J. Nuorvala, *Minimalism in Finland*. Finnish Music Quarterly, 1987, nr 3—4.

⁸ H.-I. Lampila, Arvo Pärt haaveilee Suomen yksinäisyydestä. Helsingin Sanomat, 11. X 1987.

⁹ E. Wasserman. An Interview with Composer Steve Reich. «Artforum», 1972, mai.

Nii võiks minimalistlikuks nimetada ka *tintinnabuli*-muusikat. Ka näiteks Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüüri muusika teatavat osa (sümfooniade minimalistlikel arendusvõtteil põhinevad kindlat tüüpi kujundid, millele aga on konflikt- või kontrastdramaturgia traditsioonilisemate meetoditega vastandatud teistsugused).

Olgu minimalism Steve Reichi moodi, Arvo Pärdi moodi, Sumera või Tüüri moodi — millest on tingitud tema kõlapind? Eelkõige ehk sellest, et ta pakub kuulajale võimaluse ajutiselt välja lülitada kiirest ja kiirenevast ajast, kus iga homme võib tuua järske muudatusi, sealhulgas soovimatuid. Pakub võimaluse osa saada millestki püsivast. Ja kui leidub kuulajaid, kellel on sellist päris ajast muusikalise aja kaudu eraldumist vaja, siis järelikult on see muusika ajakohane.

*

Tintinnabuli 1980. aastani:

1976

«Aliinale» klaverile

«Modus» («Saara oli 90-aastane...») sopranile ja instrumentaalansamblile

«Calix» segakoorile, orelile ja instrumentaalansamblile

«Trivium» orelile

«Pari intervallo» kvartetile *ad libitum*

«In spe» («Kyrie») neljale häälele ja instrumentaalansamblile

«Kui Bach oleks mesilasi pidanud...» tšembalole, magnetofonile ja instrumentaalansamblile

1977

«Variatsioonid Ariinuška terveksaamise puhul» klaverile

«Cantus Benjamin Britteni mälestuseks» keelpilliorkestrile ja kelladele

«Tabula rasa», kontsert kahele viiulile ja kammerorkestrile

«Fratres» instrumentaalansamblile

«Arbos» instrumentaalansamblile

«Summa» («Credo») neljale häälele või instrumendile

«Missa sillabica» neljale häälele ja instrumentaalansamblile

«Cantate Domino canticum novum» («Psalm 95») neljale häälele või instrumendile

«Johannese passioon» kahele tenorile, baritonile, bassile, segakoorile (või neljale häälele) ja orelile

«De profundis» meeskoorile ja orelile

«Psalm 116» segakoorile või neljale häälele (instrumentidele *ad libitum*)

«Psalm 130» segakoorile või kolmele häälele (instrumentidele *ad libitum*)

«Psalm 67» segakoorile

1978

«Peegel peeglis» viiulile ja klaverile

«Itaalia kontsert» viiulile, tšellole ja kammerorkestrile.

NB! Vabandame vigade pärast noodinäidetes. Näites 2 puudub lõpust 5. taktis viimase kooskõla juurest lilleõis. Pedaali tõstmine ja vajutus toimuvad täpselt takt varem. Näites 7 lugeda ülemise rea 3. noot *g*.

Arvo Pärt novembris 1978

JRP

Alljärgneva intervjuu Arvo Pärtiga tegi Ivalo Randalu helilooja kodus Mustamäel 28. novembril 1978. aastal. Andres Söödi üles võetuna sai kahekõne (aeg-ajalt sekundeerib filmis kaadri taga Arvo Pärti abikaasa Eleonora) ning esiettekanede tuleva «Itaalia kontserdi» harjutus «Estonias» aluseks filmi-*portreele*, mis kannabki pealkirja «Arvo Pärt novembris 1978». Üle tunni kestnud juttu, mille jäädvustamise ning kirjapaneku eest võlg-neme tänu Jaak Ellingule, on siin veidike loetavamaks silutud ja napilt lühendatud, filmis olev tekst on antud kursiivis.

1980. aasta veebruaris siirdus Arvo Pärt ühes perega võõrsile. Kodumaale jäi tema muusika ja kaks Andres Söödi filmi temast: «Arvo Pärt novembris 1978» («Eesti Telefilm», 1978) ja «Fantaasia C-duur» («Eesti Telefilm», 1979), mida helilooja nime ja teoste keelamisest siiani Eesti Televisioonis näidatud polegi.

[---]

Ivalo Randalu: Ma mäletan, kui sa tulid 1954. aastal [konservatooriumi]. Sul oli kõva patakas noodipaberit kaasas — hakkasid viiulikontserti kirjutama. Seejärel oli sul üks väga ilus prelüüd à la Rahmaninovi cis-moll, mille sa juba aasta pärast minema viskasid. Sa kogu aeg muutusid, tekkis uus kvaliteet. See läks konservatooriumis teisel kursusel 1. sümfoonia viimase välja. Siis kõik need kollaažid tol ajal. Ning siis oli sul jälle pööre. Mis olid need hoovad, mis sind niimoodi liikuma ja muutuma panid?

Arvo Pärt: Ma arvan, et võib-olla ideaalid, mis inimest tema elu jooksul saadavad ja temaga kaasas käivad. Või ütleme — õpetajad, kui nii võiks nimetada. Inimesel on mitu õpetajat. Üks õpetaja võib olla tema kaas-aeg, teda ümbritsevad inimesed, ütleme, mõningad kooliõpetajad kuuluvad sinna. Teatud perioodil on inimene nagu selle elu sees ja häälestatud nendele. Ja siis äkki avastad enda jaoks teise õpetaja, ütleme mineviku, mineviku suurkuju¹, kõik kunstiväärtused. Võib juhtuda, et ta muutub äkki pimedaks kõige muu suhtes ja pöörab oma pilgu sinna. Ja see mõjutab inimest kindlasti, annab tema tegevusele täiesti uue värvingu. Peale selle on veel võib-olla kõige suurem õpetaja inimesele olemas, see on tulevik, või ütleme — südametun-nistus. Pilk enda peale, milline sa tegelikult

tahaksid olla. Milline sa ei ole, aga millisena sa tahaksid ennast näha. Võiks öelda, et see on nagu tulevik, milleni me tahaksime ikkagi välja jõuda. Kas on arusaadav? Nagu loom valib endale toitu või, ütleme väike laps. [---]

I. R.: On loojaid, kes jäävadki eluks ajaks lasteks, andmata endale aru vahendeid valides, kuid on ka palju neid, kes pidevalt juurdevad. Minu meelest sina kuulud küll viimaste hulka. Sina oled ju väga palju valinud.

A. P.: Ei tea. Ega see valimine ei ole mitte moe pärast. Miks see nii on — ei tea. Kui tunned, et sa must oled, siis lähed ikka sauna poole.

I. R.: Mis on sinu enda arvates muutunud sinu loomeprotsessis? Ütleme siis tehnikas ja ka sisus?

A. P.: Ma ise olen muutunud.

I. R.: Nojah, kuidas?

A. P.: Kõiges. Kas seda ei saa kuidagi moodi välja lugeda muusikast? Ma tahaks seda kuidagi teada saada...

I. R.: Aga oled sa kuulnud oma vanu asju nüüd? Millal sa näiteks 1. sümfoonia kuulsid?

A. P.: Tbilisis, autorikontserdil tänava kevadel. See oli kohutav üleelamus.

I. R.: Mida sa üle elasid ja kuidas?

A. P.: Häbi, et ma nii palju aega inimestelt ära võtsin.

I. R.: Räägi ausalt. Kas sulle endale ei meeldinud? Oli ta sulle võõras?

A. P.: Ei, mitte võõras. Mul ei ole üldse mingisugust seisukohta oma teoste suhtes, eriti nende suhtes, mis on väga kaua aega tagasi kirjutatud. Mul ei ole nendega mingisugust kontakti. Ma olen kaotanud nendega läheduse, ihusoojuse. Nad on nagu linnud, kes pärast munast väljahaudumist mõne aja möödudes ära lendavad. Vahel nad tulevad nagu tagasi, sest ikka mõnikord juhtub kuulama mõnd ettekannet või satud juhuslikult noodi kallale. Üldiselt püüan kõik selle unustada. On olnud juhuseid, kus ma olen tahtnud mõnda teost parandada, kuid see ei ole andnud häid tulemusi. Ma ei saa taastada seda vaimu, seda mudelit, mis tol ajal, kirjutamise ajal valitses. Väga tähtis on ennast puhtaks teha, kõik ära unustada enne uue teose alustamist. [---] Ja mitte kunstlikult. Kui oled nullseisundis, siis vast saabki midagi tekkida.

I. R.: Sul on ju ka rohkesti tarbetööd, ma mõtlen filmimuusikat.

A. P.: See on kohutav. See on üldse kõige kohutavam asi maailmas.

I. R.: Kas see ei aita sind jälle natukene muust küljest?

A. P.: See aitab ainult võileivaraha saada. Muus see ei aita.

I. R.: Kas kontserttegevus aitab sind rehitsemisel?

A. P.: See ka ainult segab. Kõige paremini aitab vaikus...

I. R.: Võtaksime nüüd vaatluse alla selle viimase — «Itaalia kontserdi». Praeguseks on sul esimene kogemus käes, kuulsid seda esimest korda.

A. P.: Midagi uut ma sealt ei kuulnud. Vanaviisi läheb kõik. Esimene mängimine on niisama visandi tegemine. Pärast seda hakkab alles see tõsine töö — hinge sissepuhumine sellele savitükile. Tuleb väga palju parandusi teha.

I. R.: Hästi. Ma ei teegi end naiivsemaks kui ma olen, küsides: kuidas sa seda siis seemise kuulumisega kohe ette ei kujuta?

A. P.: Kohe? Ma ei tea. Võib-olla mõni oskab niimoodi, mina ei saa sellega hakkama. Aga võib-olla see probleem on kõikidel inimestel olemas. Õnneks on minul olnud võimalus väga palju selliseid katseid teha, proovide käigus oma teoseid muuta. Ma kujutan ette, et kui ma peaksin kirjutama ühe teose näiteks BBC orkestri tellimusel ning esiettekannet toimuks seal, kohapeal, siis oleks see võrdlemisi keeruline. Siis ma peaksin juba eelnevalt tegema sellise arvustuse, et läheks «kümnesse». Aga tegelikult on see rumal jutt, sellepärast et soov ennast võrdlemisi täpselt väljendada on ju alati. Siis nalja nagu ei tahaks teha.

I. R.: Loojate puhul, kes kirjutavad traditsioonilises laadis, on täiesti mõistetav, et nad peast partituuri valmisi teevad, sest on olemas ju kaanonid, orkestrerimise nipid. Pane muudkui kirja ja kõlab ka. Sinul ei ole vist ühtegi eeskuju selle vaikuse pingeloomiseks.

A. P.: Võib-olla on praegu selline aeg, kus kõik väga palju ümberringi muutub. Kunstis ka. Puuduvad nagu sellised sissetalutatud rajad. Aga võib-olla see on individuaalne?

I. R.: Kas sa oled kohanud mõnd heliloojat või muusikut, kes mõtleb ligikaudu sinuga sarnaselt?

A. P.: Ei tea.

I. R.: Näiteks Schnittkega olete absoluutselt erinevad.

A. P.: Võib olla.

Eleonora Pärt: Erinevad mõtlemise laadid. Ma olen selle peale väga palju mõelnud. On heliloojaid, kes on teose lõpetanud, punkti pannud ja mitte kuidagi ei saa selle juurde tagasi, ükskõik kui palju ta hiljem ka ei kuu-

laks. Protsess on lõppenud, ta on tühi. Aga osa heliloojaid teeb parandusi. See on väga iseloomulik joon Arvole. Pärast esiettekannet alles algab see õige töö.

A. P.: Ei ole õige. See ei ole kõikide lugudega niimoodi.

E. P.: «Cantusega» oli, «Calixiga» oli... Ma tahaks, et Pärt oleks natukene julgem.

A. P.: Ma olen nii, nagu ma olen.

I. R.: Räägi aga julgesti. Ega me filmi ei pane midagi niisugust, mida hiljem peaksid kahetsema.

A. P.: Ega ma ei kardagi midagi. Ma ei tahagi tegelikult rääkida.

E. P.: See vaev, mis on Arvol pärast teose lõpetamist — siis, kui kõik inimesed ära rahunevad, temal alles hakkab töö käima. See on seotud ühelt poolt uue kõlavärviga, teiselt poolt uue akustilise kõlaga, mis nõuab uusi kõrvu, uusi arvestusi.

I. R.: Nagu me siin ennist rääkisime, selles puudub veel kogemuslikkus. On nii?

A. P.: Jaa.

E. P.: Liiga tormiliselt läksime Pärtille kallale.

I. R.: Hea küll. Võtame näiteks «Tintinnabuli». Mida sa seal püüad avastada või leida või saavutada? See põhitoon ja kolmkõlad... mida sa seal otsid?

A. P.: Lõpmatust ja puhtust.

I. R.: Ja milliste vahenditega?

A. P.: No niimoodi... käsikaudu.

I. R.: [- -] Mis on puhtus selles mõttes? Kõlaliselts?

A. P.: Seda ei saa seletada, seda peab tundma, seda peab tunnetama. Seda peab otsima, seda peab avastama. Peab avastama kõik, peab avastama mitte ainult seda, kuidas seda edasi anda, vaid enne seda peab vist olema vajadus selle järele. Ise peab seda ihaldama, ise tahtma selline olla. Ja muu tuleb siis kõik iseenesest. Siis tehivad kõrvad selle kuulumiseks ja silmad selle nägemiseks. Isegi võrdlemisi tavaliste ja igapäevaste asjade juures, väga paljudes kunstiteostes ja inimestes.

I. R.: Itaalias tulles sa kirjeldasid oma muljeid Michelangelo poolelijäänud töödest. Minule tundus, et siin sa leidsidki niisuguse seose, oma nägemise. [- -]

A. P.: Ma ei mäleta.

I. R.: Sa peaksid oma muljed kirja panema.

A. P.: Ma panengi. Need on «Itaalia kontserdis».

I. R.: Mida see nimetus tähendab? On see sealt saadud impulsid või mis?

A. P.: Ma ei tea. See tuleb pika peale kõik iseenesest välja.

I. R.: Mis nimelt?

A. P.: Mida see tähendab. Ega ma enne Itaaliasse sõitu sellist pealkirja ei oleks pannud.

I. R.: Kas sa siis ikkagi kangekaelselt ei mäleta neid Michelangelo ja muusika suhteid? 49

A. P.: Minu jaoks ei eksisteeri seda momenti, seda muljet. Ma ei suuda nagu taas-tada seda...

Ma ei või oma valuutat ära kulutada sõnade peale. Ei, see ei ole lihtsalt nali. *Ma alati väga palju kannatan selle pärast, kui ma olen palju rääkinud. Ma palju üldiselt ei räägi. Ei ole nagu inspiratsiooni praegusel hetkel. Räägime millestki muust.*

I. R.: Aga võta ise teema üles. Naistest ei saa rääkida (vaatab Eleonora poole, kes end ära minema seab). Ei, Nora ära mine ära. Sinu juuresolekul ta räägib paremini ja see pole ka huvitav teema. Räägime parem sellest, mida sa tahaksid järgmise aastal kirjutada!

A. P.: (teeb kättega õhus ebamääraseid otsivaid liigutusi) *No niimoodi.*

E. P.: *Mis see «niimoodi» on? Aga võib-olla ei hakkagi kirjutama, hakkame hoopis tantsima. Mismoodi see «niimoodi» on? Mis heli see on?*

A. P.: *Mis heli?*

E. P.: *Mis värvi see heli on?*

A. P.: *Sinine.*

E. P.: *Mis värvi sinine?*

A. P.: *Helesinine.*

E. P.: *Peaaegu valge või?*

A. P.: *Jaa.*

E. P.: *Saimegi otsa peale. Kas ta lendab või hüppab või kõnnib?*

I. R.: *Aga tegelikult ikkagi...*

A. P.: *Mis ikkagi?*

I. R.: *Kas saab lahti?*

A. P.: *Muidugi saab.*

E. P.: *Noh, juba olemegi päris lähedal. Aga mida see heli üldse teeb, mida ta läks sinna otsima? Milline ta peaks olema?*

A. P.: *Ma ei tea, milline ta peaks olema. Üks noot kindlasti. La.*

E. P.: *Aga võib-olla kaks nooti?*

A. P.: *Kaks on raske. Kui «la», siis ainult alumine «mi» juurde panna. Ainult alumine «mi».*

E. P.: *Tal on igal pool «la». Kvart tuleb ka igal pool.*

I. R.: *Siis pole ju raske?*

A. P.: *Aga sellest on vähe. Sellest on vähe...*

I. R.: *Aga palju peaks olema? Palju võiks olla, et oleks kõige parem?*

A. P.: *See on natukene kurb. La-minoor on natukene kurb. Aga ta on ka nii ilus...*

E. P.: *Aga kui «do» veel juurde lisada?*

A. P.: *Ei. See on liiga toores. Ja paks.*

E. P.: *Nii et kaks nooti jääb?*

A. P.: *Jaa. Need võivad alati olla.*

I. R.: *Aga kuidas on puhas? Ikka läbi selle värvi või?*

A. P.: *Puhas on siis, kui on rahulik.*

I. R.: *Missugune see rahu on?*

A. P.: *Seisev. Ja kindel. Ja õrn. Ja ta peaks natukene õnnelikum olema, kui mina suudan praegu ette kujutada või sellest unistada.*

I. R.: *Kas «Itaalia kontserdist» on natuke rohkem õnne kui «Tintinnabulist»?*

A. P.: *Mina olen küll väga õnnetu praegu selle «Itaalia kontserdi» pärast, seepärast, et ta mul kohe välja ei tulnud.*



A. P.: *Sealt kõrvalt paistab päike, aga me päikest ise ei näe.*

E. P.: *Me ei ole pimestatud?*

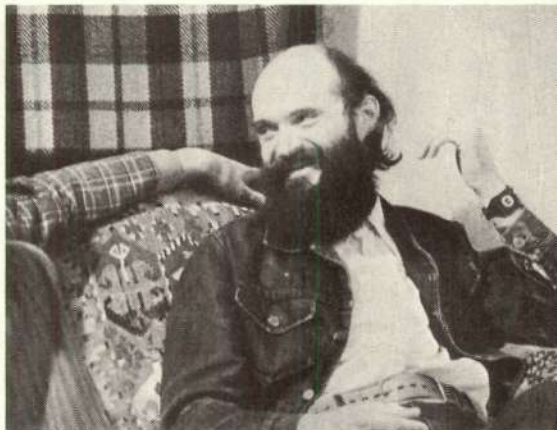
A. P.: *Ei ole jah. Meie hing igatseb selle värvi ja valguse järele ja tahab nagu selle poole lennata. No võiks ju kohe minna...*

E. P.: *Mis teda seob? Mis värvid teda koormavad?*

A. P.: *Paari keti küljes on ta kinni.*

I. R.: *Aga saab ta lahti?*

A. P.: *Aga mõttega sa muidu elad, kui ei usu, et lahti saad.*



Ivalo Randalu ja Arvo Pärt helilooja kodus 28. novembril 1978. Kaadrid Andres Söödi filmist «Arvo Pärt novembris 1978».

E. P.: Aga ükski lugu pole kohe välja tulnud.

A. P.: Nojaa, aga ta oli nii pretensioonikalt serveeritud — auväärt solistid ja orkester ning festivali raames ...

E. P.: Minu meelest oli ta natuke õnnelikum, kui «Tabula rasa»-aegu aasta tagasi.

A. P.: Ei tea.

E. P.: «Tabula rasas» oli kohutavalt palju parandusi. Siiaamaani veel käib paranduste tegemine.

A. P.: Asi on selles, et need kaks teost on täiesti ebavõrdses olukorras. «Tabula rasa» jaoks me saime eelnevalt orkestriga ja kohalike solistidega palju proove teha ja siiski oli esimene ettekanne Kremeri ja Grindenkoga väga toores.

E. P.: Misasi see õnn muusikas siis on?

A. P.: Õnn on igal pool ühesugune. Ükskõik, kas muusikas või milleski muus.

I. R.: Aga ütle, mida sa tundsid nüüd «Tabula rasa» ettekandel festivali raames?

A. P.: Ma olin nagu kuulaja saalis, olin kaasa kistud esitusest.

I. R.: See on väga hea märk.

A. P.: Ei tea.

E. P.: Kas see helesinine noot juba vajus ära?

I. R.: Ei, sellest ta ju räägibki.

A. P.: Aga musta oleks vaja vahest hulka panna.

E. P.: Milleks?

A. P.: Ma ei tea. Mõnikord tekib selline vajadus, nisugune agressiivsus tuleb peale.

E. P.: Kas see on kindlasti agressiivsus, võib-olla on see vari, mis peaks ...?

I. R.: Oled sa pannud musta sisse?

A. P.: Ei, ma ei tea, mis ma olen pannud. Ma tean, mis ma praegu tahan teha. Mind see ei huvita. Ma vaatan teisele poole.

E. P.: Meil on juba kolm nooti — kaks helesinist, üks must, aga mis noot see must on?

A. P.: Must võib olla lihtsalt üks tugev noot bassis.

E. P.: Ahaa, aga see on igal pool juba olnud, absoluutselt. Vaat seda ma tahaksin ükskord kõigile näidata, et igas teoses on see bassinoot olemas ja sellest ei saa kuidagi välja.

A. P.: Ei saa. No nüüd võite juba ise edasi teha seda lugu. Ei ole midagi uut taeva all.

I. R.: Muusika üldse, nagu teisedki kunstid, on mingisuguse mõtlemisviisi tulemus. Mida sina mõtled elust?

A. P.: Nii nagu kõik teisedki inimesed. Ma arvan, et selles suhtes on kõik ühtemoodi. Mingisugune ühine nimetaja on olemas kõikide inimeste vahel. Nende mõtete, nende soovide, nende tegevuse vahel. Kuidas nad aga, ütleme, mingisugusele kõrvalt vaatavale kolmandale silmale paistavad, ei tea. Ma ei julge siin suud lahti teha.

I. R.: Me jõuame siis ikka tuntud lihtlabase elu mõtte juurde või?

A. P.: See elu tuleb ikka kuidagimoodi ära elada. Ega see lihtne ei ole, aga rääkida sellest on veelgi raskem.

I. R.: Inimesed, kes on harjunud oma mõtteid organiseerima ja defineerima, ma mõtlen filosoofe, ega nemad ka ju põhjani neid asju ei tea.

A. P.: Tegelikult me defineerime ja deklareerime neid mõtteid kogu aeg oma tegudega, mitte ainult sõnadega.



I. R.: Aga sõnades me võib-olla ei olegi täpsed, tegudes oleme palju täpsemad?

A. P.: Jaa, loomulikult. See on võrdlemisi vaene moodus enese väljendamiseks ja endale aruandmiseks üldse. Ma usun, et on olemas selline keel meie sees, milles etakse neid päris tähtsaid ja peenemaid asju.

I. R.: Nagu öeldakse — sõnuseletamatu. Muusika on ju ka keel. Küll on seda püütud nii või teisiti seletada, aga ega ta vist seletatav olegi?



E. P.: Arvo ütles kord ühe huvitava lause: «Ma tean suurt saladust, aga ma tean seda ainult muusika ja ainult muusika läbi saan ma seda väljendada. Küll tahaks seda kätte saada!»

I. R.: Kuidas sa tundsid? Kas tundsid, et tead või tundsid, et tajud? Jäi see sul alles või libises käest? On see midagi püsivat?

A. P.: Eks ta pea ikka püsivama väärtusega olema, muidu võiks ju igasugust udu kokku keerata: võta paar pilli sisse ja selles vaimustusehoos pane kirja. Sellel kirjepandul ei ole aga ju mingisugust väärtust. Meie hind on ikka selles, millised on meie voorused ja puudused, meie tõeline hind.

Kuule, ma sõön sinu pooliku õuna ära, võib-olla ma oskan siis sinu küsimustele paremini vastata.

I. R.: See õun ongi sinu oma, ta veeres ainult minu poole. [- -]

A. P.: *Mulle meeldivad õunaseemned väga. Nii hea on seemneid süüa. Mul on tunne, et nendes seemnetes midagi ikka peitub. Mingi jõud.*

E. P.: E-vitamiin.

A. P.: Ei. Elu üldse.

I. R.: Vaat sealt tuli teadus, mudel, aga siit tuli filosoofia.

A. P.: *Ja seemnes on valem, seemnes on üldistus. Seemnes on taandatus. Miinimumini. Ja see ei sure kunagi.*

I. R.: Mäletate, ma ärgitasin Arvot võrdlema seda perioodi, mil ta kirjutas I. sümfoonia, ja praegust perioodi loomingus. Kuni tänaseni ongi toimunud üks suur taandamine. Eks siin olegi vastus?

A. P.: Jah.

I. R.: Kas sa kasutaksid näiteks sooloharfi?

A. P.: Mitte kunagi. Ma ei tunne harfi.

I. R.: Kas ainult sellepärast?

A. P.: Jaa, vist küll.

I. R.: Aga klaver?

A. P.: Aga klaverit. Palun väga.

E. P.: Ta ise on öelnud selle muusika kohta, et see on riietus iga ilma jaoks. Tahad, mängi orkestriga, tahad, laula, tahad, mängi rahvapilliga.

A. P.: Jaa. Õigus.

E. P.: See on diapasooni küsimus. Kui pilli ulatus langeb selle muusika diapasoonini, siis saab seda muusikat ka selle pilliga mängida. Ansambli mängu juures on põhiküsimus: milline pill rohkem välja kostab? Vastavalt sellele tuleb ka pillide vahel tasakaalu otsida. See on praktiliselt kõik...

A. P.: ... dirigendi mure.

E. P.: Mitte kõik teosed ei ole kirjutatud sellel printsiiбил, mõned on kinnitatud tämbriiliselt, aga mõtlemine on siiski sellel pinnal.

A. P.: Kas see vastus rahuldab sind?

I. R.: Täiesti. Kusagil tuleb mulle kõrvu «Tabula rasa» II osa nüüdsest viimasest ettekandest. See läbipaistvus ja...

A. P.: ...aga seda on väga raske leida. Kõigepealt olin ma ise kaua aega täielikus segaduses. Ma ei tea, kas see on minu süü, et esimestel proovidel ei kõla. Võib-olla on see meie kõikide süü, et me ei oska leida ja otsida seda muutuvat akustilist fenomeni. Ja sellepärast läheb väga palju vaeva võib-olla isegi tühja. Võimalik, et tihtipeale hävitame ära sellised variandid, mis oleksid võinud alles jääda. Aga see on loomulik.

I. R.: Aga kujutame nüüd ette, et me selle fenomeni tabame ja omastame niivõrd kindlalt, et meile ei tekita mingisugust raskust seda muudkui regenereerida ja regenereerida ühest teosest teise?

A. P.: Interpreedil või orkestril? See on käes näiteks Vilniuse kammerorkestril.

I. R.: Aga ma räägin abstraktselt. Me oleme saavutanud selle tasandi ning tahame jälle kuhugi edasi minna.

A. P.: No sellepärast ei ole vaja muretseda. Kui mulle leib niivõrd maitseb ning minule kõik annab, siis on väga tore seda süüa. Ja sellepärast ei ole midagi, kui helilooja kirjutab palju teoseid, mis paistavad võrdlemisi ühesugustena. [- -] Peatähtis on, et nad head oleksid.

I. R.: Kummati huvitav, kuidas noor Beethoven erineb vanast Beethovenist. Bach arenes palju vähem. Temal ainult meisterlikuse tase tõusis.

A. P.: Bach oli nagu stabiilsema eluladiga. Ta oli kirikuga seotud, kogu elu istus oreli taga ja...

E. P.: ... 21 last ...

A. P.: Need hoidsid ka teda ühesugusena.

I. R.: Kui Beethovenile oleks antud igavene elu, kuhu tema küll välja oleks jõudnud?

E. P.: Vaikuseni, ma usun. Mitte-midagi-kirjutamiseni.

A. P.: Eks ta sinna vist välja jõudiski. Igavese eluni. Ega ta muusika muidu ei

«Arvo Pärt novembris 1978».



elaks. Ta elab praegu lihtsalt meie jaoks sel-
lisel kujul.

I. R.: Oled sa vahel mõelnud, mida oleks
kirjutanud näiteks 70-aastane Mozart?

A. P.: Ma arvan, et ega ta mitte juhuslikult
surnud ära 35-aastasena. [- -]

I. R.: Või poleks enam midagi kirjutanud,
nagu Sibelius, või Puškin, kes end tühjaks
kirjutas?

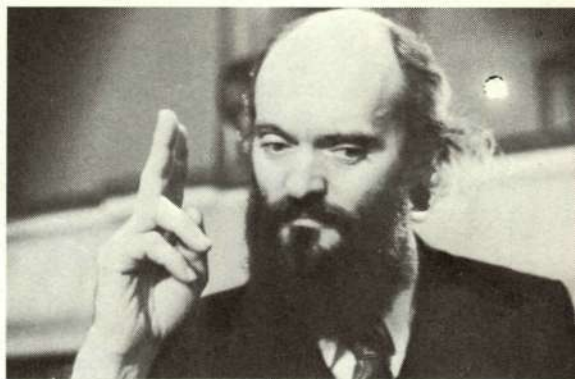
A. P.: Ei tea. Võib-olla need inimesed ei
kirjutanudki end tühjaks. Võib-olla nad liht-
salt vaikisid, elasid teist elu. Meie seda ei
tea ju. Ega see vaikimine ei tähendanud seda,
et nad enam ei arenenud. Nad lihtsalt väljen-
dasid end teistmoodi.

I. R.: Kas sina tahaksid vaikida?

A. P.: Ega rääkida küll eriti ei taha.

I. R.: Ei, ma mõtlen — loominguiliselt.

A. P.: Et mitte kirjutada muusikat või?
Ei tea.



A. P.: Väga halb, et heidetakse.

I. R.: Mulle tuli üks jaapani haiku meelde:
tsikaad karjub armastusest, jaaniuss põleb
vaikse armastusega.

A. P.: No vaat, väga tore!

I. R.: Minule on täiesti selge, et ka Arvo
oma muusikas püüdleb selle puhtuse ja val-
guse poole, sellesama poole, mis on ju maal-
ilmas juba olnud, ainult teisel kujul.

A. P.: Ma hästi ei saanud aru praegu...
Ei pannud tähele.

I. R.: Kas sina näed mingeid paralleele
varajases muusikas ja enda teostes?

A. P.: No jah... vist küll.

I. R.: Selles gammas, kus tavaline ja kau-
gemalseisev inimene kuuleb vaid mõnda var-
jundit, kuuled ja eristad sina tuhandeid.

E. P.: Ta on seda nii palju õppinud, lausa
pliatsi ja paberiga. Väga palju kuulanud.
See algas kusagil 15 aastat tagasi. Nüüd on
sellel alles tulemused, aga Arvo ise ei anna
enam endale sellest aru.

I. R.: Ma mäletan neid pakse kladesid me-
loodilise joone kulgemisest. Kas see oli ainult
treening? Kuidas sa nimetaksid seda? Oled
sa neid uuesti endast läbi lasknud? Miks sa
nad jäädvustasid?

A. P.: Tegelikult peab olema julgust vas-
tutada iga sõna, iga noodi eest.

I. R.: Nendes klades on sul, muide, ka
parandusi sees. Kas need on kohe tehtud või
hiljem?

A. P.: Igatmoodi. Ma mõtlen, et võiks kõik
üles kirjutada. Vahest on isegi hea niimoodi
üldistusi teha, analüüsida ennast, teha kokku-
võtteid. Üks asi on, kui sa kirjutamise ajal
selle kirjutatu peale vaatad, teine asi, kui see
sünnib mõne aja möödudes. See on juba midagi
muud. Enamalt jaolt ei tunne lihtsalt ära.
Eriti kui märkmed olid tehtud kiirustades.

I. R.: Sa kasutad noodimärkide kirju-
tamisel erinevat värvi pliitaseid? On sel ka
konkreetne tähendus?

A. P.: Eks tal ole kindlasti mingisugune
tähendus.

I. R.: Ja nüüd — taastades, distantsilt —
kas see värv peab siis nüüd sind aitama ja 53

E. P.: Ei taha helilooja olla! Vahel ta
lendab mööda korterit ringi ja laulab — tahan
helilooja olla, tahan helilooja olla! Aga vaat
— täna ei taha!

A. P.: Ma pean seemneid rohkem sööma.

I. R.: Mis sinu arvates praegust põlv-
konda kisub vana muusika poole? Mis lubab
XIX sajandi täiesti vahele jätta?

A. P.: Ma arvan, et ei või nii kateooriliselt
ütelda ühegi ajastu kohta, et me võime selle
vahele jätta. Me oleme seda toitu lihtsalt palju
saanud. Meil on tekkinud mingisugune avita-
minooos. Meil on vaja midagi muud — seda,
millest me nii kaua oleme ilma olnud. Ega
see pole mingisugune moenarrus, et seda vana
muusikat praegu mängitakse, kogu maailmal
on janu sellise ilu, puhtuse ja värske
järele [- -]

I. R.: Küllap vist on kaasaegsel ilumõistel
midagi ühist selle iluga, mis varajasel muu-
sikal oli. Mis ilu see võiks olla?

A. P.: Armastus on armastus, ilu on ilu.

E. P.: Romantikud vägas palju armasta-
sid. Miks seda praegu ette heidetakse?



Oleg Kagan, Natalia
Gutman, Arvo Pärt ja
Saulius Sondheimis
sillaalid
p'ooavis
J. Ellingu foto

meelde tuletama kirjutamise momenti, seda olekut?

A. P.: Vast mitte seda. Tihtipeale ma valin ka ühe või teise asja kirjutamiseks vastavalt värvi pliiatsi. Palju oleneb ka sellest, milline värv on enne olnud. Nende värvide kombinatsioonid siiski midagi räägivad. Võib-olla on nad ainult antud hetkel minule toetuseks.

I. R.: Peale selle, ma kujutan ette, et sa ei vali ju teadlikult mingit värvi, vaid teed seda ikka tunnetuslikult?

A. P.: Jah, vahel ma lihtsalt eristan erinevaid mõtteid erinevate värvidega. Ei, see ei ole värvimuusika, sellest ei tea ma midagi, see on lihtsalt väike vaheldus, lohotus mulle sellel võrdlemisi raskel ja kurval hetkel tihtipeale. Vahel ma isegi sunnin ennast kirjutama.

I. R.: Jah, kui nii võtta, siis minu meelest on täiesti kohatud need filmid, mis tehtud muusikutest, kus kõik on väga romantiline. Kus muusikud kannatavad eluraskuste all, kuid loomeprotsess on tehtud hirmus õnnelikuks. Kas sa usud seda? Oled sa näiteks üldse elus tundnud, et oled punkti pannud?

A. P.: Ma usun, et suured mehed võib-olla tunnevad küll, et nad on punkti pannud. Aga võib-olla ei tunne ka. Ma ei tea ju... Küsi veel midagi muud. Anna andeks! Kas makilinti veel jätkub ja kas midagi kuulda ka on?

Me ei tea, kas Abuladze teadis, millise helilooja muusikat ta neis episoodides kasutas. Tema kujundikonstruktsioonide läbimõeldust silmas pidades võib ainult oletada, et vastus kriitikule on müstifikatsioon. Olgu sellega kuidas on, eestlasest filmivaatajale, kes tundis nimetatud lõikudes ära eesti helilooja muusika, lisandus siin küüditamise ja vangipõlve teemale ka eksiili teema. Nõnda laienes filmi probleematika meie ajale.

Mis puutub toona filmimuusika kohta öeldud kibedatesse sõnadesse (lk 49), siis umbes sama on helilooja väljendanud teistelegi, varemgi. Muidugi, kriitika kriitikaks, sellele vaatamata ilmestavad tema loodud helid rohkem kui kolmekümnet ajavahemikus 1962—1978 tehtud eesti filmi; aga Pärdi kui filmihelilooja vaatlus oleks juba omaette asi.

Teadujärgu on Partei võõrsil kinematograafiaga sidunud ainult paar seika. Esiteks: nagu on juba osutatud, pühendas ta Andrei Tarkovski mälestusele oma heliplaadi «Arbos». Mullu lubas ta USA režissööril Sandy Smolanil mängufilmis «Rachel River» kasutada löike oma varasematest helitöödest, sealhulgas «Tabula rasast».

Thengiz Abuladze filmis «Patukahetsus» esitatakse katkendeid Arvo Pärdi «Tabula rasast». Tiiitrites seisab üksnes: «Filmis on kasutatud fragmente klassikute helitöödest.» Abuladze ise on kõnelnud (vt «Sovetskaja Muzõka» 1987, nr 10, lk 5): «Filmisime stseeni raudtee ääres, kus naised otsivad taigast veetud palkidelt vangistatud omaste nimesid. Võtted toimusid hilissügisel Batumis, päris linna sees asuvas jaamas, mere ligidal. Salvastasime loomulikke helitaustu ja fonogramm sai üpris ilmikas. Rongirataste lõgin, saeveski, koerte haukumine, hääled, sammud. Näitlejanna Mzija Mahiveladze mängis hästi, terve grupp nuttis...»

Filmitut vaatas helilooja Gija Kantšeli. Ta ütles: «Mul on üks muusika, see võib teile sobida.» Ja andis lindi. Mis see on, ei tea ma siimaani. Muusika? Helitaust? Oiged? See kõlabki filmis. Esimest korda palkide episoodis. Raudteehääled ja saeveski sirin tuli ära jätta.

Teist korda kostavad needsamad helid stseenis, kus Nino Barateli jookseb oma sõbratari Eleni juurde ja, näinud uksele plommi ning saanud naabritelt teada, et Elen viidi öösel ära, istub meeleheites trepile. See on häda hää, süüta süüdlaste itkemine.»



Vladimir Tatlin. Taluneiu kostüüm. M. Gliaka ooper «Ivan Sussania». Akvarell, 1913.

Aleksandra Ekster. Bakhandi kostüüm. I. Annenski draama «Thamyra — kitaramängija». A. Tairovi lavastus. Moskva, 1916. Gvašš, kuld.





«LEND ÜLE MÄGEDE». Stsenaristid Roman Baskin ja Heini Drui, režissöör Heini Drui, operaator Nikolai Sarubin, helilooja Jaak Elling, monteeri Kaie-Ene Rääk. 788,9 m (3 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1987. Esilinastus Tallinna kinos «Võit» 16. septembril 1987.

Eino Baskinist filmi teha peaks olema ühest küljest ääretult lihtne — artistlik, särav, alati vaimukas ja vormis EB võiks sama hästi ka ise olla enda stsenarist ja lavastaja. Aga teiselt poolt — kuidas ikkagi tungida läbi naljamehe, satiiriku, estraadikunstniku naerva maski ja tuua tuntud ilmetele kihistuste alt vaataja ette tundmatu (vaid hetkeks välgatav) olemuse põhi. Visandada portree, kaotamata osakestki portreeritava isiksuse võlust. Mis võiks ju olla filmi eesmärk.

Filmi «Lend üle mägede» tegijate eesmärk näib olevat vaadelda üht ajakatket EB elust, teiste hulgas möödalibisevat ja samas teatavat mõttes representatiivset. Pakutakse läbilõiget ajast, mil EB tegeleb järjekordse lavastuse, E. Radzinski näidendi «Kena naine lillega» proovidega «Vanalinna Stuudios». Lavastuse teemast on saanud filmi allhoovus ja sideaine. Sellega on filmile tabav alltekst leitud, sest näitemängu teema sekundeerib ka EB-d ennast viimasel ajal huvitanud temaatikale: absurdseks muutuv elu ühiskonnas, mis näeb inimeses vaid tarbimisväärtust, manipuleerides temaga kui mängukanniga. Kui varem käsitles EB satiirikuna seda, mida teevad inimesed ühiskonnaga, siis praegu on aktsent ümber asetunud — mida teeb ühiskond inimesega; EB-d ei huvita enam «mõningad pisipuudused», vaid inimväärikust jalge alla tallav elulaad. Vahest seetõttu meenus Baskini

lugu vaadates Märt Müüri film «Miks kukuvad tähed» — masendav pilt Eestimaa põllumajanduse tippjuhtide pudenemisest oma ametikohadelt, peegeldus süsteemist, mis võtab inimeselt viimase ning annab vastu stressi ja infarktid. Mingit vihjet sama skeemi kordumisele oodanuks ka H. Drui filmist, ent seda ei näi tegijad olevat taotlenud. Pigem on nende eesmärk siiski EB isiksus «kunstiliselt läbi töötada».

Režissöör Heini Drui on materjali esitusel lähtunud kollaažiprintsiibist, mis tema «Teise reaalsuse» puhul üsnagi õnnestus: erinevaid kaadreid ootamatult kokku liites, neid otseki suhtlema pannes saavutas ta huvitava, emotsionaalselt haarava ajas liikumise illusiooni. Tootkordne eesmärk luua visuaalselt kujundlik, assotsiatsiooniderohke filmikeel, millele sõnaline tekst vaid tagasihoidlikult sekundeerib, jõudis vaatajani. Seekordki pikib Drui konkreetsele ajateljele — lavastuse prooviperioodi — erinevaid situatsioone ja elupilte, justkui püüdes võimalikult rohke illustreeriva materjaliga EB isikut ümbritseda (rikastada?). Alguses näeme EB-d, kes päikesepaistel, piltkaunis sirelipöösas öitest õnne otsib (iseenesest vaimukas kujund, kui meenutada peatgelase nii paradoksaalsete käikudega elusaatust). Film lõpeb karussellisõiduga lõbustuspargis: EB tõusmas atraktsiooniluike seljas kõrgustesse, «üle mägede», nagu soovivad filmitegijad. Algas ja lõpp moodustavad filmi kurb-ironilise, tähendusliku raami, mis kahjuks eriti veenvalt ei suuda kirevat materjali hulka koos hoida. Raamistikku mahuvad kaadrid: EB nokitsemas garaazis ja kaamerasse kõnelemas; fataalsustunnet sisendavad, pisut irrealsetena mõjuvad operatsioonipildid pluss uuslatse EB-d opereerinud dr Sullinguga; EB esinemas estraadikavas «Topeltkokteil»; EB Rannamõisas oma sünnipäevapeol; EB tollipunkti piiri ületamas jne. Täiesti sobivad situatsioonid, milles EB-d jälgida. Teine asi k u i d a s. Kuidas portreerida teatriinimest nii, et see ei jääks üksnes vaatelooks, milles peaosaline mängimas näidendit «Just nagu elus». Oleks nagu vastu tulnud vaataja maitsele, kes tegelikult tahab näha vägagi stereotüüpset mudelit à la «näitleja on ka inimene». Eraldi võetuna on kõik kaadrid EB-st väga väärtuslikud. Imekombel need libisevad aga pilgu eest mööda, mõjudes pealiskaudselt, sest isiksusel neis ei lasta kesta. Võimalust igasse kaadrisse süveneda pole tegijad endale võtnud ega andnud ka vaatajale. Lõpuks võis üllatusega

tõdeda, et tegemist oli pooltunnise filmiga — kuidas suudeti sellesse mahutada nii vähe Baskinit ennast!

Seekord H. Druil kollaažiprintsiipi ei tööta, ei loo kunstilist kujundit. Pildiridade rööbitine kulg tundub kunstlik, kaadrite vaheldumine jõnklik ja üksteist mattev. EB isiksus kahjuks killustub sellises montaaživariandis: näiteks katkestavad filmi üht põhitelge (EB proovis) häiriva sihikindlusega kaadrid publikust — rahvas naerab, aplodeerib, jalutab, siseneb teatrisse, seisab puhvetis fäiskuhjatud koogivaagnate ees jne. Omast kohast järeldatakse: portreerida ka publikut, kelle jaoks EB töötab (rõhuasetus on täpne juba seepärast, et oma töödes arvestab EB esmajärjekorras just publikuga). Paraku jääb domineerima naerust lõkendav, pingest vabanev, tänu-likult aplodeeriv publikumass. Jääb vaid mulje, nagu püütaks tõestada fakti, mis tõestamist ei vajagi: EB on populaarne, armastatud, tema kunst leiab vastuvõttu. Seda on EB juba ise tõestanud. Seepärast need kaadrid segavadki, kiskudes ülekohtuselt eemale EB isikust. EB-d ümbritseb naer, aga filmi vaatajale ei anta mõista, millist hinda selle eest maksta tuleb. Sellest teemast jääb filmis kõlama liialt lihtsustatud mõte, mis madaldab näitleja ja publiku vahekorra arusaamale «iga näitleja on oma publikut väärt». Sügavamate seoste püüdmiseks ei jää filmi tempo-rütm arvestades kahjuks mahti. Ja et EB ise taastas oma töövõime pärast rasket operatsiooni,

ei peaks selguma ainult dr Sullingu poetatud lausekesest, seetõttu mõjusid lõikusekaadrid praegu spekulatiivsetena. Kahju, et filmi ei mah- tunud veel üks isiksuslik mõõde: inimene, kes on tagasi tulnud teispoolsusest, tunnetab arvatavasti igavikulisi väärtusi teisiti kui varem. Küllap oleks saanud hoiduda sentimentaalsest toonist see- juures.

Ei saanud lahti tundeist, nagu ei usaldaks filmitegijad päriselt EB-d ning seepärast on püütud teda kunstlikult midagi tegema või kuskile istuma panna. Kui EB näitlejana vajabki lavastajat, siis igal juhul mitte kui isiksus. Rahu-

*Eino Baskin filmis «Lend üle mägede».
J. Ellingu fotod*



vusetarkestest ei saaks vististi vormida kirjanikku, professorit. Tubli mehe atribuut ei pea olema hea filmitavus, nagu filmi ei ole keegi kohustatud tegema just ilmingimata tublidest meestest. Kui just missioonitunne ei kohusta. Siin ongi see ring: pagana kahju, et kõik vaimu inimesed ei kõla oma tegevust kommenteerides nii suurejooneliselt ja iseendaga adekvaatselt nagu kunstnik Paul Wunderlich Ilmar Taska filmis, ent mõni sisemine kaalutus sunnib režissööri ja stsenaariste siiski prominentseid kujusid filmima.



Juhan Peegel filmis «Rahutaevas».



Veel tublidusest. Ilmselt on tublidus tegevuse kategooria. See tähendab, et teda on raske näidata mujal kui tegevuses avalduvana. Filmis «Rahutaevas» on rahutuksegevvalt palju mõtisklusi, tsitaatide lugemist, jutuaajamist — ühesõnaga, metategevust. Leidub veel teinigi filmijate passiivsust ettemäärav töö. Nimelt valiti filmi teljeks ajatelg, meenutuste jada. «Rahutaevas» püüab hoida kaadris Juhan Peeglit suvel 1987, ja rääkida selle kaudu ka millestki muust. Juhan Peegli noorusest Saaremaal, sõdimisest territoriaalkorpuses, meeleoludest Peegli varasemas proosas. Kogemustega filmitegija võiks öelda, et kõik need eeldused (metategevus, mineviku projitseerimine tänasesse ja võib-olla isegi ekraani taga loetud proosalõigud) võivad väga hästi võidule viia. Kogemustega noore tegijana tohiks Sulev Keedus öelda, et Juhan Peegli avamine vaataja jaoks ei eeldagi äkilisemaid olukordi või rakursse. Kes võiks kogemustega tegijale pahaks panna reeglite eiramist, kui need on viies varasemas filmis läbi katsutud. Seekord kahjuks maksid reeglid endi eiramise eest kätte.

Miks noor režissöör, praegune kõrgemate režiikursuste kuulaja, just selle teema ja selle steenaariumi valis? Aimates noore töösoovija olukorda filmistuudios, julgeksin arvata, et Keedusel lihtsalt tuli valida üsna väheste võimaluste vahel. Olgu mu oletus pealegi vale, kuid mille muuga seletada filmi autorite nii väheisiklikku suhtumist Peeglisse, nagu see nähtub filmist? See suhtumine on väljendatav paari sõnaga: «lõtv aupaklikkus». Juba valitud kujundid reedavad midagi: sõduri plekk-kauss, vana talu-

maja Saaremaal, vana puu. Üks konkreetsemad ettevõtmised filmi jooksul on ühe vana leinakase püstiupitamine taluõuel rühma saarlaste poolt. See, mis kerkib, on leinakask, mis peaks tähendama kõike minevikulist ja head mitte üksi Peeglite õuel, vaid nii kuidagi üldse. Ikkagi vana puu, auväärne vana peremees ja nii edasi.

Kuid mis «nii edasi»? Mis edasi!? Terav aktiivsuse puudus lähenemises pluss portreeritava enda lahe rahumeelne olek tekitab filmis palju episoodide, mis justkui peaksid rääkima iseenda eest, kuid ei tee seda. Kujundite lõplik tähendus ei koondunud selgelt välja, nagu ka selle vana puu puhul.

Õnneks on üht-teist, mida sellise «isetu» lähenemise puhul Juhan Peeglist jäädvustada saab: tema jutustamislaad. Üldsegi mitte dotseeriv, ometi kukuvad jutud võõrast õunaaiast ning koera hauale lilled panemiseks küllalt mõjuvalt välja. Loenguski kukkusid Peegli sõnad mäletamisi üsna raskelt, soojalt ja veel niiviisi, et üksvahe nagu enam ei oodanudki järke, aga just siis veeres esile jutu puänt, mis hiljem mällu kinnistus. Veel on filmis õnnelikult kinni püütud Juhan Peegli omadus erinevates valgustes erisugune paista. Seda on Tartu ülikooli peahoones aastaid imestusega jälgitud. Nüüd ka filmis on professori kuju varjuline ja lõõgastunud, kui ta päeva ajal istet võtnuna juttu vestab. Metsas lehtpuude varjus mõjub ta kuidagi raskelt, linnakorteris jälle — läbi paistvalt. Seda on mõttetu sõnadega kirjeldada, kuid vaatlejuna on operaator omal kohal olnud. Aeglaselt kulgedes toob kaamera meie ette kummalise episoodi vanast mehest metsas, kes lehtede all näeb ootamatult sügavat ja tumedat auku. Seos ajab võidina peale.

On midagi, mida tahaksin oletada režissööri lähtekoha suhtes. Nimelt: Keedus on noor ja tema vaatepunktis on tunda pelgust vanaduse, vanaks saamise vastu. Ta hoidub sellesse sisse elamast, proovib eakast mehest igati distantseeruda, andes ainet edasi mitmenda astme vahendatuse. Näitab verinööri suurtükiväelasi, muldvana tädikest laevatrepil, energilist Marju Lauristini Peeglist kõnelemas... See on omamoodi eksistentsiaalne tõrge, mille režissöör on ausalt

läbi mänginud. See tõrge, mis tekib pilgu tõstmisel olemise teise otsa, paistab juba filmi algusest. Marju Lauristini monoloog tundub siin pärinevat küll mõnest järgmisest filmist — filmist, mis räägiks Marju Lauristinist ja mille pealkirjaks «Rahutaevast» järele aimates võiks olla «Viljaväljad». Selles filmis võiks kaudkõne olla veelgi ulatuslikum. Näiteks võiks Marju Lauristin seal rääkida sellest, kuidas Juhan Peegel kunagi olevat vaadanud iseendast vändatud filmi, kus näidatanuvat tema enda kunagi kirjutatud lühijuttu illustreerivaid episoodide saarlaste elust... Liiga palju käiakse Peeglist üle ja ümber, tahan ma kerge liialdusega öelda. Muuseas, Saaremaa näitamise puhul oli filmis sümpaatne see, et tegemist ei olnud mingite slaididega, et see üleüldse ei püüdnudki olla midagi erilist.

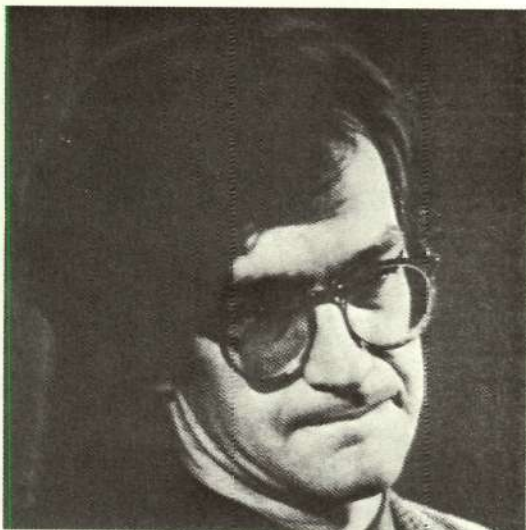
Võib-olla kõige õnnestunumaks lisandiks Juhan Peegli mõistmisel on episoodid kahurväelastest. Samas näidatakse ka pilte Tõravere observatooriumi teleskoobiläätsetest. See lubab tekkida kujutlusel, nagu sihiksid kunagisest kahurväelasest kõnelevas filmis kahurid noorte karsitute meeste käes sõjakalt taevasse, sealt ülevalt aga vaataks andestavalt vastu suur ja rahulik Tõravere teadussilm... Rahulik, nagu varjulise näoga vana olija Juhan Peegel.

ÕNNITLEME!

1. juuli — **HILJE BERG**,
Noorsooteatri kostüümiala juhataja, teatri asutajaliige — 50
3. juuli — **JOHANNES LÜKKI**,
«Vanemuise» ooperisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 75.
9. juuli — **NORMA JÖEKALDA**,
Eesti TV teatrisaadete režissöör — 50
14. juuli — **ILLIS VETS**,
filmistuudio «Eesti Telefilm» operaator — 50
23. juuli — **ELSA MAASIK**,
lauljatar, «Estonia» omaaegne ooperiprimadonna, Eesti NSV rahvakunstnik — 80
31. juuli — **TAMARA HUIK**,
Üleliidulise Loomingulise Tootmiskoondise «Kinotsenter» Eesti osakonna direktor — 60
31. juuli — **MATI KLOOREN**,
Draamateatri direktor ja näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50

Aeglane kojupöördumine

JUTUAJAMINE WIM WENDERSIGA



Wim Wenders.

Härra Wenders, kas teie eesnimi Wim on lühend või hüüdnimi?

Minu välispassis on nimi Wilhelm. Wim ei ole reeglipärane saksa lühend, vaid tavaline hollandi nimi, mis pandi mulle ühe mu onu järgi. Mu emapoolne suguvõsa pärineb Hollandist.

Teie film «Asjade seis», mille pidulik esilinastus Ungaris toimub just praegu siin, selles filmiajaloo seisukohalt igivanas mauri stiili kinos, jättis mulle sügava mulje. Pean seda väga heaks filmiks, ta mõjus nii nagu mu noorpõlve, viiekümnendate-kuuekümnendate aastate vahetuse suured filmid. See tähendab selle ajajärgu, mis, otsustades teie filmide järgi, on etendanud määravat osa ka teie arusaamise kujunemisel kinost. «Asjade seis» «töötab» ja mõjub ka ilma igasuguste eelteadmisteta nagu mis tahes suveräänne kunsti-teos, tuletades seejuures meelde ka kuulduki, mis ajalehtedes teie Hammetti-filmi ju «Asjade seis» kohta silma puutunud. Kas te ei räägiks, missugune oli nende kahe filmi tegelik saamisjugu?

See on õige pikk jutt. 1978. aasta veebruaris kutsus Coppola mind San Franciscosse, et arutada üht kavandatud fil-

mi, mis räägiks Dashiell Hammetti¹, kahekümnendate aastate silmapaistvast detektiivromaanide autorist, ja mille režissöörina ta oli märgile pannud minu. Et ma Hammetti hästi tundsin — olin viis tema romaani läbi lugenud — ja et ta oli ameeriklastest üks mu lemmik-autoreid, siis huvitas plaan mind väga. Joe Gores oli temast romaani kirjutanud, see sai lähtepunktiks. Gores oli ka ise detektiiv olnud nagu Hammettki, enne kui temast kirjanik sai. Coppola oli selle romaani filmimisõiguse ära ostnud ja lasknud Goresil ka stsenaariumi kirjutada, kuid see ei meeldinud talle. Asusin koos autoriga uut varianti kirjutama. Gores ei suutnud aga kuigivõrd raamatust eemalduda ja pärast pikki vaevlemisi otsustas Coppola otsida teise scenaristi. Selleks sai Thomas Pope. Töötasin temaga pool aastat uue variandi kallal ja me saime lõpuks valmis käsikirja, mis minule küll väga meeldis, aga Coppola ja tema stuudio jaoks polnud küllalt detektiivne, oli rohkem Hammetti kui kirjaniku elulugu. Mulle pakkus algusest peale huvi võimalus teha filmi, mis on fiktsiooni ja reaalsuse, väljamõeldud detektiivloog ja tõelise eluloo vahepeal. Hammett alustas ju oma tegevust detektiivina, töötas San Francisco Pinkertoni-agentuuris, jättis siis ameti tuberkuloosi tõttu sinnapaika ja hakkas kirjutama. Paari aastaga pani ta kirja kogu oma elutöö, siirdus Hollywoodi ega kirjutanud enam ridagi, kuid sai raamatute honorarist rikkaks. Asi võlus sellega, et on antud üks reaalne kuju, kirjanik, oma tõelise elulooga, kelle me monteerime väljamõeldud detektiivloosse. Hammett on juba paar aastat kirjutamisest elanud, kui korruga üks endine kolleeg ta üles otsib ja soovib, et ta aitaks paljastada üht korruptsiooniasja

¹ Dashiell Hammett (1894—1961), nn karmi koolkonna rajaja ameerika detektiivkirjanduses. 1922. aastast alates avaldas oma suhteliselt lühikese loominguajaperioodi vältel 5 romaani ja üle 60 jutu. Eesti keeles ilmusid 1987. aastal romaanid «Klaasist võti» (1931) ja «Kõhn mees» (1934). Neist esimese järgi tegi Arvo Krusement «Tallinnfilmis» 1985. aastal mängufilmi «Bande». (Siin ja edaspidi toimetaja märkused.)

politseis. Hammett ei võta vedu: ta ei ole enam detektiiv, ta on kirjanik. Kuid endine kolleeg koristatakse ootamatult ära ja Hammett tunneb, et tema kohus on uurimist edasi toimetada. Kirjutamist jätkab ta aga öösiti. Siis ta märkab, et kuna kirjutab sellest tööst, pole ta enam endine hea detektiiv. Hammett ei ole enam selle ala meister, kõik läheb kihva, aga viimaks, küll suurte ohvrite hinnaga, aga just tänu oma raevukale rabelemisele viib ta asja lõpuni. Igal juhul jõuab ta selgusele, et ta pole enam detektiiv. Niisiis, aasta oli möödas, valmis oli variant, mis mind väga tõmbas, ei meeldinud aga Coppolale ja tema stuudiole. Selles ei olnud küllalt *action*'it ja meil soovitati materjal kuuldemänguks ümber töötada, mida me ka tegime. Ent seegi ei kõlvanud. Me hakkasime juba närviliseks minema ning Coppola ettepanekul rakendasime tööle uue, kolmanda stsenaaristi, Dennis O'Flaherty. Too kirjutas kõigepealt koos Coppolaga variandi, mis oli kõigist varasematest tempokam ja aktiivsem.

Nimetatud stsenaaristid olid kõik elukutselised hollywoodlased?

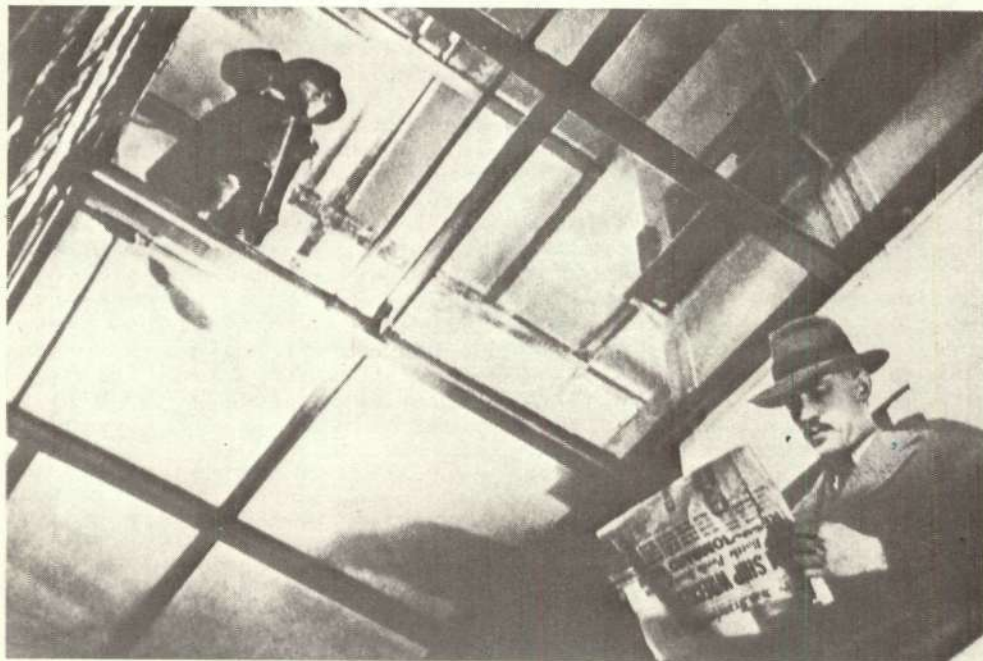
Jah.

Minule viimane variant ei meeldinud, see kaldus teise äärmusse, polnudki muud kui detektiiv-story. Selle peale

Frederic Forrest filmis «Hammett», 1982.

Coppola soovitas jälle mul endal proovida. Ta oli muide algusest lõpuni väga tolerantne ega sundinud midagi peale. Ma tegin jälle mitu varianti. Dennis O'Flaherty jätkas meiega koostööd, asjasse lülitus ka Ross Thomas ja lõpuks õnnestus meil kokku leppida tasakaalustatud variandi suhtes, kus oli ära kasutatud see keeruline intriig, mida pakkus O'Flaherty ja mis sisaldas samal ajal ka loomingusühholoogilisi ning eluloolisi momente, mida mina tähtsaks pidasin. Pärast kaheaastast tööd alustasin filmi väntamist. Mitte küll mustvalge, nagu esialgu oleksin tahtnud, sest stuudio oli selle vastu. Ka osatäitjate asjus ühele poole saamine võttis tükki aega, sest stuudio nõudis Hammetti ossa staari ja see oli raske probleem. Robert de Niro², meie esimene kandidaat, oli end aastateks sidunud Scorsese poksija-filmiga, pealegi oli ta selle rolli jaoks tüsenenud, Hammett oli aga kõhn mees. Lõpuks jõudsime kokkuleppele Fred Forresti asjus, keda mina olin algusest saadik silmas pidanud, aga

² Robert de Niro (s 1943) on mänginud filmides «Ristilisa II» (1974, F. Coppola), «1900» (1976, B. Bertolucci), «Viimane magnaat» (1976, E. Kazan), «Hirvekütt» (1978, M. Cimino) jm, aga ka paljudes Martin Scorsese töödes, nagu «Räpased tänavad» (1973), «Taksojuht» (1976), «New York, New York» (1977), «Raevunud härg» (1980), «Komöödiakuningas» (1982). Intervjuus peetakse silmas osatäitmist filmis «Raevunud härg», mille eest R. de Niro sai «Oscari».



kes 1978. aastal ei olnud veel staar. Osatäitmise eest filmis «Roos»³ esitati ta «Oscarile», tal oli ilus roll ka filmis «Tänapäeva Apokalüpsis». Nii et lõpuks oleks ka stuudio temaga nõustunud, aga selleks ajaks oli temagi hõivatud, ja tuli veelgi oodata. Lõpuks, kui saime filmimise hakata, planeerisime töö kahe teistkümmene nädala peale. Kümme nädalat sellest kasutasime ära, aga filmi lõpp jäi ikka tegemata. Filmi väntamise ajal me muutsime Dennis O'Flahertyga veelgi stsenaariumi. Lugu võttis natuke teise ilme ja vähehaaval selgus, et varasem lõpp ei ole küllalt hea. Mulle ta ei istunud ja ei meeldinud öieti ka Coppolale, mispeale stuudio otsustas, et katkestame filmimise ja mina monteerin juba valmis materjali kokku. See oli hea ettepanek, paljud režissöörid rõõmustaksid, kui nad saaksid filmi enne monteerida ja alles siis peaksid tegema lõpu. Eriti niisuguses keerulises filmis, kus mäng toimub korraga mitmel tasandil, mis peavad omavahel tasakaalus olema. Nii ma siis asusin monteerima, see võttis aega...

Kas «Hammett» oli kallid film?

Ei, sugugi mitte. Ameerika oludes polnud see kallid film, ta läks maksma natuke üle 7 miljoni dollari, keskmise filmi hind oli tollal juba 10 miljoni ringis. Kui arvestada, et filmi tegevus toimub 1920. aastatel ja et me algul töötasime San Francisco ja Los Angelese tänavail, kus kõik tuli vastavalt ümber kohandada, oli see tegelikult väga odav.

Valmis monteeritud variant ei meeldinud jälle kellelegi, see leiti olevat liiga aeglane, märgiti, et seal on liiga vähe *action*'it, et see räägib ülearu Hammetti kui inimesest ja et lugu ei ole küllalt detektiivne. Tööle kutsuti uus stsenaarist, nüüd juba neljas, Ross Thomas, kes kirjutas uue lõpu. Selle põhjendamiseks põimis ta tegevusse uue liini, mistõttu tekkis vajadus sündmuste keskpaiga ja ka alguse osaliseks ümberfilmimiseks. Pärast seda jäi mulje, et filmist puudub veel peaaegu kolmkümmend protsenti. Kuni uus stsenaariumivariant valmis sai ja kõik sellele oma õnnistuse andsid, jõudis Coppola enda ettevõtmine «Kogu südamest» nii kaugele, et ta pidi seda filmima hakkama, ja kuna Fred Forrest mängis ka seal peaosas, tuli «Hammetti» tegemine edasi lükata. «Kogu südamest» tähendas pealegi suurt rahalist koormust stuudiole, mis siis juba

maadles majanduslike raskustega. Kuna polnud võimalik korraga vändata kahte filmi, sai Coppola eesõiguse.

«Zoetrope» stuudio ei teinudki tollal muid filme peale nende kahe?

Vahepeal valmis kolmas, «Pögenemiskunstnik», ja käisid veel paari-kolme ettevalmistused, aga need filmid ei jõudnudki väntamisstaadiumi. Tegelikult oli stuudio käsutuses suur kapatsiteet, aga paviljonid seisid kasutamata. Nii langes mulle vahetult enne filmi lõpetamist äkitselt kaela vähemasti pool aastat, mille jooksul mul polnud midagi teha. Sel ajal, kui O'Flaherty ühe vahepealse stsenaariumivariandi kallal töötas, just enne «Hammetti» filmimise algust, olin ma üles võtnud filmi «Välg vee kohal». Kui siis töö jälle katkes, monteerisin selle kokku, aga ikkagi jäi üle tohutult aega. Coppola filmimine venis pealegi oodatust palju pikemaks, Fred Forrest aga tüsenes, nii et oli ilmne, et kui Coppola lõpetab, saan ma ikkagi tööd jätkata alles vähemalt paarikuuse vaheaja järel. Ma ei tahtnud tegevusetult vahtida, istusin Zürichis maha, et kirjutata stsenaariumi Max Frischi «Stillerist», aga selgus, et juriidilistel põhjustel tuleb see plaan kõrvale heita. Siis helistas üks tuttav Portugalist, kes mängis seal Tšiili emigrandist režissööri Raúl Ruizi⁴ filmis, ja ütles, et nad on hädas, toorlint olevat otsakorral. Mina asutasin just Berliinist New Yorki sõitma. Kuna mul büroo külmkapis oli veel väike jääk toorlinti, mida ma polnud «Välg» jaoks ära kasutanud, pakkusin neile, et teen New Yorki minnes kõrvalepöike Lissaboni ja toon neile need paar ketast. See ei aita palju, aga kaheksakolmeks päevaks piisab. Sõitsin Lissaboni, otsisin võttegrupi üles, veetsin nendega paar päeva ja mind haaras igatsus, et, oh, saaksin ka mina jälle töötada nii, nagu see väike prantsuseportugali võttegrupp, vaikselt, rahulikult, kaugemal maailma kärast, ühte masti mehed isekeskis, samuti nagu mina omal ajal. Tutvusin Raüli operaatori Henri Alékaniga⁵, kelle töid olin imetle-

⁴ Raúl Ruiz, erakordselt viljakas tšiili režissöör, kes oma esimese filmi tegi 1967. aastal. Pärast Allende valituse kukutamist 1973 emigreeris nagu Helvio Soto ja Miguel Littin. Teda on oluliselt mõjutanud prantsuse «uus laine» ja Brasiilia «cinema novo». WW kasutas oma filmi «Asjade seis» tegemisel R. Ruizi teose «Territoorium» näitlejaid ja võttegruppi.

⁵ Henri Alékan (s 1909). Prantsuse operaator, kes alates 1925. aastast on töötanud koos paljude nimekate lavastajatega, nagu René Clément, Jean Cocteau, Julien Duvivier, Marcel Carné, André Cayatte, William Wyler jt.

³ Mõeldud on režissöör Mark Rydelli filmi «Roos», mis 1979. aastal kandideeris mitmele «Oscarile», sealhulgas Frederic Forrest parima kõrvalosatäitja auhinnale.



Wim Wenders ja Ronee Blakely filmis «Nicki film ehk Väik vee kohal», 1981.

nud ega teadnudki, et ta veel filmib; ta oli must-valge ajastu kunagisi suurusi, Abel Gance'i ja Cocteau' kaastöeline. Hulkusin natuke ringi. Tahtsime Isabelle Weingarteniga minna kuskile restorani, küsisime Lissaboni lähedal mere-rannas ühelt kohalikult elanikult teed, aga saime temast valesti aru, sest ta rääkis portugali keelt, ja eksisime ära. Ning äkki olime selle mahajäetud mere-äärse võõrastemaja ees, millest hiljem mu filmis sai võttegrupi peatuspaik. Poole aasta eest oli suur torm seda hoonet ja sinna juurde kuuluvat basseini rängalt lõhkunud ning veel polnud juttugi remondist. See oli viirastuslik vaatepilt. Mahajäetud, tühi ja osalt varem- meis betoonpoolkaar vastu ookeani, mille lained tungisid läbi basseini laine- murdja seinas haigutava suure lõhe. Ohtul naasin võttegrupi juurde, kes parajasti õhtustas, kutsusin kõrvale portu- gali kaasprodutsendi, Henri Alékani ja näitlejad ning ütlesin neile: «Kuulge, nädala pärast saate selle filmi valmis, kas te ei tahaks kohe hakata tegema üht teist filmi?» Muidugi vastasid kõik, et jah, miks mitte, sest nad mõtlesid, et ma lihtsalt narrin neid või luuletan niisama. Järgmisel päeval lendasin New Yorki ja otsisin üles Chris Sievernihti, kes oli «Välgu» produtsent, ja ütlesin talle, et meil tuleks jälle üks film teha, aga et ma ei tea sellest esialgu muud kui tegevuskohta ja lähtesituatsiooni. Kahe nädalaga korjasime nii palju raha, et sellest piisas parajasti alustamiseks. Ma kirjutasin kolmeleheküljelise stsenaariumivisandi ja me palkasime lisaks Ruizi meeskonnale ning näitlejatele veel

mõne inimese. Ulmefilmitegelased minu filmis on Ruizi filmist, mis muide oli ka ulmefilm; võttegrupi liikmeid mängi- vad näitlejad palkasime meie.

Kuidas teil õnnestus nii lühikese ajaga raha saada?

Kui olin Chris Sievernihtile oma plaani ära rääkinud, panime asjad kokku ja lendasime tagasi Euroopasse. Vöt- sime kaasa ka ühe tühja kohvri raha jaoks. Käisime läbi kõik need väikesed sõltumatud Euroopa filmilevitajad, kel- lega olin varemgi koos töötanud. «Asja- de seis» finantseeris seitse-kaheksa Saksa filmitootmis- ja leviettevõtet, nende hulgas ZDF, ja peale selle üks Prantsuse, üks Hispaania, üks Hollandi ja üks Inglise tootmisettevõte. Kahe nädalaga oli kõik koos — raha, tege- lased, võttegrupp, improviseeritud kava. «Asjade seis» oli nii-öelda leitud film, ma leidsin selle Portugali mererannast, ta tuli ainult üles võtta.

Tiitrites esineb kaasstsenaristina Robert Krameri nimi, kas räägiksite natuke te- mast?

Robert Kramer oli sõltumatu, vasak- poolne filmimees kuuekümnendate aastate lõpul, üliõpilasliikumiste ajal. Tema film «Jää» räägib ühe revolutsionää- ride rühma tegevusest. Ma helistasin talle Pariisi, sest nüüd elab ja töötab ta Euroopas, ja ütlesin, et ülehomme hak- kan üht filmi väntama, mul on kaks- teist näitlejat, aga pole stsenaariumi, kas ta ei tuleks mulle appi. Ta tuli ja kirju- tas küll öösel, küll päeval episoode, õh- tuti aga arutasime kõik läbi. Ta oli fil- mimise lõpuni mu kõrval. Ta mängis ka

üht osa — kehtas filmi filmioperaatorit. Viis nädalat väntasime Portugalis ja siis veel kaks nädalat Hollywoodis.

Kas tundsite juba filmimisel ja kohe pärast seda, et see film on rööpas, et tabasite märki?

Mulle oli algusest peale selge, et sellest tuleb väga isiklik, mulle väga lähe-

dane film. Ja mulle meeldis ka see, et sain ühtlasi kaudselt rääkida oma Hollywoodi-kogemustest ja sel kombel neid endast võõrutada.

Mis seos on teil peategelase, filmirežissööriga? Ühest küljest oleks nagu autoportree, teisest küljest tundub see veidi pürjoonteta, laialivalguva kujuna. Teised, näiteks Sam Fulleri⁶ mängitud operaator, või mõned näitlejannad on elavamad.

Režissööri ühendab minuga ainult probleem, mitte isiksus. Ma püüdsin teda endast võõrutada sedavõrd, et Patrick Bauchau lõpuks juba küsis, miks ma teda nii vihkan?

Kas Patrick Bauchau on režissöör? Prantsuse režissöör?

Ma usun, et belgia. Aga mitte režissöör. Bauchau'd olin ma ainult kord näi-

⁶ Samuel Fuller (s 1912), ameerika julmade põnevusfilmide stsenaarist, režissöör ja produtsent. Väga hinnatud prantsuse «uue laine» poolt. Meie filmilevis on tema film «Üised vargad».

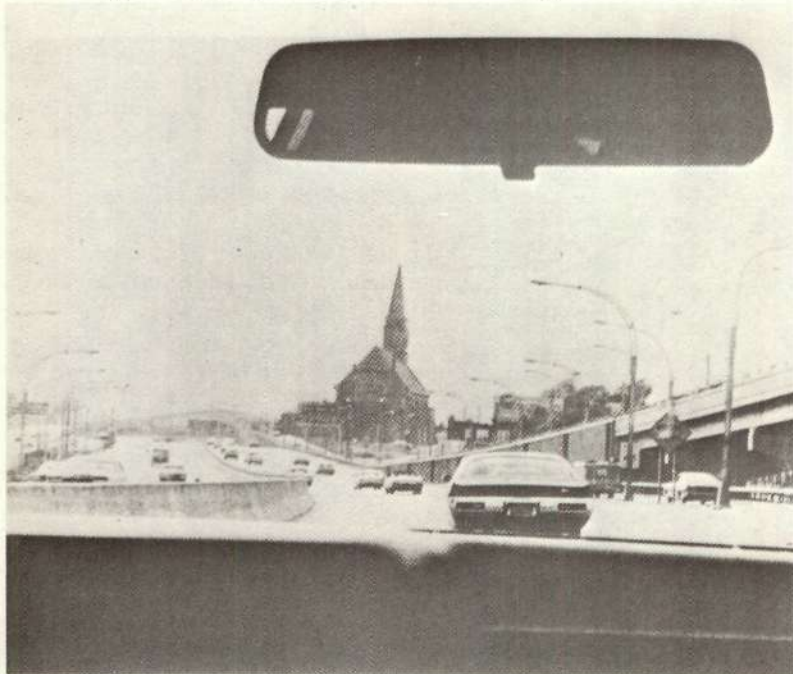
Viva Auder ja Jeffrey Kime filmis «Asjade seis», 1982.

Isabelle Weingarten ja Jeffrey Kime filmis «Asjade seis».



nud. Eric Rohmeri⁷ filmis «Meestekoguja» kuuekümnendate aastate keskel. Olin sellest filmist täiesti võlutud. Hiljem uurisin korduvalt, mis näitlejast on saanud, aga keegi ei teadnud temast midagi. Kui otsisin režissööri osatäitjat, küsisin Pariisis ühest näitlejate agentuurist, ega nad temast midagi tea, mille peale vastati, et miks mitte, ta on nende klient. Aga ta pole juba kümme aastat

«Asjade seis» ei ole improviseeritud film. Ta on leitud, aga mitte improviseeritud. Mõned pisiasjad välja arvatud, on kõik ette kirja pandud, olgu või ainult päev enne filmimist. Filmist olid kõigepealt valmis rollid, tegelaskujud visandis, mille alusel me filmi ette valmistasime. Fiktiivsed rollid. Näitlejad teadsid, keda neil tuleb mängida, aga misugustes stseenides, seda said nad teada



«Alice linnades»,
1974.

osa saanud ning töötab puusepana. Juba ammu laseb ta ainult nalja pärast end agendil esindada. Mul vedas temaga rängalt. Ta räägib suurepäraselt inglise keelt, on kogu maailma läbi rännanud, seda on temast kuidagi näha, ta sobib sellele eikellegimaale, Ameerika ja Euroopa vahele, kus minu filmi tegevus toimub.

Ja Paul Getty III? Miljardäri perekonnast?

Jah. Ka tema pärisin Raüli filmist, ta mängis seal üht pisiosa. Esimese suurema filmiosa, stsenaaristi rolli, keda tõmbab siia ja sinna, režissööri poole ja produtsendi poole, sai ta minu filmis.

Kas Portugali stseenides mängivad näitlejad ja võttegrupi liikmed iseennast, st kas nad töid oma osad «kaasa» või mõtlesite teie ja Kramer need välja?

⁷ Eric Rohmer (s 1920), prantsuse «uue laine» tuntumaid režissööre; mainitud film «Meestekoguja» (1967) kuulub seeriasse «Kuus kombeõpetuslikku lugu», mis vändatud J.-F. Marmonteli juttude järgi.

alles päev varem. Muuseum on filmis ka režissöör kaua aega üks tegelastest, mitte peategelane. Lihtsalt väljapaistev asend teeb temast peategelase. Kaua aega ei ole lugu, on ainult inimestevaheline ruum, lugu tuleneb sellest ruumist, ja pole juhus, et režissöör on selle loo kandja. Tema on see, kes peab elu nägema lugudes.

Ja mis sai «Hammetist»?

Pärast «Asjade seisu» väntamist jäi mul veel aega, et «Hammett» üldjoontes kokku monteerida. Kätte oli jõudnud 1981. aasta suvi. Ross Thomasele meeldis see, mida ta tegi, niivõrd, et ta töötas stsenaariumi kallal edasi. Pean ütleva, et minu ja ka Coppola meelest oli see variant oluliselt parem. Ja lõpuks me väntasime üheksakümmend stsenaariumilehekülge nelja nädalaga. Esimesel korral olime kümne nädalaga teinud niisama palju. Viimase variandi filmisime täies ulatuses paviljonis. Lõppude lõpuks vastasid nii töö tempo kui ka võtted paviljonis filmi iseloomule: 1930.—1940.

aastatel vändati just nõnda neid filme, mida «Hammett» tahtis meelde tuletada.

Kuidas te talusite seda nelja-aastast vaevlemist?

Olen väga visa inimene. Kui olen kord midagi pähe võtnud, pean sellest lõpuni kinni. Ka Coppola oleks võinud minust lahti ütelda, kui oleks tahtnud, aga temagi pidas mind vajalikuks. Ja võib küsida, kas siis, kui poleks olnud seda vaevlemist, oleksin ma teinud «Välgu» ja «Asjade seisu».

Kas «Hammettil» oli menu?

Ma ei tea täpselt. Tean, et tal oli menu Inglismaal, Prantsusmaal, vahest ka Itaalias. Saksamaal ei läinud ta just hästi, kuna tehti see viga, et ta linastati pärast «Asjade seisu», ja kaks filmi järjest minult oli vaatajatele natuke liig. Ameerikas polnud tal menu. Võib-olla sellepärast, et mingi vana lepingu põhjal levitas seda «Warner Brothers», ja nad ei osanud temaga eriti midagi peale hakata. Hea kriitika osaliseks sai film näiteks Los Angeleses, aga komertsmenu tal polnud.

Härra Wenders, mis tõmbas teid Ameerikasse? Missugused juured on sellel müütilisel Ameerika-elamusel, mis juba filmi «Alice linnades» fotograafist peategelast Ameerikasse meelitas ja mis viib «Ameerika sõbras» pildiraamija peagaugu et saatuslikult kokku allakäinud narkomaanist kauboiga?

Kogu mu noorus möödus Ameerika filmi ja muusika võlus. Ja mitte üksnes mulle, vaid kogu minu põlvkonnale oli Ameerika midagi müütilist, Saksa elus ei tundnud ma end kodus. Tundsin, et mul pole midagi ühist Saksa eluga. Mulle ei tähendanud midagi olla sakslane. Seda enam tähendas kõik, mis oli ameerika päritolu. *Westernid*, gangsterifilmid, *rock 'n' roll*. Ja siis, kui hakkasin filme tegema — kas on režissööri, keda ei peibutaks võimalus teha filmi Hollywoodis, mis on ikkagi filmi Meka? Kas on režissööri, kes ei prooviks, kui tal võimalik, ühelt poolt võistelda Hollywoodiga ja teiselt poolt teostada Hollywoodi abiga oma filmiunelmaid?

«Asjade seis» annab tunnistust, et olete neis unelmais petturid?

Jah. Ameerikas ei saa nõnda filmi teha, nagu mina tahaksin. Aga siiski on Ameerikas kohutavalt palju vaimustavaid asju, ka ameerika kinosaalides, et filmirežissöörina olen parandamatult eurooplaseks või ütleksin parema meeleaga sõltumatuks jäänud.

Ja mitte sakslaseks?

Jah, muidugi sakslaseks. Lõppude lõpuks olen selleks ju sündinud, ehkki ma siia maani ei tea, mida minu jaoks tähendab olla sakslane, olen südamepõhjas seda kuidagi kindlasti. Elan juba aastaid New Yorgis⁸ ja tunnen, et Ameerika annab võimaluse sakslust või eurooplust teadlikumalt läbi elada kui kodus. Siit nähtuvad asjad perspektiivis. Muidugi, New York on veel väiksel Euroopa, Euroopa eelpost. Ameerika algab tõeliselt teispoole Hudsoni jõge, New Jersey's. Ühtlasi pean lisama, et ma ei tee erilist probleemi sellest, kuhu koolun. Filmitegijana huvitavad mind üksiksaatused ja — olukorrad. Minu meelest on meie ajal suurem osa inimesi oma kodus kodutud ja võiksid tegelikult ka mujal elada, kus nad muidugi samuti ei tunneks end koduselt.

Kuidas mõjus teile kuuekümnendate aastate alguses, teie määravate noorpõlvemuljete ajal, Euroopa filmi suur õitseng, prantsuse «uus laine», Fellini, Antonioni, Bergmani, Buñueli, Bressoni filmid?

Ma nägin neid, aga näiteks prantsuse «uus laine» köitis mind kõige rohkem see, mis pärines Ameerikast, Ameerika filmi reflektsoon. Godard näiteks tsiteeris pidevalt Ameerika filme, või võtame Truffaut: tema kommenteeris alatasa Hitchcocki laadis filmitegemist, küll raamatus, küll näitelinal. Ma ei tahtnud takerduda seesugusesse filmipraktikasse, mis vahetpidamata viitab

⁸ W. Wenders töötas pärast New Yorki Austraalias ja Jaapanis. Praegu taas Saksamaa Liitvabariigis.

Yolla Rottländer filmis «Alice linnades», 1974.





Harry Dean Stanton ja Dean Stockwell filmis «Paris, Texas».

mingile teisele, st ameerika moodusele kui allikale. Ameerikalikus filmitegemise viisis köitis mind algusest peale loo jutustamise vahetus, see, et seal esitatakse värsked, peaaegu füüsiliselt kombatavaid lugusid, samal ajal kui Euroopa filmis valitseb intellektuaalne prekontseptsioon. Euroopa film on enamasti ideoloogiline, näiteks imiteeris isegi Godard, rakendades ameerika impulsid mingi *ideologicumi* teenistusse. Ma võoristan igasugust ideoloogilist prekontseptsiooni. Minu jaoks on filmi tegemine tunnetus, avastusretk; film, ükskõik teen ma siis seda või vaatan, on reis. Ma ei taha ega saagi ette teada, kuhu tee viib ja mida ma näha saan, ma tahan filmiga, ükskõik, kas ma siis teen seda või vaatan, kuhugi jõuda, aga filmi alguses ei või ma tõesti teada, kuhu nimelt.

Kes on need ameerika režissöörid, kelles teie arvates kõige enam kehastub filmitegija ideaal?

Kõigepealt vahest üks jaapanlane, Yasujiro Ozu, siis muidugi John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann. Nicolas Ray⁹ ei söanda nimetada kui režissööri, sest tema on eeskätt olnud mu sõber, ehkki ta seisab mulle väga lähedal ka sõltumatu ameerika filmimehena. Ka sõltumatu Samuel Fuller, kes mängis mu filmides «Ameerika sõber» ja «Asjade seis». Neis nimekirjades on aga palju juhuslikku ja subjektiivset. Minu vaatekohad pole objektiivsed, pole filmiajaloolised.

⁹ Nicholas Ray (1911—1979), ameerika stsenaarist ja režissöör, kelle tuntuim film on «Ideaalideta mässaja» (1955), kus oma aja iidol James Dean (1931—1955) kehastas noort mässumeelset ameeriklast. Koos W. Wendersiga tehtud «Valk vee kohal» esilinastus alles pärast N. Ray surma ning on pühendatud tema mälestusele.

«Asjade seis» peategelast nimetatakse Friedrich Munroks. On see vihje Friedrich-Fritz Langi ja Murnau, saksa ekspressionistliku filmi suurkujude nimedele? Kas võib filmis näha ka Fritz Langi kui hollywoodlaseks muutunud saksa režissööri jälge?

Jah, muidugi need on sihukesed mängud, mis pole vahest võõrad filmis, mis räägib kinotegemisest. Ka John Fordi filmi «Otsijad» plakat vilksatab ühe kino fassaadil.

Oli teil omal ajal kaaslast selles Ameerika-kultuses?

Muidugi oli. Kogu minu põlvkond. Aga kui te mõtlete kolleegide, filmimehi,



Hunter Carson ja Nastassja Kinski filmis «Paris Texas», 1984.

siis tollal polnud mul filmiga veel mingit pistmist. Kuulasin ülikoolis üht-teist — filosoofiat, germanistikat, romanistikat, psühholoogiat Freiburgis ja Düsseldorfis. Aasta otsa elasin Pariisis kui kunstnik ning töötasin vaselõikeateljees, ja tegelikult Pariisis ma avastasins enda jaoks filmi. Muidugi olin ka juba varem, lapsepõlves, näinud tohutu hulga filme ja mul oli isegi oma käsitsi vändatav 8-mm kaamera, aga filmitegijaks hakata ei tulnud mul Saksamaal veel pähe, ma tahtsin saada kunstnikuks. Aga siis kohtusin ma Pariisi *Cinéma-thèque*'is filmi kui kunstiga, kohtusin filmidega kui teadlikult filme vaatav inimene. 1960. aastatel ei näidatud Saksamaal kuskil niisuguseid filmiprogramme, mis oleksid võinud kaheksateistkümne-kahekümneaastasest noores inimeses filmikunsti vastu huvi äratada. Ka saksa filmiajaloo meistriteoseid nägin ma Pariisi *Cinéma-thèque*'is. Ma käisin seal aasta läbi, juhtus sedagi, et ma vaatasin päevas nelja-viit filmi, aasta jooksul ehk tuhandet. Omal ajal oli see ka väga odav

lõbu, kui ma õigesti mäletan, maksis pilet 1 frank.

Millal see oli?

1966.—1967. aastal. Eeskava jooksis kahes saalis, *rue d'Ulmil* ja *Palais de Chaillot's*. Enne lõunat töötasin vaselõikeateljees, siis läksin *Cinemathèque'i*, juba sellegi pärast, et oli külm ja kõik oli väga kallis. Kui ma siis koju naasin, tegin sisseastumiseksamid Müncheni filmiülikooli, mis 1967. aastal avati, ja mulle sai osaks õnn olla esimese 20 kuulaja hulgas. Käisin seal kolm aastat. Ei õppinud küll palju, sest polnud midagi õppida, ei teatud veel õieti, mida õpetada. Palju õpetlikum oli, et juba neil kooliaastail ja pärast seda kirjutasin filmiarvustusi mitmesse lehte ja ajakirja — «*Filmkritik*», «*Die Zeit*», «*Der Spiegel*».

Millal te tutvusite Peter Handkega?

Temaga tutvusin veel sel ajal, kui valmistusin kunstnikuks saama. Tema oli mu esimene ja ainus ostja, kuid ta ostis mult üksnes kaastundest. Tutvusime arvatavasti 1966. aastal. Igal juhul siis, kui esietendus tema esimene lavatükk «*Publikumõnitus*», ja nimelt Oberhausenis. Seal elasid mu vanemad. Sain temaga juhuslikult tuttavaks, sellest peale oleme sõbrad. Nagu te kindlasti teate, tegin ma tema romaanist «*Väravavahi*

hirm üheteistmeetri löögi juures» oma esimese päris mängufilmi, ja tema kirjutas stsenaariumi minu filmile «*Vale liigutus*».

Minu arvates ilmneb üllatav sarnasus teie tööde vahel, kõige enam Handke romaani «Lühike kiri pikaks hüvastijätkuks» ja teie Ameerika-filmide, eeskätt «Alice linnades» vahel. Handke romaani ja teie poolt kõrgesti hinnatud ameerika filmivaimu vahel on nii tihe seos, et Handke kangelane teeb romaani lõpus tähendusriikka visiidi John Fordile, ameerika kino müütilisele suurkujule. Kas te pole mõelnud selle raamatu filmimisele, mis kui Handke romaan, kui arenguromaan ja kui reisiromaan sobib täiuslikult teie filmide väljakujunenud — muidugi lihtsustatud — skeemi?

Kindlasti oleksin ma seda teinud, kui poleks siis, kui Peteri romaan ilmus, filminud parajasti «*Alice in den Städten*». Kokkulangemine oli täiesti müstiline. Mina ei teadnud Peteri raamatust ja Peter ei teadnud, et mina seda filmi teen, me tutvusime teineteise töödega alles siis, kui need olid juba valmis, ja sarnasus oli tõepoolest jahmatav.

Kas te viimasel ajal pole koostööle mõelnud?

Oleme küll, vägagi. Pärast «*Hammetti*» valmimist lavastasın Salzburgis Handke värssnäidendi «*Küladest*» ja siis kirjutasin poole aastaga stsenaariumi «*Aeglane kojupöördumine*» Handke nel-

Hunter Carson ja Harry Dean Stanton filmis «Paris, Texas».

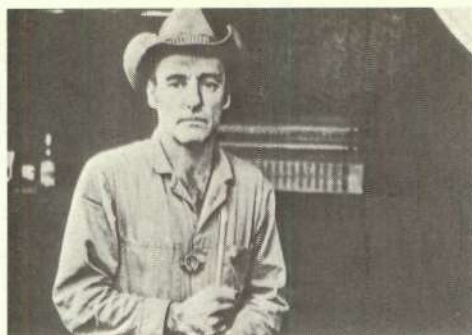


jast viimasest raamatust. Romaan «Langsame Heimkehr», mis stsenaariumile pealkirja andis, räägib vaimus kojupöördumisest, sellest, kuidas üks geoloog leiab aeglaselt, järk-järgult, samm-sammult tagasitee Euroopasse, oma kodukülla, provintsi. Alustati Ameerikast, maastikult, kus ta uuris ürgsete tektooniliste ja erosiooniprotsesside veel puutumata jälgi. Minu stsenaarium põhines eeskätt sellel romaanil ja näidendil «Über die Dörfer», aga lõpuks ei andnud keegi raha selle plaani jaoks, ei Saksa toetusasutused ega televisioon.

Kuidas sellest õieti aru saada, et te olete olnud oma viimaste filmide, välja arvatud «Hammett», produtsent või vähemasti kaasprodutsent, ja ometi pole teil raha niisuguse filmi tegemiseks, mida tahate teha?

Minul endal pole raha, tegelikult olen ma üllatavalt vaene. Olen oma filme finantseerinud kõige erinevamate allikatest, esmajärjekorras televisiooni subventsioonist, millega ühtlasi loovutan nende näitamise õiguse, vähemasti pärast teatavat tähtaega. Niisugused riiklikud subventsioonid katavad tavaliselt ühe kolmandiku kuludest. Viimase filmi väljaminekutest võttis osa enda peale Inglise televisioon. Teatava osa katab mu oma produtsendiettevõtte eelmise filmi sissetulekute arvel. Selle, mis niimoodi laekub, paigutan kogu täiega järgmisse filmi. Igal juhul, «Hammett» välja arvatud, olen olnud ja olen alati

«Tokyo-ga». 1985.



Dennis Hopper filmis «Ameerika sõber», 1977.

produtsent, mis tähendab seda, et ma kasutan eri allikatest laekunud summasid oma äranägemise järgi, nii näiteks ei jäta ma omaenda honorariks kuigi märkimisväärset summat ja tänu sellele pole keegi kunagi ühegi minu filmi juures peale «Hammetti» saanud vahele segada.

«Langsame Heimkehr» oleks rääkinud sellest, et te pöördute aeglaselt Ameerikast tagasi?

Jah. Ma oleksin kohutavalt tahtnud seda filmi teha, loomulikult juba teema ja keele pärast. «Langsame Heimkehr» on minu armsaim Handke-raamat, ja kahtlemata räägib see osalt minust, mina otsin seal teed kodu poole, aeglaselt, kõheldes, ebakindlalt. Muidugi ei tule kodu tingimata võtta kui geograafilist mõistet, vaid pigem kultuurilis-eksistentsiaalset. Mul oleks olnud, mida sellest rääkida, aga sellest ei tulnud midagi välja, film oleks pidanud algama Alaskas, oleks siis viinud läbi Ameerika läänerrannikult idarannikule ja seejärel läbi Euroopa, see oleks palju maksa läinud, minul endal ei olnud küllalt raha, riigi raha aga Saksamaal keegi selleks ei andnud.

Kas te ka selle filmi oleksite tahtnud teha mustvalge?

Ei. Seda ma kujutlesin värvilisena.

Nagu ma tean, tegite te selle asemel lõpuks ühe teise filmi.

Selle filmi tegin lõpuks jälle inglise keeles, st stsenaariumi kirjutas inglise keele ameerika autor Sam Shephard.¹⁰

¹⁰ Sam Shephard (s 1943). Enam mängitav ameerika kaasaegne dramaturg. Alates 1964. aastast avaldanud suurel hulgal näidendeid, millest praegu «Vanemuises» laval «Tõeline Lääs». Esinenud ka filmides, nagu «Kaltsakas» (1981, Jack Fisk), «Õige nuts» (1983, Philip Kaufman), «Armuhull» (1985, Robert Altman), «Kirekrimka» (1986, Bruce Beresford).

Kas tema polnud Antonioni kaasautor
«Zabriskie Pointis»?

Seda küll. See oli tema esimene ja (minu filmini) viimane stsenaaristitöö. Aga ühtlasi oli temast vahepeal saanud üks Ameerika tähtsamaid lavaautoreid. Viimasel ajal on ta ka näitlejana kar-



Solveig Dommartin filmis «Berliini taevas», 1986.

jääri teinud, ta on juba neljas filmis mänginud, tegelikult teeb ta seda üksnes nalja pärast, ent suurimate vääriiselt.

Millal ja kus on selle filmi esilinastus?

Filmi pealkiri on «Paris, Texas». Texas on linn, mille nimi on Paris. Tegelikult on minu film Odysseuse loo ülessoojendamine. Aga ta erineb «Odysseist» selle poolest, et peategelane ei jõua lõpuks koju.

Praegu ma monteerin seda filmi ja kui ma temaga valmis saan ja valik temale langeb, võiks esilinastus toimuda Cannes'is saksa võistlusfilmina. Ta on palju rohkem saksa film kui «Asjade seis».

Miklós Györffy usutus ajakirjas
«Filmvilag», 1984, nr 4.

Lühendatult tõlkinud EDVIN HIEDEL

WIM WENDERS (s 1945) õppis pärast meditatiiv- ja filosoofiaõpingute katkestamist 1967—1970 Münchenis režissuuri, oli samas kriitikuna tegev «Süddeutsche Zeitungis» ning ajakirja «Filmkritik» juures ja rajas filmiraamatute kirjastuse. WW tunneb suurepäraselt filmilugu ning kasutab oma linatööstes tihti reminiscentse paljudest klassikalistest filmidest. 1967 alustas ta lühifilmidega; esimene täispikk töö «Suvi linnas» (1970), ebaühtlase montaaži ja kohmakate dialoogidega diplomilavastus, kõneleb vanglast vabanenud mehest, kes püüab taastada katkenud suhteid väliskeskkonnaga. Lähimurde toimub Peter Handke jutustuse põhjal tehtud filmiga «Värvavahi hirm üheteistmeetri löögi juures» (1972) — kuritöö sooritanud sportlaste psühholoogia analüüs, režissööri hilisematele teostele omase respekti ning distantsiga teostatud isikuvaatlus, kus ühel hetkel kohtuvad kõik olnu ja tulev. 1973 valmib Nathaniel Hawthorne'i romaani järgi «Tulipunane kirjatäht», mis jutustab XVII sajandi puritaanliku Ameerika ühiskonnast ja selle moraalist. Kui senini oli WW filmides inimese domineerivaks seisundiks eraldatus, siis järgmises töös «Alice linnades» (1974) analüüsitakse kaht inimest, antud juhul täiskasvanud meest ja last ühendavaid sidemeid; sündmustik aga kulgeb nagu ikka reiside ning maastike miljöös. P. Handke stsenaariumi järgi tehtud film «Vale liigutus» (1975) on Wilhelm Meisteri teema vaba interpretatsioon nüüdisaegse Saksamaa oludes. «Aja kulg» (1976) arendab edasi inimliku läheduse ning kontakti vajaduse teemat. «Ameerika sõber» (1977) on Patricia Highsmithi kriminaalromani «Ripley mäng» suurepärase ekraniseering, kus jälgitakse kangelaste keerulisi vahetuid linnakeskkonnaga. Koos Nicholas Rayga valmis 1981 «Nicki film ehk Väikese kohal», lugu Hollywoodi ühe kõige mässulisema lavastaja elu viimastest päevadest. Filmidest «Hammett» ja «Asjade seis» (mõlemad 1982) on juttu intervjuus. 1984 valmis «Paris, Texas» — peenes kujundikeeles linatöös lõhenenud perekonnast ning üksteise leidmise raskustest —, mis ainsana esindab meie filmilevis WW loomingut. «Tokyo-ga» (1985) on film Tokiost, nii nagu seda on näinud jaapani filmiklassik Yasujiro Ozu ning nagu seda näeb eurooplastest režissöör. Seni viimane film «Berliini taevas» esindas Saksamaa Liitvabariiki 1987 Cannes'is ning sai parima režii auhinna. Peale selle on WW teinud vahetevahel lühifilme televisioonile, nii et tema filmograafiast leiame kokku 24 nimetust.

Vene keeles on W. Wendersi loomingut käsitletud põhjalikumalt raamatus Г. Краснова «Кино ФРГ», Москва, 1987, lk 167—183 ning ajakirjas «Искусство Кино», 1987, nr 4, lk 120—125.

Wish we would never die

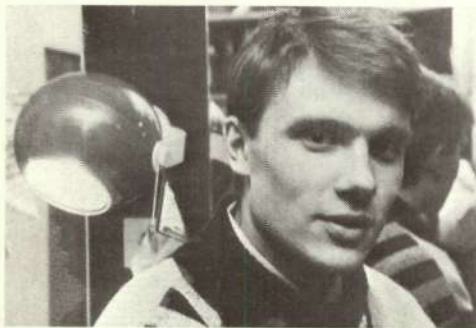
HANS H. LUIK

Niipalju kui võib mäletada ja kõrvalt aimata kõrgkooli humanitaarsete erialade kursuse lõpetamisest, tundub lõpetajatele sel hetkel petlikult, et väga palju (kui mitte kõik) on juba seljataga. Vitaalsus, mis valandus kollektiivis, tahaks veel kesta, ja samas tundub kõik, mis seljataha jäi, nii kõikehõlmava suure kogemusena, peaaegu et kogu eluna, et pealkirjaks tundus hästi sobivat Peter O'Toole'i lõpulause Richardi rollis filmist «Lövi talvel» — soovin, et me iialgi ei sureks. Üsna mitu kursust lavakunsti lõpetanud on sundinud soovima, et nende vaim iialgi ei sureks reateatrite rutiinis. Minu mälus näiteks 10. lend, kes tööpoolest näitas, et teab, mida tähendab etendus. 10. lennu diplomilavastused sundisid paljusid, eriti noori kriitikuid kiitmisega minema nii kaugele, et analüüsimisel läksid segi lavastaja ja näitlejad, ja ilmestsi kirjutati nii mõndagi lavastajate õnnestumisest noorte säravate näitlejaannete teeneks. Ainult et sellest segadusest, kui juba kord ollakse tema küüsi sattunud, ei olegi väga lihtne üle saada. Mina ei usu siiamani, et jäi toimumata see revolutsioon ausa, ühiskonnakriitilise ja andeka teatri suunas, mida 10. lennu tulek meie teatrites minu arvates kindlasti pidi tekitama.

Võiks vist arvata, et kõik elnevat on patukahetsus ja ettevalmistus töötuseks, et enam ei lase ma end alt vedada mõnest lavastaja õnnestumisest, milles teevad kaasa lavakunstieriala diplomandid... Tegelikult on asi teisiti. Ei kavatse taganeda veendumusest, et teatavatel asjaoludel võib hästi kokku sattunud kursus, kui ta leiab koolist teatrisse

minnes eest vähegi mõttekaaslasi, tõesti hakata suunamiskohas oma oskuste ja ande näolist teatrit tegema. Läbimurre ei sünni äkki, aga ta on võimalik. Pole ka aega viivitada, sest värskus ja tahe võivad kuivada, see on meie oludes nii tavaline. Läbimurde vältimatu tingimus on, et õiged inimesed ühelt kursuselt satuksid õigesse teatrisse. Nagu Paluver, Kerge, Krjukov ja Kibuspuu Draamas. Jaan Rekkor, Margus Oopkaup, Laine Mägi, Katrin Nielsen, Elmar Trink Pärnus. Talvo Pabut, Terje Pennie, Kiiri Tamm ja Reeda Toots Rakveres. Teadupärast on eesti teatriloo mõnelgi korral (Draamateatris, Vene Draamas ja Noorsooteatris) terve kursus näitlejaeriala lõpetajaid koos ühte teatrisse suundudes mõnda aega sealsest lavastustest taasloonud omaenda näo, mis omakorda on olnud, vähemalt esialgu, ka õpetajate nägu. Niisiis, need mõned lennud sooritasid lavakunstiõpetuse kõige otsesema vereülekanne tegelikkude teatrisse. Sääraseid «vereülekanneid» Toompealt tuleks vahetevahel ikka korrata. Näitetrupi-sisene ideekaaslus annab mõnikord lavastusi, mis palju täiuslikumalt vaatajat haaravad kui vilunud professionalism. Nõukogude kutselise teatri organisatsiooniline kohmakus näitab ka Eestis oma tagupoole sellega, et ideekaaslaste etendus näeb meil põhiliselt poolkutseliste ühenduste esituses. Pärast Puhkeparkide Direktsiooni sildi all «Aucassini ja Nicoletet» esitanud trupi lagunemist tegutsevad ideekaasluse alusel «Valhalla» ja J. Toominga stuudio Tartus, VAT «Tudengiteater» Tallinnas ja Rapla ATK mälu sektori näitetrupp. Sellepärast pool-

Rain Simmul («Vanemuine»)



Merle Jääger («Vanemuine»)



daksin mõne järgmise lavakunstilennu ühtejätmist, kui nad silmanähtavalt kursusevaimu leitakse kiirgavat.

Nüüd 13. lennust. Kui 10. lennu diplomitenduste «Draakon», «Antigone», «Jumalata noorus», «Meie elulood» ja «Ruumid on täis» vaimusel oli ainult üks viga — ta lagunes koos etendustega —, siis nüüdse 13. lennu puhul ei tee (õigemini ei söanda) ma öelda, kuidas sellel kursusele kokkujäämine mõjaks. Viimati nähtud «Kolmes öes» paistis igatahes kätte mõni ebakõla mängude ja vastumängude niidistikus, mille tagamaa tundus peituvat isiklikus suhtumises tehtavasse. Hendrik Toompere näiteks, et mitte üldisemaks jääda, näis sõjaväearst Tšebutõkini rollis mõnel hetkel lausa imestavat või ka turtsuvat selle üle, mida ta sealsamas rollis tegi. Midagi selletaolist võis mõne osatäitmise puhul jälgida ka «Oklahomas». Need tähelepanekud seavad kahtluse alla võrdluse kümnenda lennu «Draakoni» ning «Jumalata noorusega», mis kõlasid tõesti nagu üksainu akord. Kuidas suhtuda eraldi helisemisse, sealhulgas diplomilavastuses? Professionaalsus, nagu seda traditsiooniliselt ette kujutatakse, tingiks justkui etenduse seadmise esikohale, nii et üle etenduse ei jää suurt tähtsamat midagi. Siiski tuleb küsida, millised väärtused (loomingulise isiksuse vaimne autonoomia? Kõigi järgmiste etenduste tõrgeteta toimumine?) võiksid võrdluses etenduse kui põhiväärtuse kõrval üldse jutuks tulla. Ka tunnustatud teatripriidid, näitlejad Saukas ja Vaarik ning lavastaja Karusoo «Uka-uka» puhul, löid ju pretse-dendi, kus üksiketendusest tähtsamaks peeti teatrijuhtimise eetika printsiipe ENSV Riiklikus Noorsooteatris, ja kuulutati, et ilma eetilise teatrikorralduseta võib sündida küll etendusi, mitte aga teatrikunsti. Kellel siis õigus oli, tahaksin Noorsooteatri tänase kunstitaseme taustal retooriliselt küsida?

Teades kõikidest neist juhtumitest ainult pisut üle selle, kui saali poolele välja paistab, soovin ometi 13. lennule süvenenud mõtiskelu

piiride üle, kus lõpeb lavastajakäsi ja algab teatri diktaat isiksuse üle. Ja kui see piir on ära tuntud, soovin kannatlikkust kõige suhtes, mis jääb siia poole piiri.

Piiri küsimuse teravus 13. lennu puhul saab selgeks läbi nime **Kalju Komissarov**. Üldiselt pole kahtlust, et Komissarov oli lavakatele kingituseks, ja mitte vähem tähtis pole ka Komissarovi enese muundamine ideedekandjast teatrikunsti peenuse edastajaks. Just sellise vektoriga arenes Komissarov lavakatega ja lavakateta tehtud loomingus aastatel 1984—1988. Aga liiga kergelt see «kingitus» lavakatele kätte ei tulnud. Veidi isiklikke meenutusi selle näitlikustamiseks.

Õhtune etendus «Ja sajandist on pikem päev» Viljandis. Komissarovi mängitud Jedigejst sai paradoksaalsel kombel paikuse ja jäävuse sümbol, ja ometi oli Jedigej ise Boranlõ-Burannõi teivasjaamas ju migrant, raudteed mööda saabunu. Sellest paradok-sist järgmine mõttepeatuse toimus õhus, täpsemini lava ja ülemise prožektorigrupi vahel, kus trossi otsa riputatuna hõljusid kaks skafandritäit pariteetkosmonaute, ja muudkui andsid teksti. Tekst oli ülihuvitav, inimese totaalselt vabast otsusest, ja ometi paelus mind samavõrra teadmine, et pariteetkosmonaudi skafandris ripuvad seal kaks usinat üliõpilast ja nagu TRÜ-s sooritatakse seminare, teevad nemad seal oma esimesi teatrirolle, seejuures pagana kummalisi. Kindlasti arvestas sellega ka lavastaja-kursusejuhendaja, kui osi jagas. Eriotstarbeline bussisõit Tallinnast Viljandisse, sinnasamma skafandrisse, kus siis rääkida tuli, ilma et nägu väljapoole näha oleks olnud. Näitleja-vahenditena pidi kasutama jäsemeid, et kaalutuses sumamise liigutusi teha. Päriss kindlasti selgitas see enam kui tõetruult kahele üliõpilasele — Raivo Tammele ja Dajan Ahmetovile —, milline on näitleja olukord lavastaja-teatris. Kui veel mõelda, et võib olla tegi samal õhtul mõne kultuurimaja laval «Käopesas» oma erilist rolli Merle Jääger... Parasjagu keset seda mõtet tabas mind elevus

Hendrik Toompere (Noorsooteater)



Külli Palmsaar (Pärnu teater)



Shakespeare, dans
interprétation ultra-
Les élèves du Corsee
d'Estonie ont monté
dans un style punk et
rythme break, tout en
avec une précision é
les rapports entre
les protagonistes.
Notre photo : Gertrude
la mère d'Hamlet,
princesse du Danemark.
Une apparence
quelque peu exotique
(ci-contre : laerte)





« Pauvre Yorick » (scène de Hamlet, mise en scène par K. Komissarov).

Una Ophélie punk.

Un Claudius punk

Hamlet, prince du Danemark.

Le Danemark - la prison (une scène de Hamlet).
Photos : L. Zinkevitch



saalis. Midagi oli lahti mikrofoni vaskkon-
taktidega, need ei andnud vahepeal ühendust
ja Dajan Ahmetovi mikrofoni lakkas vapra
üliõpilase häält skafandrist välja kandmast.
Dajan karjus, et ilma mikrofonita kuuldav
olla, ja karjuda tuli üsna täie kopsuga, kus-
juures tekst oli pingeline ja rääkis nüüd kahe
pariteetkosmonaudi suhetest kogu ülejäänud
inimkonnaga. Ikka veel jätkus mul huvi mõel-
da paralleelselt ka kahe pariteetüliõpilase
suhetest oma lavastajaga. Dajani seisukord oli
võrdselt püha ja naljakas, omades veel ühe
väga konkreetse allteksti minu kui «Ugala»-
huvilise silmis: Viljandist ei lähe Tallinna
poole pärast teatrietendust liinibussi ja pal-
jast skafandrist lendamiseks ei piisa. Nii kuju-
neb siis noor näitleja. Küllap oli lavastajal
osajaotust tehes õigus, sest see episood, mida
mina pealt nägin, lihtsalt pidi üliõpilasele
kogemuseks kujunema. Samal õhtul kohtasin
Dajani arvukas seltskonnas näitlejanna Vilma
Luige pool, kus Dajan üsna reipalt esines, poe-
tades mulle muuseas, et mind olevat jõe
lihtne parodeerida. Nii kujuneb siis noor näit-
leja, mõtlesin uuesti hella kadedusega.

Viljandi «Ugalaga» peaks lavakaid niisiis
siduma hulk emotsionaalseid sidemeid, kuid
«Ugala» sidus lavakaid omakord üpris prag-
maatiliste sidemetega. Pole vist kahtlust, et
eelmise hooaja tipud «Ugalas» olid diplomii-
etendused «Törksa taltsutus» ja «Kolm öde».
Kui neile lisada ka «Oklahoma» ning mullune
«Teekond punktist A punkti B», mis samuti
kõvasti publikut on toonud, siis tuleb lavakate
osaks «Ugala» kassaplaanis mõõdund hoo-
ajal vist ligi pool. Siingi viidi üliõpilased
niisiis üsna lähedale piiri katsumisele, nimelt
selle piiri, kus lõpeb näitleja (silmas peetakse

diplomeeritud proffnäitlejat, kelle rolli 13. lend
eriti vara astus) vaba looming ja kus algab
massiline teatripubliku teenindamine, plaan-
graafiku täitmine ja rutiin, mis ületab
rõõmu. «Törksa taltsutus» mängiti poole aas-
taga ligi 30 etendust, «Oklahoma» aga viidi
Tallinna linnahalli, kus ta oli lahja, nagu
suurtele massidele määratud kunstiga juhtub.

«Oklahoma» on pealiskaudne, see on tõsi,
kuid stiilne oma pealiskaudsuses. Ta on stiilne,
see on tõsi, aga see stiil on tühi. Olgu
«Oklahoma» esimene lavastus, millel üksik-
asjalisemalt peatun, juba sellepärast, et arvan
«Oklahomast» õige põgusalt üle saavat. Li-
ikumistüki vajalikkust rõhutatades (ja samas ar-
vustavalt märkides, et linnahalli etenduse lii-
kumine sugugi erilise hoolsuse ja täpsusega ei
hiilunud) tuleb ikkagi tõdeda, et tegu on
pigem lastetükiga. Küllaltki laialivalguvas
tervikus, sealhulgas arusaamatu ja kiretu
hoiakuga esitatud laulude seas jäid meelde
mõned Piret Kalda—Allan Noormetsa duetid,
Mart Nurga, Dajan Ahmetovi ja Anne Ree-
manni karakterrollid ja paar üsna naudiva
muusikalitunnetuse pealt antud repliiki
Nüganenilt. Draamanäitlejatega lavastatud
muusikale vaagides leiame viimastest hooe-
gadest Eestis vaid kolm võrdluspunkti «Okla-
homale» liginemiseks, millest «Mary Poppins»
on mul nägemata. Rakvere «West Side'i lugu»
jätab «Oklahoma» nii liikumise fantaasialt
kui loo haaravuselt alla, esimese armastaja-
paari mäng kütkestab aga «Oklahomas»
rohkem. Vene Draamateatri «Lõbusate ker-
juste» kõrval on «Oklahomal» siiski rohkem
välist joont, kuid vähem sisu. Mis veel kord
sisusse puutub, siis kujunes «Oklahomast»
üks järjekordseid piire, milleni Komissarov
13. lennu juba stuudiumi ajal juhtis ja mille
äratundmine ning sellele omapoolse hinnangu
andmine sünnib mida varem seda parem.
«Oklahomast» veel natuke edasi asub maa-
riba, mille lähenemist kartes mõned elitaar-
sama hoiakuga näitlejad sellestki lennust on
ütelnud, kui kasutada Kalju Komissarovi
õnu loominguliste liitude pleenumilt, mina ei

Elmo Nüganen («Ugala»)



Andres Dvinjaninov («Vanemuine»)



taha seda hullumaja enam kaasa teha. (Sõnad ise pärinevad küll ühiskonnaelu kontekstist.)

Kollaaz «Sorry, me oleme tulekul» väärnis kõigiti Mihkel Muti parafraasi «*Okay, me ootame ära!*». 13. lend tuli haudesoojade katsetustega välja ennekuulmatult vara. Kui «Sorry...» eelkäija, Voldemar Panso koostatud «Näitleja sünd» olevat publiku ette viinud 3. lennu tudengite esimese ja teise kursuse «salaharjutused», siis Kalju Komissarov viis *glasnosti*-liini veel sügavamale, näidates 13. lennu puhul juba ainult «rebasepõlve» etüüde. Kursuse võimekus paistis üsna selgesti ära, nii isiksuste panusest deklameeritavate tekstide puhul kui ka tegevuslikest etüüdidest (eriti «Juuksuri juures» ja «Ma kingin sulle päikese» vastavalt Elmo Nüganeni ja Allan Noormetsa ning Merle Jäägeri ja Dajan Ahmetovi esituses). Mis puutub laval nähtud loomaetüüdidesse, siis nende hindamine jäägu Konservatooriumi õppejõudude monopoliks, kes mäletavad ehk ka veel, kuidas Komissarov ise «Näitleja sünnis» oma looma esitas.

13. lennu «Hamletist» on juba kirjutatud ja teda kiidetud, ent millegipärast tundub, et veel vähe. Sisuliselt hindasid eesti kriitikud «Hamleti» vabaõhuetendusi kaheti. Komissarovi «Hamlet» lavakate esituses astus üsna ilmselt kontakti mingi stiili, moe ja mõtteviisiga, mida kodu-Eestis kuigipalju ei ole kultiveeritud. Kriitikute arvamused hooajaankeedis ja arutluskoosolekul eristusid just selle järgi, kui võrd tabati, et teksti kärped, samuti kujundus on seoses millegi muuga kui Shakespeare. Meie kultuuri abitus teatud üldiste maailmakultuuri ja sealhulgas noortekultuuri võngetega resoneerimisel on teatris võib-olla lootusetum kui maalikunstis või luules. Meetodi ja paradigma muutused metropolis toimuvad kiiremini, närvilisemalt kui meil. Mingitki võnget tabanutena võime end üheks hetkeks väga hästi tunda, nagu noore publikuga Dominiiklaste kloostris juhtuski, sest päris mitme stseeni ajal selles rabedas ja üsna ruttu

vormist välja vajunud lavastuses võis korraks vaimusilmas näha Trans-Euroopa Ekspressi tagatulesid, ma mõtlen neid, mida tiheda udu tõttu ammu enam nähtud pole.

Mis üliõpilastel oli «Hamletist» kaasa võtta, oli esiteks taas üks esinemiskogemus. Kolmeteistkümnendatele polnud esinemiskogemus küll eriti haruldane valuuta. Oli «Hamletil» veel väärtusi? Võib-olla tõdemus, et Shakespeare ei ole püha «gooti õudus», vaid siiski renessansikirjanik, kellele võib läheneda ka teistmoodi, kui seda tehakse draamaliteratuuri loengutes. Ehk andis katedrijuhatajast lavastaja eeskuju Elmo Nüganeni enesekindlust «Törksa taltsutusele» lähene misel kasutada renessanslikku eneseteadlikuks saanud vaimu vabadust, kusjuures noore lavastaja «vabanenud vaim» osutus väga lustakaks.

«Törksa taltsutusest» sai 1987. aasta sügisel Viljandis hit, mis kummutas kahtlused, nagu oleksid kolmeteistkümnendad ilma Komissarovi mobiliseeriva tahteta võimetud. Lavastaja Elmo Nüganen (ise ka inspitsient) kontrollib komöödia tempot virtuooselt. Samavõrra üllatas lakooniline ja eesmärgipärane muusikavalik ja muidugi liikumised oma seatuses. Ma ei sõandaks Nüganenile ette heita Shakespeare'i tekstist ülelibisemist, täpsemini mööda teatud liine libisemist, sest asja huvides sündinud «Hamleti» kõndistamise kõrval on see täpes. Siiski pidas kriitika (konkreetselt Avo Üprus SV-s) võimalikuks teha lavastuse sisule etteheiteid sotsiaaleetiliselt pinnal. See tõestab ainult üht — kui tõsiselt jälgitakse kõiki lavakate avalikke ülesastumisi, märksa tõsisemalt kui teatritruppide reatendusi. Arvatavasti ei võtnud enamik publikust «Törksa taltsutust» vastu kui ühtset märgisüsteemi, vaid pigem kui ühtainsat märki. Etendus mõõdub paari õnnestunud muusikafraasi saatel nagu puhang. Umbes samuti kujutan kaudse allika järgi ette ka klassikalise *commedia dell' arte* etenduse mõju. Etteantud rollid, rollidest tulenevad orgaanilised tegevused. Kui vihma sajab, siis saa-

Andres Noormets («Ugala»)



Epp Espäev (Noorsooteater)



dakse märjaks, tuleb päike välja, hakkab soe... Tõepoolest, «fuuria» rollile saab osaks teatav vägivald «taltsutaja» rolli poolt. Ent kas tekib küsimusi eetikast siis, kui arlekiin *dell' arte's* poolkohustuslikke võmme saab? On see inimväarikuse jalge alla tallamine, mille põhjal tasuks vaatamängu lahata? Draamateoses tähendaks võmmu saamine tõesti isiksuse alandamist, ja kui palaganietenduses andestab kloun lahkest paar kurnihoopi tagumiku pihta, siis gruusia rahvuslikus tragöödiateoses võiks neist hoopidest kasvada sugukondadevaheline nugademäng ja veritasu.

Teine asi on, et lavastaja ise tundub «Törksa taltsutuses» küllalt ilmselt hoiduvat Petruccio poole. Rain Simmuli aadelliku hoia-kuga Petruccio vastu mängib Anne Reemann isegi üllatavalt vähetörksat Katharinat. Anne Reemann kui karakternäitleja võinuks oma ilmselt koomilist annet siin rakendada tulepurskaja kujutamiseks, nagu klassiku tekst «törksa» lavaleilmumist ka ette valmistab. (Kui Anne Reemannil veel peatuda, siis mõjus võrratult tema Hauakaevaja «Hamletis», kes laulis «Entusiastide marssi» — viis: I. Dunajevski, sõnad: Lebedev-Kumatš. Eraelus on «Entusiastide marss» kõlanud Anne suus nii ülisulnil, et ei imestaks, kui selle laulu pealt veel üks karakterroll tuleks.)

«Täismäng» oleks vahest «Törksa taltsutuse» kohta õige sõna. Julgus ka kujundaja valikul, sest ERKI diplomandi Anna Andres-te töö lõpptulemusele on ette heita ainult seda, et see pole teostatud täpselt nii, nagu näitab eskiis lavakate endi kujundatud kavalēhel, kus ambitsioonikas Milose Venus lihtsalt puudub. Kavaleht tõrjub liigset tõsimeel-sust juba tähtsündmuste reaga, mis seal kirjas on ja kus maailma šeikspiraana esi-mesteks suurpäevadeks pärast XVII sajandit märgitakse 13. lennu «Hamlet» ja «Törksa taltsutus». See on vaimukas ja aplombikas, kuigi neisse omadustesse ei suhtu vaatajad ühtviisi tolerantselt.

«Teekonna punktist A punkti B» puhul kuulun nende hulka, kes sellest lavastu-

sest täit naudingut ei saanud. Lavalised suhted olid üles ehitatud ülihuvitavalt ja kogu «Teekonna...» lavaatmosfäär etenduse algusest kuni esimese telesketšini üllatab ja kütkestab. Hendrik Toompere Robin Hoodina, samuti Merle Jäägeri ingel ja lõpuks Dajan Ahmetovi armas teismeline, järjekordne õnestumine Dajani markantsete rollide epopöas — see kõik paneb ühelt poolt jälgima, teiselt poolt aga on suurel määral tekstiulene, kogu mäng ja lavastus ripub autori kirjuta-tud teksti «kohal» sel määral, et see disso-nants hakkab häirima. Kõigel huvitaval, mis laval sünnib, pole alati tekstis katet. Iga-tahes läksid lavakad hästi kaasa selle üsna uudse kujundliku laadiga, mille Komissarov valis oma ammuse valulapse, ühiskondliku ja individuaalse infantiilsuse kujutamiseks. Just eriti lavaliste tüüpide suhteline ärarippuma-tus tekstist, mida nad räägivad, tegi nende loomise tõenäoliselt keerukaks ja tulemuse kummaliselt uudseks — kahjuks ainult tüü-pide ja lavaatmosfääri, mitte terviku seisukohalt. Jään selles suhtes enda juurde.

Arvatavasti tekib mõnel järgmisel kateed-ri või kursuse juhendajal küsimus valida kas või demonstratiivseltki teine taktika noorte teatrisse viimiseks, kui valis Komis-sarov, sest tagantjärele tundub Komissarovi pedagoogiline liin (see, mis esiti mõnele tundus isegi rabeleva epateerimisena) olnu-vat jõuline, sihikindel ja edukas. Sest siin käsitletud viie lavastuse järjeks kujunes «Uga-las» Anton Tšehhovi «Kolm öde». Tahtmata kontrolletendusel üsna paratamatuid apse ja küündimatusi varjata, tuleb siiski aus olla selles suhtes, et «Kolm öde» on *tour de force* nii lavakate individuaalse arengu kui ka õpetaja pedagoogilise liini seisukohalt.

«Kolme öde» esimese vaatuse alguses on veel võimalik oletada või karta, et lavakad kavatsevad ka «Kolmest öest» midagi «teha». Lavakujundus «Ugala» väikeses saalis (Krista Tool) meenutas milleski Jaak Vausi kujunda-tud plastikaatsabaga Hamleti isa vaimu. Traa-giline teema ja suured kilepalakad nagu unistus või mälu, mille ees istuvad vaatajad,

Mart Nurk (Noorsooteater)



Anne Reemann (Noorsooteater)



kelle keskel, kõigest külgedest avatuna, mängivad lavakad. Harmoonia vahtralehed, mille kujundaja saalipõrandale maha on laotanud, sõtkutakse kolmanda vaatuse lõpuks täiesti kübemeteks. Neljas vaatus loob uue, paratamatu harmoonia ja taas on jalge all suured vahtralehed.

Ekspressiivselt väljajoonistatud staabikapten Soljonõi (Allan Noormets) ja Anne Reemanni halastamatu liialdusega antud Natalja Ivanovna, samuti ka Hendrik Toompere vaidlus sõjaväearst Tšebutõkini rolliga loovad kolme õe ümber esialgu väga rabeda suhtluskeskkonna, mille kaudu tundub Tšehhovi juurde jõudmine küsitav. Venelane Tusenbach mõjub Elmo Nüganeni antuna juba üsna realistlikult, kui arvestada, millist kramplikku väljendust peavadki parunile peale suruma tema sisemised taotlused ja kidur väline olek. Nüganeni neuroosist laetud naeratus peidab ja rõhutab simultaanselt mitut tunnet, ta on veiderdades väga teadlik sellest alandusest, millesse ta end asetab, ja mingi ületamatu väiksus astub otse meie silme all tema ambitsioonidele tõkkes ette. Nagu «koerapolka» motiiv tema klaveril tippimises takistab «Rhapsody In Blue» noote.

Oed. Nad on täiesti konventsionaalsed näitlejameetodi mõttes, läbielamisteatri produkt, ühegi lihtsustuse või järeleandmiseta, väliste toetusvõteteta. Kõige selgemalt peidab sisemist aadellikkust endas Epp Eespäev. Eespäeva Maša pilk on kuumalt janu- neev ja selle pilgu peitmine muutub omaette vaatamisväärsuseks juba esimeses stsenis, kus Maša oma õdede lobisemise läbi sündivat näidendi ekspositsiooni vaikides pealt kuulab. Neist kolmest noorest naisest tahab tema kõige rohkem sellest kolkast lahkuda ja see äratahtmine on liiga meeleheitlik, et olla pinnal. Näitlejavahenditelt oli Epp Eespäev juba «Hamletis» minimalistlik, kui meenutada kuninganna Gertrudi absoluutselt liikumatut nägu või tema väljendusrikkaid käsi suremise hetkel. Maša pole «Kolmes ões»

mitte iseseisvalt esilekerkiv roll, vaid just see kuninganna, kelle peab välja mängima tema meeskond. Maša elu tupiku joonistab lõplikult välja Raivo Tamm ta mehe, joviaalse gümnaasiumiõpetaja rollis. Joviaalsus, millega Tamm oma *entrance*'i esimeses vaatuses tähtsündmuseks teeb, arendab ta viimases vaatuses niivõrd professionaalseks traagiliseks naeruks, et miski selles lootusetuse naerus hakkab meenutama Nekrošiuše «Onu Vanja» kirkamaid hetki.

Piret Kalda esitatud õde Irina tuli hea üllatusena. Alles see roll sundis tagasi mõtlema Piret Kalda arengule, võib-olla selgemini nähtavale kui ühelgi teisel 13. lennu tüdrukul. Kalda alustas üsna raskelt, sest «Sorry» etteasted, aga ka «Hamleti» Ophelia jätsid palju soovida kõige olulisemas, näitleja isiksuslikus eripäras. Kuidagi pisike (jumala eest — mitte füüsiliselt!) tundus see, mille pealt näitlejannal roll sündis. Edasi, Bianca «Tõrkosa taltsutuses» tundub olevat «korralik», kuid sellele eelnenud Laurey Williams «Oklahomas» sisaldas *first lover*'ile muusikalis hädatarvilikku eneseteadlikku kõrvalt nägija pilku (sest sellist muinaslugu jälgid huviga siis, kui tegelased seda surmtõsiselt ei esita). Ütleksin, et kergelt ülepakutud hooga oli Laurey Williams Piret Kaldal tõrksamgi kui Anne Reemanni «tõrges» «Tõrkosa taltsutuses» (vähene tõrksus on, rõhutan, minu ainus etteheide Anne Reemanni muidu mahlakale Katharinale).

Piret Kalda Irinas on taas mingit põnevat kõrvaltvaataja pilku, millega Irina ka kõige erksamatel tütarlapseliku elevantidel nagu näeks ette oma murdumist. Soljonõi-Noormetsa ja Tusenbach-Nüganeni armuavaldustest vabanedes kannab Irina ilus haprus endas ühtlasi ka eelaimust, et niikui- nii tuleb end heita ühe kätte neist provintsi hädaaristokraatidest. Piret Kalda näitlejatöös Irinana on selgelt tunda veel midagi peale hapruse ja loomupärase ilu, ja see «veel miski» on Piret Kalda rollidesse kasvanud järk-järgult, ilmselt näitlejanna tugeva kätte-

Dajan Ahmetov («Ugala»)



Raivo Tamm (Pärnu teater)





võtmise tulemusena, mille esimeseks sammuks pidi ilmselt olema loomupärase ilu «ületamine» hoiakus.

Ode Olga on ökekestest kõige maisem. Merle Jäägeri tegelaskujus on daam veel välja arenemata. Päris alguses ongi Jäägeri mäng silmatorkavalt argine ja loomulikkust rõhutav, erilisi küsimusi mitte püstitav. Kõik puhkeb lõpus. Nüüd näeme esimest korda, kuidas huvitav, isegi kõmuline isiksus Merca täiskasvanute maailma valuprobleeme väljendab. Vist küll esimese diplomeeritud punkarina näitab Mercagi nüüd, et noortekultuuri esialgne nihilism võib lõppkokkuvõttes kogu kultuuri ainult rikastada.

Neljas vaatus täispikkuses maha mängitud Tšehhovist pühib kõrvale kõik küsimused ja sunnib ennast lihtsalt vaatama. Millega? Esiteks, kahe esimese vaatuse jooksul kujunes paratamatult lavastuse pealisülesandeks tšeh-

A. Tšehhov, «Kolm öde». Lavakunstkateedri 13. lennu diplomilavastus «Ugala» väikeses saalis, esietendus 8. mail 1988 (lavastaja K. Komissarov, kunstnik K. Tool).

E. Veliste foto

hovliku atmosfääri loomine, tusa ja varjatud meeleheite delikaatne edasiandmine. (Delikaatsusest kalduvad kõrvale Toompere ja Allan Noormetsa rollilahendused, kuid üldises sümfoonias, näiteks suurepäraselt seatud piduõhtustseenis, on needki helid paigas). Viimast vaatust võib aga sõna täpset tähendust kasutades vist siiski nimetada melodraamaks, pidades silmas mitte «odava melodraama» definitsiooni ENE-s, vaid kulmineerivaid tundeid ja dramaturgilisi paisutusi, mis aitavad ka pisimatel nüanssidel teravamini esile tulla. Kas ei kannu neljandat vaatust siiski hulk tegevusliinide melodramaatilisi

Piret Kalda (Noorsooteater)



Toomas Vooglaid («Ugala»)



lõppe — armastatu lahkumine igaveseks (Veršinin), platoonilise paruni hukkumine duellil, Maša lõplik langemine nüri abielu letargiasse jm. Kolmandast vaatusesest alates on need, kelle kandvad rollid selles lavastuses on õnnestumisele määratud, ennast lahti mänginud. Juba teise vaatuse toomingalikult polüfoonilise tegevusega nimepäevastseen kujuneb akordiks, mis näitab, et lavastuse tipp-tase on käes. Tulekahju-meeleolu ja eriti kolmanda vaatuse lõpp kujuneb tšehhovlikuse kulminatsiooniks. Stseen tulekahjuööl pimedas lahti riietuvate õekete Olga ja Irinaga näitab tüdrukuid täiesti abitutena, süütukestena, ja ka olud on äärmiselt kokkukurutud: asemed on tehtud salongi toolidele. Lavahetk pisikeste pesuväel tüdrukutega kontrasteerub väga emotsionaalselt kõige selle suurega, Moskva ja Armastusega, mida ainult unenägu neile siin salongis võiks kindida. Tegelikult nad ei ole ju peened, need õed. Keelteoskuski pigem rusub kui arendab neid.

Kui Komissarovi lavastus «Kolm õde» lõppu jõuab, on igasugune ebalus etendusest kadunud, tudengid teavad täpselt, mida klassikalistes tšehhovistseenides teha. Punases kleidis Epp Eespäeva traagika, Merle Jäägeri vanima õe valus küpsus, Hendrik Toompere sõjaväearsti piinlik masendus, õdede naer Reemanni frivoolset Natalja Ivanovnat kuulates — see kõik on tehtud enesekindlalt, kunstiliselt, puhtalt. Ehk annab neljanda vaatuse lavakujunduses taastuv traditsiooniline mängukoht publikuridade ees samuti jõudu — kõigist külgedest avatuna mängides tuli sel kursusel ju uus lavakogemus alles omandada.

*

«Kolme õe» lõpp oma õnnestumise, enesekindluse ja kunstilisusega saab minu silmis justkui kujundiks kogu 13. lennu üliõpilaste kohta. Raske on öelda, mida see lend on kaotanud üliõpilastena selle arvel, mis on võidetud näitlejana. Kindlasti viis diplomilavastuste

tihe ekspluateerimine ummikusse ühe või teise loengutsükli. Mis eriti kiire lavale astumiselega veel kaasas käib, on teatud kordused rolliloomes, mida veel ei tohiks näha olla, aga ometi on. Paar-kolm noort on juba selgelt kordamas varem tehtut, oodates ehk mõne teise lavastaja silma, ja kas pole siin süüdi ka hakitud erialatunnid, kus taotletakse eneseleidmist näitlejana. Kuid selliseid murelasi on ju igal kursusel, absoluutselt igal, hoolimata lavale astumise enne- või õigeaegsusest. 13. lend on algusest peale silmapaistvalt t a h t n u d mängida, ja ma ei tea seda kinnitada mitte kuulujuttude, vaid etendusmuljete põhjal. Selles mõttes sattus Kalju Komissarov kokku õigete inimestega ja oleks sula õnn näha, kuidas see väikese jõuülejäägiga sooritatud jõu- ja õnnenumber eesti teatrikunstis elujõuliselt edasi kestab. Soovides mitte ialgi surra, magada, ja mitte ialgi jätta oma, ning ikka — anda etendusi.

Toimetuselt: *Sel aastal lõpetas Konservatooriumi lavakunstikateedri juures ka venekeelne õppegrupp, millest on järele jäänud 3 inimest: Olga Penner, Galina Pjanova ja Valeri Stortšak (eriala õppejõud N. Seiko, A. Tsukerman, V. Laptev). Iseseisvaid diplomilavastusi neil polnud, kaasa on tehtud Vene Draamateatri ja «Viadukti Studio» lavastustes.*

Artur Talvik (Nukuteater)



Allan Noormets («Ugala»)

P. Lauritsa fotod



50 aastat Riikliku Lavakunstkooli avamisest Eestis

1937. aasta mais anti välja riigivanema dekreet lavakunstkooli asutamise kohta, milles mainiti: «...ette valmistada tarvilike teadmistega ja oskustega varustatud lavategelasi, võimaldada lavakunsti harrastavatele seltskonnategelastele lavakunstilist enesetäiendamist ja edutada ning arendada eesti rahvuslikku kunsti...». Kuid kooli, mille loomine oli olnud päevakorral kogu kodanliku vabariigi aja, ei saadud siiski veel avada ka 1937. aastal. Vaidlused jätkusid nii kooli alluvuse kui ka direktori kandidaadi küsimuses, mistõttu avamiseni jõuti alles 1938. aasta sügisel. Küll aga asuti 1937. aasta suvel teostama mõningaid ettevalmistusi. Teatritegelastest moodustatud komisjon (A. Lauter, P. Sepp, P. Põldroos, L. Kalmet, A. Adson, juhataja Haridusministeeriumi teaduse- ja kunstiosakonna direktor J. Vasar) võttis vastu teatrikooli seaduse alused, milles oli märgitud, et lavakunstkool on riiklik õppeasutus ja töötab Eesti Vabariigi Tallinna Konservatooriumi osakonnana ning seda juhivad konservatooriumi valitsus, direktor ja inspektor, konservatooriumi nõukogu, lavakunstkooli kogu ja selle kooli juhataja. Ühenduse pidamiseks teatrist huvitatud ringkondadega oli ette nähtud kuratoorium, kuhu kuulusid esindajad Haridusministeeriumist, Tallinna linnavalitsusest ja viis liiget näitlejate organisatsioonidest ja teatritest. Kooli juhataja pidi kinnitama Haridusministeerium, arvestades kuratooriumi arvamust.

Koolile kavandati kolm eriharu: sõnalavastus- (3 a), muusikalavastus- (2 a) ja lavatantsuharu (4 a) tingimusel, et vastuvõtmine toimuks tarviduse ja teatava normi järgi ning korraga töötaks koolis ainult üks lend. Õppemaksuks määrati 120 krooni aastas.

Vastuvõtnõuded olid fikseeritud järgmiselt: mõlemast soost isikud, kes soovivad astuda sõnalavastusharusse, peavad olema keskkooli või kutsekeskkooli haridusega (praeguses mõistes 9 klassi) ja vähemalt 17-aastased, muusikalavastusharusse soovivad 21-aastased ja lõpetanud konservatooriumi lauluosakonna, lavatantsuharusse astujad tütar-

lapsed mitte üle 14 aasta ja poeglapsed mitte üle 16 aasta vanad. Mõjuvatel põhjustel võis erandina vastu võtta ka vähema haridusega isikuid. Kõik õpilaskandidaadid pidid sooritama katsed nende võimete kindlaksmääramiseks. Sõnalavastusharu jaotati nooremaks kursuseks (esimesel poolaastal katseaeg), keskmiseks kursuseks ja lavapraktika kursuseks. Pärast kolmeaastast õppimist oli nõutav kaheaastane lavapraktika kutselistes teatrites ning alles siis leiti olevat õige aeg väljastada lõputunnistused.

Konservatooriumi juures asuva Lavakunstkooli direktoriks valiti 1938. aastal L. Kalmet, kes võttis kohe ette välisreise, et tutvuda Lääne-Euroopa vastavate õppeasutustega. Tema naasmisel Varssavist, Prahast, Viinist ja Riist asus kiirelt tööle komisjon, et oma kooli õppekava välja töötada. L. Kalmet, A. Lauter, P. Põldroos, P. Sepp ja F. Moor tutvusid lähemalt Varssavi riikliku teatriinstituudi, Viini riikliku muusika ja teatrikunsti akadeemia, Preisi riikliku teatrikooli, «Deutsches Theater'i» juures asuva teatrikooli, Lili Akmanni erateatrikooli (Berliin), Praha konservatooriumi juures asuva riikliku teatrikooli ja veel teistegi koolide programmidega. Aluseks võeti siiski Varssavi õppekava kui Euroopas kõige paremaksi tunnistatu. Tähelepanu omistati ka L. Akmanni omapärasele töömeetodile kehalise ja hingelise tegevuse kooskõlastamiseks, milles oli asetatud eriline rõhk hingamise rütmika ja keha tasakaalu harjutustele.

Niisiis võisid vastuvõtuksamid alata (esialgu sõnalavastusharus). Need toimusid 1938. aasta juunis. Eksami kava edastati sisseastujatele juba varem. Neidudele: M. Underi «Ema laul», A. Kitzbergi «Libahunt» — Tiina monoloog IVv või A. H. Tammsaare «Juudit» — Juuditi monoloog IVv. Poistele: A. Alle «Eesti Pastoraal», A. H. Tammsaare «Tõde ja õigus» I osast kaks katkendit valikuliselt. Peale nõutava kava pidi iga sisseastuja esitama vabal valikul ühe luuletuse ja ühe proosapala. Siis järgnes improvisatsioon, nn etüüd. Seejärel katsetati õpilaskandidaatide rütmitunnet ja

kehalise liikumise võimet, muusikalist kuulmist ja häält. Esitati ka küsimusi ja vesteldi praeguse kollokviumi laadis. Vastuvõtukomisjon oli kümneliikmeline. Kooli astuda soovijaid oli 120, nendest võeti vastu 33 — 16 meest ja 17 naist.

Õpilaste keskmine vanus oli 21,8 aastat, kuid peab mainima, et nende vanusevahe oli hämmastavalt suur. Kaks kõige vanemat olid sisse astudes 29-aastased, kaks kõige nooremast — M. Mardi ja I. Tammur — 17-aastased. Gümnaasiumi olid neist lõpetanud 9, keskkooli 2, ilma keskhariduseta oli 9 õpilast.¹

Paljud õpilased käisid tööl. Näiteks I. Tammur töötas Kopli Metallitehases sepana, hiljem Tallinna Linna Trammi-osakonnas liinitöölisena, L. Aru Aalbergi firmas müüjana, H. Viisimaa «Kawe» vabrikus pakkijana ja suviti Kohtla-Järve õlivabriku kontoris, A. Ruus õpetajana 17. algkoolis, L. Rajala Johanson'i paberivabrikus päevatöölisena, E. Kuus teenis ülalpidamist K. K. Arnold Ungersoni kaubanduskontoris, V. Leetjärv «Volta» tehases montööri abiliseks, L. Lepik juhutöödel joonestajana. M. Härm oli samuti juhutöölise. E. Tauden töötas suviti maal. Töölkäijad oli veel teisigi.

Seoses sellega, et õpilaste enamiku majanduslik olukord oli kehvapoolne ja õppemaks suur, püüti neid majanduslikult abistada. Mitu organisatsiooni eraldas koolile stipendiume või ühekordseid toetusi. «Estonia» teatris loodi Th. Altermanni ja K. Jungholzi nim stipendium, mõlemad 250 krooni. Eesti Draamateater annetas koolile kaks 120-kroonist, Töölisteater kaks 100-kroonist ja Eesti Ringhääling kaks 250-kroonist stipendiumi. Lavakunstikooli kogu jaotas neid õpilastele olenevalt nende õppedukusest ja majanduslikust olukorrast.

Õppetöö koolis hakkas toimuma õhtuti kella 17—22. Individuaaltunnid nendele, kellel võimalik, viidi läbi ennelõunasel ajal. Laupäeviti lõppesid tunnid varem, et õpilased saaksid külastada teatrietendusi.

Esimene semester algas dr Kirsimäe psühhotehniliste katsetega, mille najal püüti kindlaks määrata õpilaste sobivust lavatööle.

Kõige suurem tundide arv oli eraldatud õppekavas näitlemispraktikale, 19 tundi nädalas, seda juhatasid esimesel poolaastal L. Kalmet, A. Lauter ja P. Sepp.

Kalmeti õppetundides alustati «tun-

nete registrist». Teostati kombinatsioone kolmest tundest, harjutati «hingelise» keskkonna loomist, tundeid kolmes astmes. Siis järgnesid etüüdid seni läbi võetud tunnete peale. Semestri lõpu poole lisandusid rühmaetüüdid. Lauteri juures harjutati tähelepanu, kontsentratsiooni, fantaasiat... ja muidugi etüüde («Endatapp», «Frankenstein», «Laps, koer, naer» jne). Veel töötas Lauter kirjanduslike etüüdidega, nagu «Arno ja Teele» jt, ning samuti «tunnete registriga». Sepaga külastati kunstinaütusi, vaadati filme. Tundides kõneles Sepp näitleja silmast, ninast, peast, kätest... ja nagu teisedki õppejõud juhendas etüüde. Enesestmõistetavaks kujunes tetrietenduste külastamine, millele järgnes nähtud lavastuste arutelu.

Paralleelselt lavapraktikaga toimusid kehatehnika, võimlemise, kõnetehnika ja hääleseade tunnid. Teoreetilistest ainetest kuulati sel semestril 30 tundi H. Reimani psühholoogia- ja karakteroloogialoenguid.

Poolaasta eksamite tulemusena tunnistati erialale mittesobivaks kaheksa õpilast. Seitsmel pikendati katsesemestrit esimese õppeaasta lõpuni (kaks neist olid R. Andre ja I. Tammur). Kaheksateist õpilast lubati rahuldavate tulemustega järgmisele semestrile.

Teisel semestril jätkasid kõik kolm lavapraktika õppejõudu oma tundides tööd etüüdidega, Kalmet ja Lauter põhiliselt kirjanduslikule materjalile toetudes. Nii sündisid näiteks etüüdid-katkendid «Juss ja Mari» ning «Joosep ja Liisi» «Tõe ja õiguse» I osa põhjal. Katkendeid oli teisigi, kõik olid valitud rahvuskirjandusest. Sepp katsetas improvisatsioonidega *commedia dell'arte* laadis. Pidevat treeningut jätkati keha- ja kõnetehnika ning hääleseade tundides.

Teoreetilisteks aineteks olid aga teisel semestril muusikateooria ja üldine teatriajalugu. V. Mettuse loetud teatriajaloo kursuse maht oli 30 tundi ning see jagunes järgnevatiks teemadeks: kreeka draama tekkimine (1 t), kreeka traagikud (1 t), Kreeka teater (1 t), Kreeka teatri personal (1 t), koor klassikalises tragöödias (1 t), kreeka komöödia (2 t), Hiina teater (2 t), Jaapani teater (3 t), Idamaade tants (1 t), jaapani, korea, birma, malai tants (1 t), India draama ja teater (1 t), vaimulikud mängud (1 t), müsteeriumid ja moraliteed (1 t), moodsad müsteeriumid (1 t), *commedia dell'arte* (2 t), Shakespeare (1 t), Molière (1 t), Shakespeare'i trupp (1 t), Itaalia teater (1 t), Saksa teater ja Vene teater (1 t) ja materjali kordamine (7 t). Lisaks alus-

¹ Need arvud kajastavad 20 lõpetaja andmeid.

tati veel kunstiajaloo kursusega, mida käsitles H. Kompus.

Tehes kokkuvõtet aastasest õppetööst, mainis kooli juhataja L. Kalmet «Rahvalehe» korrespondendile: «... aasta kulus vaid isiklike tunnete väljendamise kujundamiseks. Meie töö ei lähe ju nii ruttu, kuna õppetöö alus on nõuda tunnete ehtsust. Õpilane peab oskama esile manada elulisi tundeid, mitte neid näitlema. Hea näitleja peab valitsema oma tundeid, peab neid suutma tuua esile ja samuti suutma neist kiiresti vabaneda. Ta peab olema võimeline anduma oma tundeile, mitte näitama, mitte ainult «m ä n g i m a» ...». Katkendite puhul ta lisas: «... siin on nii õpetaja kui ka õpilased näidendi lahendamise ees, ning töötavad koos, otsides uusi ja paremaid lahendusviise. Nii saavad noored julgust asuda ise oma osa kallale, teha midagi isikupärast...»²

Maikuust õppeaasta lõppes ja teatati tulemusel: 25 õpilasel pidid lahkuma veel viis, ülejäänud 20-st hinnati «heaga» 5 ja «rahuldavaga» 15 õpilase tööd. Hinnet «väga hea» näitlemispraktikas terve õppeaasta jooksul ei esinenud.

Teisel õppeaastal lülitus töösse ka lavapraktika neljas õppejõud Priit Põldroos. Ta alustas etüüdidega. Samuti pidid õpilased harjutama mängu esemetega, tegema rütmivahetuse harjutusi ja karakterivaatlusi. Nii jõuti järk-järgult ka dramaturgiani ja alustati tööd H. Heijermansi näidendiga «Lootus õnnistusele» (II ja III v).

Kalmeti juures jätkusid etüüdide harjutused, «tunnete register» ja referaadid nähtud etenduste kohta. Samas läksid töösse katkendid: A. H. Tammsaare — A. Särevi «Abielust ja armastusest» (Ip), J. Linnankoski «Laul tulipunasest lillest» (VIIp), A. H. Tammsaare—Särevi «Andreest ja Pearust» (Ip), A. Gailiti — A. Särevi «Nipernaadist» (VIIp) ning kaks G. Gay lühinäidendit «Tulesüütajad» ja «Suudlus — esimene ja viimane». Lauteri tundides õpiti R. Sterni näidendit «SOS» nelja koosseisuga ja H. Raudsepa «Vedelveersti» (I, II, III v). Sepp tegeles improvisatsioonidega, mille tulemusena pidi elustuma üks vana stseenarium «Pulcinella äpardused» *commedia dell'arte* stiilis. Stseenide tegevus sündis improvisatsioonidest, mis hiljem koos tekstiga fikseeriti. Proloogi ja laulutekstid kirjutas õpilane V. Panso. Viisid olid valitud itaalia rahvalauludest.

Kehatehnikale lisandusid vehklemis-, akrobaatika- ja tantsutunnid, hääle-

seade- ja diktsioonitundidele aga laul ja deklamatsioon. Uueks aineks oli ka grimmiõpetus.

Teisel kursusel olid teoreetilistest ainetest mahukamad V. Mettuse lavakujunduse ja H. Kompuse kunstiajaloo loengud. N. Meile olid usaldatud kostümeerimistunnid, milles ta käsitles värvi lavakostüümis, figuuri muutmist vastavaks lavakujule, kostüümide materjale ja stilisatsiooni, rahvakostüüme väljastpoolt Euroopast, ajaloolise kostüümi ülevaadet, eesti rahvarõivaid jne.

L. Soonpää tutvustas õpilastele kostüümi- ja kommete ajalugu.

Õppeaasta lõpul oli seitse eksamit. Esimene lavapraktika eksam toimus Draamateatri lavalt kutsutud külaliste osavõtul. Õpilased esitasid P. Sepa juhendamisel iseseisva tööna valminud «Pulcinella äpardused» (grimmis ja kostüümis). Seejärel jätkusid kolm päeva eksamid konservatooriumi ruumides. Siis siirduti uuesti Draamateatri lavale, kus kutsutud külaliste ees toimus kinnine lavapraktikaõhtu.

1940. aasta pöördelisel sündmused töid endaga kaasa hulga muutusi ka Lavakunstikoolis. Hariduse rahvakomisari korraldusel eraldati koolile vajalikud õpperuumid omaaegse Krediid Pangadirektori endisesse korterisse Pärnu mnt 10. Suuremal osal õpilastest kaotati õppemaks. Seda pidid nüüd tasuma ainult need, kelle vanemad elatasid end mittetöisest tulust. Seitseteist Lavakunstikooli õpilast hakkasid saama stipendiumi 150 krooni kuus.

Pärast tutvumist NSV Liidu teatrikoolide õppekavadega võeti vastu uus õppeplaan, mis pidi kehtima hakkama 1941. aasta sügisel koos uue kursuse vastuvõtmisega (erialatundide maht pidi suurenema ligi kolm korda, teatriajaloo kursus 330 tunni võrra; kooli programmi arvati tootmispraktika jne). Viimaste semestrite pearaiskus asetati lavapraktikale, mida oli ette nähtud 23 tundi nädalas. Ka käesoleva lennu õppeplaanis tehti mõningaid muudatusi. Vajalikuks osutus esteetikakursuse ärajätmine, sest NSV Liidu teatrikoolide kavades see õppeaine puudus ja seega ei olnud aluseid selle aine õpetamiseks. Küll aga lisandusid kaks uut õppeainet — marksismi-leninismi põhilused ja vene keel. Kaheaastast praktikat teatrites vähendati ühe aasta võrra ning õpilased, kellel puudus keskharidus, pidid nüüd paljude keskkooliõpilaste asemel sooritama ainult ühe eksami (eesti keeles) 7-klassilise kooli kavades ulatuses. Tunde alustati uuel õppeaastal kell 10. Kella 15—17 oli

² Ev. J. V. Konservatooriumi hoonest kostavad 86 karjatused — «Rahvaleht» 13. IX 1939.

lõunavaheaeg ning siis jätkus õppetöö kella 22-ni.

28. ja 30. oktoobril 1940 toimusid Draamateatri laval esimesed avalikud esinemised eelmise õppeaasta repertuaarist. See avalik esinemine leidis ajakirjanduses laialdast vastukaja. «Rahva Hääles» kirjutas Adson: «... ettekande laadis valitseb realism ja ansambli töötlus. Kooli iseloomustamiseks tuleb veel märkida head juhtide näitlejate rakendamisel ja ökonoomia ja takti printsiibi seiramist...»³ Eriliselt tõsteti esile Edmar Kuusi, Leida Aru ja Ellen Liigerit: «... need kolm nime võiksid juba esimestena liituda mõne meie kutsealase teatri tegelaskonda...»⁴ Tunnustust pälvis veel terve rida õpilasi. Puudustena mainiti halba kuuldavust ja ebapuhast diktsiooni. Üldiselt märgiti, et «... noorte lavajõudude järelkasvu kujundamises ja väljaarendamises teeb teatrikool hinnatavat tööd».⁵

Lõpu-aastal töötasid lavapraktika õppejõud peamiselt klassikalise repertuaariga: L. Kalmet N. Gogoli «Revidendi» (II, IIIv), A. Kitzbergi «Libahundi» (IIv), A. Tšehhovi «Karu» ja E. Vilde «Pisuhännaga»; A. Lauter W. Shakespeare'i «Suveöö unenäoga» ja H. Raudsepa «Vedelvorstiga» (terve tükk) (mõlema puhul kahe koosseisuga); P. Sepp katkenditega Sophoklese «Kuningas Oidipusest», J. B. Molière'i näidendist «Arst vastu tahtmist», F. Schilleri «Maria Stuartist» (kaks koosseisu) ja F. Schilleri «Öelusest ja armastusest». P. Põldroos lavastas E. Rice'i «Tänavat».

Teoreetiliste ainete tsükkel lõpetati juba jaanuaris, kuid peale lavapraktika jätkusid hääleseade, kehatehnika ning režiitunnid. Lavakõne tunde viidi läbi veel peaproovidegi ajal.

V. Pansole anti ülesanne lavastada A. Tšehhovi «Kosjas». See V. Panso «esiklavastus» (milles ta ise kaasa mängis) nägi L. Kalmeti juhendamisel ilma valgust lavapraktika eksamil 28. mail 1941. Kolmanda aasta lavapraktika eksamid kestsid kuus päeva ning siis alustati lavastuste viimistlemist.

Juunis 1941 ilmus Kunstide Valitsuse juhataja J. Semperi käskkirja õpilaste määramisest praktika-aasta sooritamiseks teatritesse kuupalgaga 300 rubla. Praktikal olevaid õpilasi pidi teater aasta jooksul kasutama kahes suures rollis,

aga ei tohtinud neid kasutada mimansosades. «Estoniasse» määrati 8, Draamateatrisse 5, Draamateatri juures asuvasse Noorsooteatrisse 2 ja Töölisteatrisse 5 õpilast.

Juunis sooritasid õpilased ka riigieksami marksismi-leninismi põhialustes.

18. juunil aga sai kooli direktor teate, et Kunstide Valitsuse juhataja on keelanud «Vedelvorsti» lavastuse väljatoomise ja töö selle lavastusega seiskus.

19. ja 20. juunil 1941 toimusid E. Rice'i «Tänavat» etendused Töölisteatris. Lavastuse kohta ilmus neli arvustust ning kõik arvustajad tõstsid üksmeelselt esile H. Viisimaa Rose'i. S. Levin andis temale «Sovetskaja Estonia» veergudel veel erilise lähetuse ellu: «... Heli Viisimaa isikus omandab eesti teater andeka näitlejanna, kellel on suurel määral ümberkehatumise oskust, lüürilisust ja teatrikuultuuri...»⁶

22. juunil ületasid Hitleri väed Nõukogude Liidu piiri. Õpilastest mobiliseeriti L. Rajala, I. Tammur ja K. Toom, õppejõududest A. Lauter. P. Põldroos evakueerus. Nii et teine kolmanda kursuse lavastus, E. Vilde «Pisuhänd», tuli ettekandele alles novembris 1941, osaliselt R. Andre — Sander, V. Panso — Piibelet, L. Lepik — Matilde, E. Liiger — Laura, E. Kuus — Vestmann.

17 noort näitlejat alustas oma praktika-aastat teatrites niisiis okupatsiooni tingimustes. Tõga olid kindlustatud kõik, kuid osade ulatuse määras nüüd igapäevane kutseoskus ja töövõime. Erilise tähelepanu pälvisid E. Kuus «Estoniast», H. Viisimaa Väikesest teatrist⁷, E. Liiger ja L. Aru Draamateatrist. Arul, Liigeril, Pansol, Ripusel ja Holstil tuli mängida osa repertuaarist saksa keeles.

Praktika-aasta osutus lühemaks, mille tõttu kõik hooajal mängitud rollid ei mahtunudki arvestatavasse aega. Lavakunstikooli kogu protokoll fikseeris praktika-aasta läbituks juba 28. veebruariks 1942. E. Kuus pälvis ainukesena väga hea hinde ja see oli ka kõigiti põhjendatud. Mängis ta ju sel hooajal Peer Gynti ja teises koosseisus Rudolf Ikkat. Rahuldavaid hindeid oli ainult kaks. Ülejäänud hinnati aga heaga.

Pärast Eesti vabastamist Saksa okupatsioonist määrati kõigile endistele Lavakunstikooli õpilastele uus praktika-aasta, sest okupatsiooniaegsed diplomid tunnustati kehtetuks.

Kuigi L. Rajala, I. Tammur ja K. Toom naasid tagalast, oli kursus selleks

³ ArA. Teatriõpilasohtu. «Rahva Hääle» 29. X 1940.

⁴ Samas.

⁵ P. Riikliku Lavakunstikooli esinemisõhtu. «Noorte Hääle» 30. X 1940.

⁶ Левин, С. Улица. «Советская Эстония», 22. VI 1941.

⁷ Töölisteatri okupatsiooniaegne nimetus.

ajaks hõrenenud. Emigreerisid R. Andre, L. Holst, E. Kuus, L. Lepik, M. Mardi, V. Särgava, T. Toom ja J. Viire. E. Tauden lahkus lavalt.

I. Tammur sooritas oma praktikat «Vanemuises». Sellesse aega kuulub ka tema esimene lavastus, J. Svartsi «Lumekuninganna». Näitlejatöödest olid kandvamad Porthos, Petruccio, Cyrano. Ka L. Aru oli siirdunud «Vanemuisesse» ja rakendati seal kohe suure koormusega töösse. Tema tähtsamad osad olid Matilde, Katariina, Roxane. E. Liiger jätkas oma töusuteed Draamateatris, mängides sellel praktika-aastal Elizat B. Shaw' «Pygmalionis» ja Aniskat L. Leonovi «Vallutusretkes». H. Viisimaa nimi ilmus nüüd «Estonia» afišsidele, A. Kitzbergi «Enne kukke ja koitu» Maiele järgnesid kiirelt Valja K. Simonovi «Vene inimestes», Amelia Godarin R. Farchois' näidendis «Ettevaatust, värsked värv», Maria R. B. Sheridan «Keelepeksukoolis» ning sügisel Ophelia. V. Panso alustas näitlejatöö kõrval tegutsesimest L. Kalmeti assistendina ja dramatiseeris A. H. Tammsaare «Põrgupõhja uue Vanapagana». K. Toom asus tööle vastloodud Noorsooteatrisse, kus ta näitlejatöö kõrval tegutses ka lavastuste assistendina. L. Rajalast sai «Estonia» teatri direktor. A. Ripus, M. Härm, V. Leetjärv ja A. Ruus tegutsesid väiksema koormusega.

Viimane sissekanne Lavakunstkooli kogu protokolliraamatusse tehti 10. mail 1946: «... otsustati lugeda praktika-aasta sooritatuks hea hinnanguga...» ja väljastati üksteist lõputunnistust.

Aastatepikkune võitlus Riikliku Lavakunstkooli loomise eest ja selle ülesande teostamine näitab meie omaaegsete lavakunstimeistrite püsivat taht ja järjekindlust, nende kindlat eesmärki pühenduda järeltuleva näitlejapõlvkonna kasvatamisele. Selle missiooni täitmiseks olid nad kõik ühte koondunud, olememata nende isiklikust kunstikreedost.

Kuigi Riikliku Lavakunstkooli esimene lennu õppeaeg sattus ajalooliste sündmuste keerisesse — Teine maailmasõda, NSV Liidu baasid Eestis, 1940. aasta juunipöörde, esimene Nõukogude aasta, 1941. aasta küüditamine, Isamaasõda, okupatsioon, Hitleri surmalaagrid, emigratsioon, sõja võidukas lõpp — suutis see lend meie teatriajaloole siiski anda hulga unustamatuid nimesid.⁸

Koostanud INNA TAARNA

⁸ Artiklis on kasutatud TMM ja ORKA materjale.

Filmi- Gloobus

EINE MURUL» JA TEISED TAMPERES

2.—6. märtsini toimus XVIII Tampere rahvusvaheline lühifilmifestival, kus konkureeris 68 filmi 27 maalt. Festivali peaaahhinna «Suure suudluse» ja 15 000 marka sai Priit Pärna «Eine murul». Avaldame mõningad Soome ajalehtedes ilmunud hinnangud festivalil näidatud Eesti filmide kohta.

□

«AAMULEHTI» 7. III 1988. Harva on Tampere filmifestivali võitja saanud nii tormilise aplausi osaliseks kui eestlane Priit Pärna pühapäeva õhtul, kelle filmi «Eine murul» nii žürii kui ka publik üksmeelselt soosisid. [- -] Tampere rahvusvahelise festivali žürii kiitis üksmeelselt võistluse kõrget taset ning eriti «Tallinnfilmi» töid. [- -] Tugeva suusatajana ning uisutajana tuntud P. Pärna äratas Tampere imetlust just oma filmi «vaba stiiliga». Tema 24 minutine multifilm mõjus nii tehnilise leidlikkuse kui ka nägemuse poolest, mis oma sünguseski oli vastupandamatu. Manet' kuulsast maalist ärgitatud «Eine murul» näitab nelja peategelase kaudu viletsat ning ahistatud elu, kus juhtjaks on näota ja kõikvõimas Riik, bürokraatia, poliitsei ja ühehülalisuse surve.

□

«KOTIMAA» 8. III 1988. Vaatajaid oli tänavu rohkem kui kunagi varem — üle 12 000. Festivali direktori Pertti Paltala arvates toimus 2.—6. märtsini seniste filmipidustuste parim festival. Žürii üksmeelsel otsusel peaaahhinna saanud Nõukogude režissööri Priit Pärna multifilm «Eine murul» tõusis kõigi teiste hulgast esile leidlikkuse ja kunstilise väljendusrikkusega. [- -] Pärna film on sisult lõikav satiir suletud ja kalgist ühiskonnast. Eesti festivalikülalised ütlesid, et filmide tegemine pole niisama lihtne, nende turjal on tsensuuri kõva käsi. Tõsi küll, praegu on lood paremad. Festivali võitnud multifilm on armutu ühiskonnakriitika. Vähemalt Eesti lühifilmis näivad uuendused edenevat kiires tempos — 24 kaadrit sekundis. [- -] Sel korral oli festivalile koondatud suurepärase valik Eesti dokumentaalfilme, alates sajandi algusest kuni tänaseid Põhja-Eesti fosforiidiprobleeme kajastavate teosteni.

□

«TIEDONANTAJA» 8. III 1988. Rahvusvahelise võistluse žürii pidas üldist taset kõrgeks. Eriti hinnati multifilme. «Ka dokumentaalfilmid olid head,» märgib žürii, kuid rõhutab siiski, et need sobinuksid pigem televisiooni — puudu jäi dünaamikat.

Ingmar Bergman 70



Rootsi filmiajakiri «Chaplin» tähistas oma kevadise erinumbriga Ingmar Bergmani 70. sünnipäeva (14. VII).

Tervitusi ja käsitlusi on numbrisse andnud Akira Kurosawa, Erland Josephson, Paolo ja Vittorio Taviani, Andrei Plahhov, Federico Fellini, Satyajit Ray, Woody Allen, Wim Wenders, Ettore Scola, Jörn Donner, Jean-Luc Godard ja mitmed teised. Avaldame kirjutistest ANDRZEJ WAJDA oma.

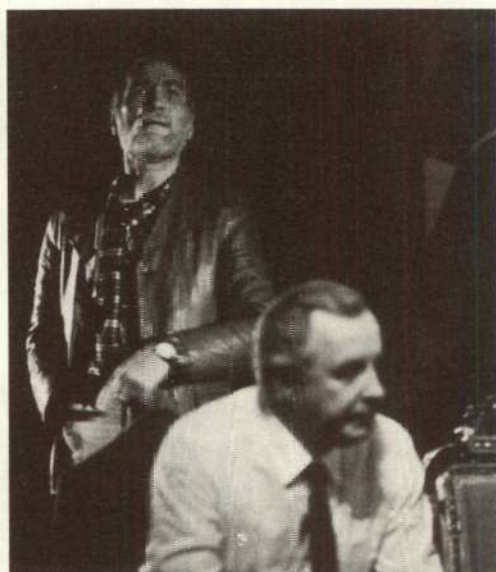
Kogu oma filmirežissööri elu jooksul olen imetlenud Ingmar Bergmani ja olen kadestanud tema meelegendlust, mis on tal lubanud:

- 1. teha nii palju filme, kui tal on olnud soovi ja energiat;*
- 2. teha filme lähtudes ainuüksi omaenda vajadusest ning mitte haarata nn tänapäeva probleeme, tema maailm on alati olnud temas endas ja see on teinud ta täiesti sõltumatuks;*
- 3. levitada oma filmidega üle terve maailma rootsi keelt; ja kuigi mina isiklikult ei saa aru ühestki selle keele sõnast, tunnen ma, et ükski teine keel pole sobivam mõtte- ja tunde vahetuseks mehe ja naise vahel;*
- 4. olles sündinud Strindbergi kodumaal, mitte unustada seda tööka;*
- 5. valida oma filmide aineks naise ja mehe, mitte nooruki ja neiu;*
- 6. näidata oma filmiarmastust igas filmis, ja nii pole filmiarmastajad teda kunagi hüljanud;*
- 7. olla, eksisteerida nagu suur ja ilus kalju lagedas meres.*

Olen õnnelik, kuna tean, et ta seisab seal alati.



Karin Kask (raamat «Eesti teater 1940—1965»); K. Kask pälvis ka P. Põldroosi nim. preemia.



Mikk Mikiver ja Aarne Üksküla («Vaikuse vallamaja» lavastamine ja Kaljase osa täitmine).



Tatjana Voronina («Pähklipureja» ja «Don Quijote»).



Lina Pihlak («Macbethi» kujundus «Vanemuises»).



Ines Aru («Kena naine linnega» «Vanalinna Studios»).



Eri Klas («Hovanštšina» muusikaline juht).

V. Menduneni, G. Vaidla, P. Sirge ja A. Tatsi fotod

Aasta parimaks lavastuseks tunnistas žürii M. Mussorgski «HOVANSTSINA» RAT «Estonias» (lavastaja B. Pokrovski, dirigent E. Klas, kunstnikud R. ja V. Volski).

A. Lauteri nimelise näitlejapremia pälvisid: ANDRUS VAARIK (Pürjermeister J. Svartsi «Draakonis», Andrus M. Karusoo näidendis «Ma olen kolmetistkümnene-aastane», Peapiiskop G. B. Shaw' «Pühas Johannes», Jean A. Strindbergi «Preili Julie's» ja arvestades kogu näitlejaloomingut);

MADIS KALMET (Falck J. Krossi/P.-E. Rummo «Rakvere romansis», Lillia F. Molnári «Lillias», Margus A. Kitzbergi «Libahundis», Kurt F. Dürrenmatti «Strindbergimängus» ja arvestades kogu näitlejaloomingut).

Lavastajapremiat välja ei antud.

P. Põldroosi nimelise preemia sai kunstiteaduse doktor KARIN KASK pikaajalise teatriajaloo ja -sotsioloogia alase uurimistöö ning teatrikunstilialaldase tutvustamise eest. Arvestatud on tema kirjutatud raamatuid, teatrikriitikat, loengulist tegevust, teatriloolist uurimuste juhendamist ja koordineerimist.

Otsustati välja anda ka žürii eripremia KALJU HAANILE Karl Menningu tegevust käsitlevate raamatute «Kunstiviha on sama püha kui vaimustus» ning «Karl Menning ja «Vanemuine» eest.

A. Kurtna nimeline preemia

Esmakordselt anti välja Aleksander Kurtna nimeline tõlkepreemia. Esimeseks laureaadiks sai EDVIN HIEDEL K. Szakonyi «Täiskuu» tõlkimise ja ungari dramaturgia varasema vahendamise eest.

G. Otsa nimelise preemia otsustas žürii jätta välja andmata.

Noore muusiku preemia

Noore muusiku preemia anti RAT «Estonia» solistile NADEZDA KUREMILE osatäitmisest eest operites «Maskiball» (Oscar) ja «Carmen» (Frasquita).

Noore balletiartisti preemia laureaat on nüüd RAT «Estonia» solist IGOR VASSIN (osatäitmisest lavastustes «Don Quijote», «Pähklipureja» ning «Karje ja vaikus»).

Preemiad parimale igast teatrist RAT «Estonia» — TEO MAISTE (Ivan Hovanski «Hovanštšinas»),

RAT «Vanemuine» — HANNES KALJUJARV (Prill «Vaikuse vallamajas» ja Macduff «Macbethis»),

TRA Draamateater — AIN LUTSEPP (Prill «Vaikuse vallamajas»),

Noorsooteater — MATI UNT («Preili Julie» lavastamine),

Vene Draamateater — SERGEI BEZDUSNOI (Arlekin, «Löks nr 46, teine kasv»),

Pärnu Draamateater — HELLE KUNINGAS (Arnes «Täiskuu» ja Beatrice «Saialilledes»),

«Ugala» — ANDRES TABUN (Matt «Lihtsalt liha» ja Moltšalin «Häda mõistuse pärast»),

Rakvere Teater — MADIS KALMET («Koduvõerad» lavastamine),

«Vanalinna Studio» — EINO BASKIN («Revidendi» lavastamine),

Nukuteater — REIN LAUKS («Mägramängu» ja «Lumehelbete kooli» kujundamine),

«Viadukti Studio» — ANDREI BULOTSOV (Artur «Tangos»).

Kriitikupremia anti LILIAN VELLERANNALE ajakirjas «Tallinn» nr 6 avaldatud üle-

vaate «Lootuste hooaeg» (arvestati ka varasemaid eesti teatrikunstijäljaspool vabariiki propageerivaid töid samas ajakirjas) ja ajakirjas «Nõukogude Naine» nr 4 avaldatud Anu Lambi portree «Noor näitleja tuli teatrisse» eest (arvestati ka varasemaid naisnäitlejate portreesid «Nõukogude Naises»).

Lisapremiad anti:

ÜLO VILIMAAL «Bamby», parima lastelavastuse, lavastamise eest,

KALJO KIISALE Linnapea osatäitmisest eest «Vanalinna Studio» lavastuses «Revident»,

INGO NORMETILE L. Tolstoi näidendi «Ja pimedusest paistab valgus» eesti teatris esmalavastamise eest,

IIVI LEPIKULE Kristini osatäitmisest eest Noorsooteatri lavastuses «Preili Julie»,

AVO ÜPRUSE arvustuste eest ajalehes «Sirp ja Vasar» nr 6 «Sarkastiline lavapeegel», nr 9 «Aeg, ajad ja mitu aega ehk Kes lavastas «Paunvere»?», nr 16 «Gulliver ja Gulliver», nr 21 «Lill, naine ja kontsert», nr 50 «Kaksikportree ehk kuidas päästa tööinimest».

A. LAUTERI NIM PREEMIA laureaadid

Madis Kalmet ja Andrus Vaarik.



P. Lauritsa foto

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1988

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

ТЕАТР

Отвечает КАЛЬЮ КОМИССАРОВ (5)

На вопросы отвечает режиссер и педагог, народный артист ЭССР Калью Комиссаров, один из представителей молодой режиссуры в эстонском театре, выдвинувшихся в конце 1960-х годов. Имея за спиной 13 лет работы главным режиссером в Государственном молодежном театре ЭССР, в 1985 г. К. Комиссаров стал работать заведующим кафедрой сценического искусства Таллинской государственной консерватории и начиная с 1986 года постановщиком в Вильяндском драматическом театре «Угала». Поскольку в этом году заканчивает театральную школу руководимый К. Комиссаровым 13 выпуск, то в беседе идет речь как о его педагогической деятельности, так и работе постановщиком, которая длится уже более 15 лет. Режиссер, всегда социально думающий, размышляет и о болезненных точках нашего общества и произошедших изменениях.

Х. Х. ЛУИК — *Wish we would never die* (74)

Рецензент считает, что дипломные спектакли студентов 13 выпуска кафедры сценического искусства показывают, что этот курс очень способный. Педагогическая работа руководителя курса К. Комиссарова максимально приблизилась к практической театральной работе. Несмотря на отдельные недостатки этого метода, дипломные спектакли, в особенности «Укрощение спротивный» и «Три сестры» в «Угала», доказывают, что 13 выпуск может успешно включиться в сезонный репертуар профессионального театра. Было бы жаль, если бы достигнутый уровень рассыпался под воздействием театральной рутины после распределения курса по театрам.

И. ТААРНА — 50 лет со дня открытия государственного театрального училища в Эстонии (84)

В этом году исполняется 50 лет со дня основания первого государственного театрального училища в Эстонии в 1938 году. В статье дается исторический экскурс в предысторию создания училища, говорится о методике обучения и организации работы. Более подробно прослеживается обучение I выпуска, во времени совпавшее с периодом политических изменений — занятия начались, когда Эстония была буржуазной республикой, продолжались и в период восстановления советской власти в 1940 году и в оккупированной немцами Эстонии. Курс окончил училище прямо перед войной в 1941 г. хотя свидетельства об этом были выписаны оставшимся I выпускникам в 1946 году.

МУЗЫКА

П. ПООМА — Первая колонка (2)

Л. НОРМЕТ — *The beginning is Silence* (19)

Обзор творчества Арво Пярта /р. 1935/, в котором рассматриваются разные периоды творчества композитора: в 1963—1968 гг. А. Пярт писал

музыку в стиле декафонии, коллажи; 3 симфония, относящаяся к 1971 году и симфония-кантата «Песня возлюбленной» 1973 г. связаны с ранней грузинской национально-полифонической музыкой. В 1976 году композитор дошел до стили *tintinnabuli*, крайней простоты. С 1979 г. А. Пярт живет и работает в Западной Европе, в настоящее время в Западном Берлине.

Отзывы на одну пластинку (32)

В начале 1987 года мюнхенская фирма ECM выпустила вторую вышедшую на Западе пластинку Арво Пярта «Аброс» /ECM выпустила три года назад и первую его пластинку «*Tabula rasa*»/.

Литература о Арво Пярте в мировой прессе растет. Из отзывов, посвященных «Абросу», до нас дошло около 30, большинство из них напечатаны в газетах, имеющих вес в международном масштабе, авторитетных музыкальных и посвященных грампластинкам журналов. Журнал печатает отрывки из рецензий, появившихся в «*Neue Zeitschrift für Musik*» /ФРГ/, «*The Gramophone*» /Англия/, «*Compact*» /Франция/, «*Alte Musik aktuell*» /ФРГ/, «*Review*» /Англия/, и др.

М. ВАЙТМАА — *Tintinnabuli* — жизненная позиция, стиль и техника (37)

27 октября 1976 года наш зритель мог услышать произведения А. Пярта «К Алине», «*Modus*», «*Calix*», «*Trivium*», «*Pari intervallo*», «*In spe*» и «Если бы Бах занимался пчеловодством» под общим заглавием «*Tintinnabuli*» /«Колокольчики». Автор назвал его открытым произве-

2. в ТМК 7 resümeed vene keel Raav

дением и продолжает дополнять до настоящего времени. *Tintinnabuli* — целостное музыкальное видение мира, отточенный стиль и оригинальная техника композиции, в которой доминирует медитативность, звуковой мир в основном хрупкий, каждый звук имеет ценность. Зачастую музыка постепенно рождается из тишины и протирается на грани тишины.

КИНО

А. ПЯРТ — Беседа в ноябре 1978 (48)

Публикуемое в журнале интервью взято музыковедом Ивалло Рандалу 28 ноября 1978 года дома у композитора Арво Пярта. Часть диалога, снятая кинодокументалистом Андресом Сэотом, и репетиция готовящегося к первому исполнению «Итальянского концерта» в концертном зале «Эстония» легли в основу кинопортрета «Арво Пярт в ноябре 1978 г.». В интервью композитор говорит о своем отношении к музыке, об истоках своего творчества и влияниях на него.

М. ВИСНАП — Мужчина, не уместившийся в фильме (58)

Автор статьи, театральный критик, рассматривает в краткой рецензии картину режиссера Хейни Друя «Полет через горы» /«Таллин-

фильм» 1987/, в которой говорится о художественном руководителе «Студии Старого города», актере и режиссере Эйно Баскине. Рецензент считает, что разносторонняя и искристая артистичность Э. Баскина не нашла в фильме адекватного отражения.

Х. Х. ЛУИК — Юхан Пеэгель как голубь мира (60)

В краткой рецензии рассматривается документальный фильм «Мирное небо» /«Эстонский телефильм», 1987/, в котором речь идет о долголетнем заведующем кафедрой журналистики Тартуского государственного университета, писателе и лингвисте Юхане Пеэгеле. По мнению рецензента режиссер Сулев Кэедус испытал чрезмерное почтение перед скромностью и мягкостью пожилого профессора, и это не позволило ему полностью вникнуть в личность Ю. Пеэгеля.

В. ВЕНДЕРС — Медленное возвращение домой (63)

В переводном интервью режиссер ФРГ Вим Вендерс говорит о создании своих фильмов «Положение вещей» и «Хэмметт». Отчасти затрагиваются и ранее сделанные работы автора и прослеживается, кто оказал наибольшее влияние на его творчество. Читатель узнает о мировоззрении режиссера и его сложных отношениях с американской системой кинопроизводства.

РАЗНОЕ

Б. БЕРНШТЕЙН — Постскриптум: театральные эскизы как произведение искусства (96)

В связи с состоявшейся в Москве и Ленинграде выставкой коллекции Лобановых автор ставит вопрос о сущности театральных эскизов, их месте в театре /постановке/ и о театральных эскизах как самостоятельном художественном произведении.

Адрес редакции:
Эстонская ССР.
200090 Таллин, п/я 51

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1988

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

KALJU KOMISSAROV answers (5)

An interview with Kalju Komissarov, People's Artist of the ESSR, dramatic director and teacher, one of the representatives of the young generation of directors who came to the fore in the Estonian theatre in the '60s. Leaving behind thirteen years of work as principal director at the Estonian State Youth Theatre K. Komissarov accepted the post of the head of the drama department in the Tallinn State Conservatory and also, since 1986, he has been a director at the Ugala Drama Theatre in Viljandi. This year the 13th class of graduates of the drama department who were under his coaching leave school and so, the conversation focuses both on his work as a teacher and his more-than-fifteen-years' of directing experience. The director who has always been an active social thinker reflects on the pain spots in our society and the changes which have taken place.

H. H. LUIK. Wish we would never die (74)

The reviewer states that the diploma productions presented by the 13th class upon their graduation from the drama department of the Tallinn Conservatory point to the potentialities of the graduates. Their drama coach K. Komissarov has been able to familiarize them with practical theatre. Despite some flaws in this method the diploma productions of *The Taming of the Shrew* and *Three Sisters* mounted in the Ugala Theatre prove that the 13th class can effectively contribute to the season's repertoire of a professional theatre. What a pity if the level achieved would be allowed to slip through fingers in the routine work at the theatres where they will go to.

I. TAARNA. 50 years from the opening of the drama school in Estonia (84)

This year it will be 50 years from the foundation of the first Estonian public drama school in 1938. The article is a historical retrospect into the preliminary stage of laying the foundations for the drama school, it introduces the teaching methods applied at the school and the organization of its work. More attention has been paid to the first class whose studies fell on the period of political changes: their studies began at the time of the Republic of Estonia, continued into the period of Soviet regime in 1940 and later into the German occupation of Estonia. The diplomas were awarded to eleven remaining students in May, 1946 by what time, however, the state Drama School had already been officially closed.

MUSIC

P. TOOMA. The leading article (2)

L. NORMET. The beginning is silence (19)

A survey of Arvo Pärt's (b 1935) work in which his different periods have been outlined: 1963—1968

Pärt composed collages, twelve-tone serial music, 1971 the Third Symphony was completed and 1973 he wrote the cantata-symphony *A Song to the Beloved*, both bearing relationship with early Georgian folk polyphony. In 1976 he came to his next, the so-called tintinnabuli period, the utmost simplicity. Since 1979 A. Pärt has been living and working in Western Europe, at present in West Berlin.

The resounding success of a record (32)

In 1987 the ECM, a recording firm in Munich released Arvo Pärt's second album in the West entitled *Arbos* (his first album *Tabula rasa* was also released on ECM label three years ago). The bulk of reviews about Pärt in the world press is on the increase. From the reviews dedicated to *Arbos* about 30 have reached us, most of them written for internationally influential dailies, prominent music or record magazines. We print here excerpts from the following periodicals: *Neue Zeitschrift für Musik* (FRG), *The Gramophone* (GB), *Compact* (France), *Alte Musik aktuell* (FRG), *Review* (GB), etc.

M. VAITMAA. Tintinnabuli — attitude to life, style and technique (37)

Oct. 27 1976 Estonian audiences got acquainted with A. Pärt's compositions *To Alina*, *Modus*, *Calix*, *Trivium*, *Pari intervallo*, *In spe*, *If Bach Had Been a Beekeeper* under a common title Tintinnabuli (Little bells). The composer called this an open composition and has continued it till today. Tintinnabuli — this is an integrated musical Weltanschauung, a polished style and an original compositional technique in which meditation prevails, the sound is overwhelmingly fragile, each tone has been valued. Very often his music is gradually born out of silence and proceeds on the threshold of silence.

CINEMA

A. PÄRT. An interview in November 1978 (48)

The interview published in our journal was obtained by the music critic Ivalo Randalu in Nov. 28 1978 in the home of the composer Arvo Pärt. A part of this dialogue and the rehearsal for the first performance of his *Italian Concerto* in the Estonian Concert Hall formed basis for the film profile *Arvo Pärt in November 1978* made by the documentarist Andres Sööd.

In this interview the composer discusses his relation to music, his musical sources and influences.

M. VISNAP. A man who was too big for the film (58)

The author of the article who is a theatre critic analyses briefly Heini Drui's film *A Flight Over the Mountains* completed in the Tallinnfilm studio in 1987 which tells us about Eino Baskin, actor and director, artistic director of the Old City Studio. The reviewer is of the opinion that Baskin as an artist of diverse talents and sparkling wit has not found adequate reflection on the screen.

H. H. LUIK. Juhan Peegel — a dove of peace (60)

This brief review deals with the documentary *Peaceful Skies* released by the Estonian Telefilm Studio in 1987 which tells us about Juhan Peegel, prose writer and linguist, long-time Head of the School of Journalism in the Tartu State University. According to the reviewer the director Sulev Keedus has stood in awe of the elderly professor's gentleness and modesty which has hindered a deeper look into the personality of the filmed man.

W. WENDERS. A slow return home (63)

In the translated interview Wim Wenders, a FRG film director speaks on shooting the films *The State of Things* and *Hammett*. To a certain extent, his earlier works are also under discussion and the

people who have most influenced him are pointed out. We learn of the director's views and his complicated relations with the American-style film-making industry.

MISCELLANEOUS

B. BERNSTEIN. A postscript: theatrical design as a work of art (96)

Regarding the exhibitions in Moscow and Leningrad where the Lobanov collection was on display the author of the article raises a problem of the essence of stage design, its place in the theatre (theatrical production) and its status as an independent work of art.

Editorial Office:
200090 Tallinn P. O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 05. 1988. Trükkimisele antud 17. 06. 1988.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-06722. Tellimuse nr. 2071. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 16. 05. 1988. Подписано к печати 17. 06. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 2071. MB-06722.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Lobanovite kollektsiooni näitus Moskvast ja Leningradis on lõppenud; see oli särav kunstisündmus, võimalus näha palju tõelisi šedöövreid. «Mis köidab vene teatrikavandite, miks neist kirjutatakse, mispärast kollektsioneeritakse,» küsib kataloogi eessõnas kuulub vene avangardi tuntja G. Bowlt.¹ Neid küsimusi tahaks laiendada: miks me üldse teatrikavandeid imetleme? Kas võib nimetada šedöövraks loominguprotsessi osalist ja vahepealset momenti, mille tulemus ja siht on hoopis teise kunstiliigi, teatrikunsti teos — etendus? Kavand pole mõeldudki olema valmisteos, ta on vaid rattake teatrimasinas ja näib, et üksnes protsessis, üksnes ühenduses, suhetes teiste osadega on tema mõte. Aga teatrikavandit eksponeeritakse ja ta omastab ainuüksi näidendile kuulunud valmisteose eesõigused: eesmärgikohasuse ja iseväärtuse, esteetilise suveräänsuse.

Nähtavasti on see üks tuntud seaduspära ilminguid. Kultuurisüsteemi komplitseerumisel püüdlevad ta allsüsteemid iseseisvuse ja eneseküllasuse poole. Seejuures pole välistatud funktsioonide ümberlülitumine: mingi tegevus või asi muudab oma tähendusi ja eesmärgi.

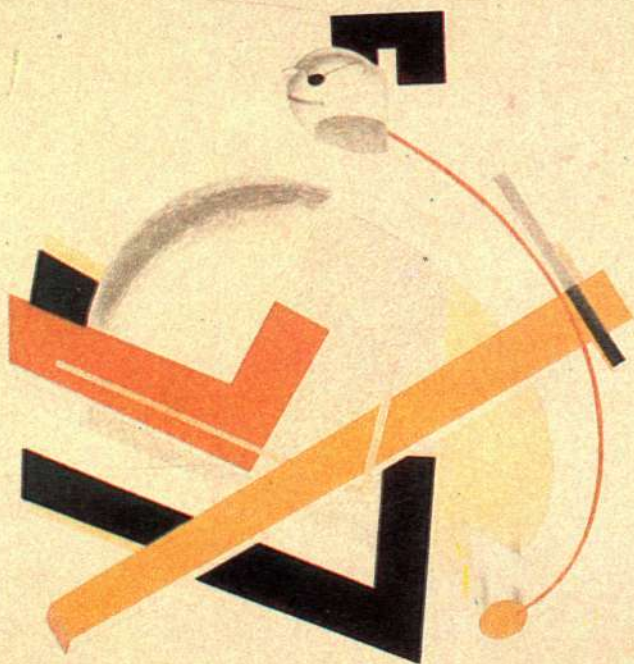
Kunstist võib tuua rohkesti sellekohaseid näiteid. Portreejoonis oli kunagi abivahend õliportree maalimisel: selle maailma vägevatel polnud aega pikalt poseerida. Peagi aga joonistus emantsipeerus ja nii sündis XVI sajandil Prantsusmaal iseseisev pliitsiportree žanr. Teine näide. Mu laual on plakatifirma kataloog. Selgitustekstis on öeldud; «Algselt massikommunikatsiooni vahend, arenes plakat eneseküllaseks vormiks.»² Tõsi mis tõsi, plakati funktsioonid on põhjalikult teisendunud ja kataloogis trükitud ligi kahte tuhandet plakatit (loomulikult valmisteoseid) võib kasutada peaaesjalikult dekoratiivsetel eesmärkidel. Vaid vähene osa neist on seotud konkreetsete sündmustega ega kannu üksnes kunstilist informatsiooni, ent sündmuse aegudes on needki plakatid ikka vähem sobivad millestki teatama, milleski veenma ja millekski värbama — ikka enam on nad vaid silmarõõmuks.

Veel laiem, hõlmavam funktsionaalse metamorfoosi vorm seondub asjadega, mis aegade jooksul on kaotanud omaenese esialgse eesmärgipärasuse ja muutunud praktilistest esemetest vaatlusobjektideks. Üldskeem näeb alati ette väljapääsu algsest seosest, põgenemise kontekstist, mitte üksnes teise konteksti, vaid ka teise tasandi — esteetilise — konteksti, mis jätab suured vabadused, ülendab, annab kunstilise suveräänsuse.

Nõnda on ka teatrikeskiseisuga. Tema esialgne paik oli dramaturgilise materjali, režissöörimõtte, näitetrupi (jms) ja valmis näidendi vahel. Aeg möödub ning ta rebib end lahti algsest sidemest iseseisva kunstielu nimel. Lobanovite kollektsioonis kajastuvates aegades on juba kunstnik ise endale sellest täielikult aru andnud. L. Baksti eskiisi hõrk ja sädelev lõpetatus pole ju teatrirätsepale mõeldud ning isegi mitte lavastaja tarvis — selles on omaette nauding, kõigile, igavikuks. N. Gontšarova imelised kostüümid «Liturgiale» ei näinud ealeski rambivalgust, nad on mõistetud muuseumisaali valgusse. A. Ekster tegi oma trafaretid Pariisis olematutele ja teatavas mõttes võimatutelegi lavastustele, venitades vahel süzee kuni žanripiirideni («Operett»). Kuid nähtuse tuum pole autori kavatsustes — kunstiteose oreooli saavad ka K. Malevitši hoolitud, argiste märkustega visandid futuristlikule ooperile «Võit päikese üle» või V. Tatlini vabad stenograafilised improvisatsioonid tundmatute näidendite teemal.

Ometigi on teatrikavandi lavastusejärgsel või lavastusevälisel saatusel omad erijooned. Erinevalt muudest teostest, mis kultuurimetamorfoosis kalduvad unustama oma päritolu, ei taotle seda teatrikavand. Uues rollis saab tema kaksipidises uue pinge. Omandanud eneseküllase kunstiteose staatuse, jääb ta killukeseks näidendi kadunud terviklikkusest ja selle surmajärgseks märkkujundiks. Dünaamilise lavareaaluse projektist saab selle mälestusmärk: eskiisi tulevikku suunduv semantika muutub äraspidiseks ja pöördub minevikku. Kavand on ühtaegu lõpetatud ruumikunsti teos ja ka mälestus oma eelnendud elust. Kavandi võlukristalli läbi pole teatrisündmuse kõik piirjooned küll võrdsest selged, kuid sellegipoolest võime näha peatatud hetke, ruumilist raamistust, värvigammat, nende taga aga näidendi struktuurseid-plastilisi põhimõtteid ja kontseptsiooni. Tolles kaksipidises, ajalise ja ajatu, lõpetatud teose ja minevikku avaneva tunnusemärgi katkematus ühenduses on teatrikavandi kordumatu väärtus, väärtus kollektsioonis, näitusevitriinis või muuseumistendil.

¹ Русское театральное-декорационное искусство. 1880—1980. Из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1988, lk 19.



El Lissitski. Vanamehe kostüüm. Elektromehaaniline show «Võit päikese üle» M. Matjušini ooperi järgi. Rühma UNOVIS lavastus. Vitebsk, 1920.

