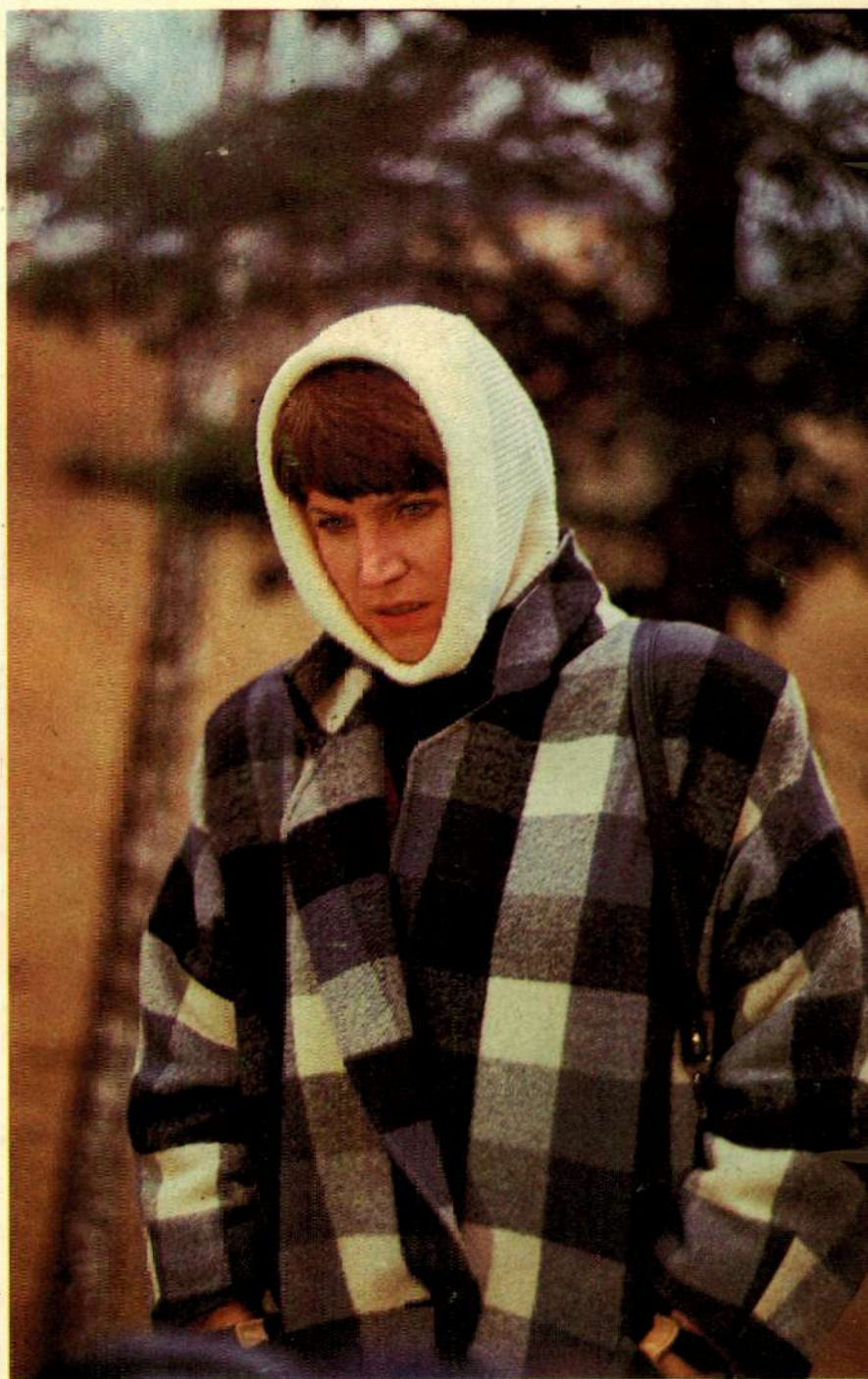


ENSY Kultuuri-
komitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



5

/1989

5 / 1989

mai

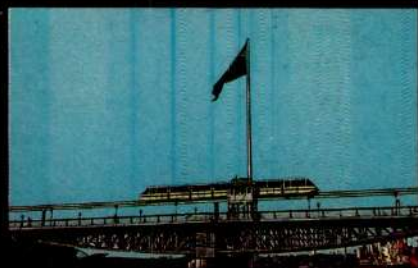
VIII aastakäik

Esikaanel: Maria Klenskaja Valentinana Leida Laiuse mängufilmis «Varastatud kohtumine» («Tallinnfilm», 1988). M. Klenskaja pälvis selle osa eest ühe parima naisnäitleja auhinna esmakordselt Kalininis toimunud üleildulisel filminäitlejate festivalil «Tähtkuju '89».

R. Rajamäe foto

Tagakaanel: Kaks meenutust ESTO '88-lt.

R. Eespere fotod



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARŠNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUSTE
LEIDA LA US
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Pöldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Heiki Sirkel, tel 23 95 40

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater. Muusika. Kino», 1989

SISUKORD

TEATER		
Sergei Volkonski	NÄITLEJAST («Mõttevaramu»)	26
Rein Heinsalu	EUGENIO BARBA («Kes?»)	38
Eugenio Barba	TEATRIANTROPOLCOGIA JA SELLE TOIME	47
	TEATRIGLOOBUS (Kreeka, Prantsusmaa)	51, 77, 81, 93
	TEATRIPROBLEEM 1989? (Ringhüsitlus — R. Mikkel, M. Veinmann, K. Saukas, T. Kall)	63
Andres Heimapuu	VADEMECUM	85
Lehte Tavel	TAPSUSTUSI E. REIMO MEMUAARIDELE (Hugo Raudsepp)	92
MUUSIKA		
Vardo Rurressen	RUDOLF TOBIASE «JOONASE LÄHETAMINE»	2
Leenart Neuman	RUDOLF TOBIAS	3
Bruno Lukk	KLAVERIKUNSTI «LÖVIDEST» I	52
Avo Hirvesoo	DII-PII MUUSIKUD JA MUUSIKAST DII-PII-DELE	67
Mare Põldmäe	MUUSIKAELU KROONIKAST: HOOAEG 1940—41	82
KINO		
	VASTAB JURI LOTMAN	4
Peeter Torop	KIRJANDUS FILMIS (Filmikirjutiste võistlus)	15
Aare Ermel	ÜKSINDUSEST JA VASTUTUSEST (Filmikirjutiste võistlus. Mängufilmist «Kõnelus»)	78
Hans H. Luik	RAHVA JA KEHTIVA RIIGIKORRA VAENLANE (Filmikirjutiste võistlus. Mängufilmist «Doktor Stockmann»)	87
	FILMIGLOOBUS	91, 92
TÕNU TAMME MASKID		37, 96



RUDOLF TOBIAS

JOONASE LÄHETAMINE



S. Liibergi plakat

RUDOLF TOBIASE «JOONASE LÄHETAMISE» esiettekande puhul

Tõenäoliselt kujuneb Rudolf Tobiasi oratooriumi «Joonase lähetamine» esiettekanne «Estonia» kontserdisaalis 25. mail meie rahvuskultuuri suursündmuseks. Seni oleme võinud imetella tema suurejoonelisi muusikalisi helimaalinguid vaid osade kaupa. Nüüd kõlab see oluline teos tervikuna (viis pilti) tegelikult esimest korda, ka piiratud esituskoosseisuga esiettekanal Leipzigitis 1909. aastal jäid mõned osad ette kandmata (puudus lastekoor). Nüüd saame aduda mitte ainult selle suurteose muusikalisi väärtusi, vaid süveneda ka teksti varjatud tagamaadesse, olles avatud südamega valmis vastu võtma jumalikku sõnumit, mis on kätkevad teose filosoofilisse allteksti. Juba varakristlikust ajast peale on Joonase sümbolika olnud seotud Jeesuse kui Lunastaja ja Päästja taastuleku ideega. Sellele viitab piibli tekst (Matt, 12, 40): «Sest otsekui Joonas oli kolm päeva ja kolm ööd vaalaskala kõhus, nõnda peab ka Inimese Poeg kolm päeva ja kolm ööd maa põues olema.» Kuid see sümbolika avaldub ka kreeka keelse sõna IXΘΥΣ kaudu, mis tähendab tõlkes «kala» ja mille algustähed annavad kokku mõtte: «Jeesus Kristus, Jumala Poeg, meie Päästja». Prohvet Joonasele kui sümbolile osutab ka Tobias oma oratooriumi algustaktiga, mille aluseks on Jeesuse sõnad (Matt, 12, 39): «See kuri ja abielurikkujä sugu otsib tunnustähte, aga talle ei pea muud tunnustähte antama kui prohvet Joonase tunnustäht.» Kui nüüd vaatame rahvusena oma käidud teele, on ka meil olnud kohustus kuulutada jumalikku tõe (I pilt, Joonase lähetamine). Oleme käinud läbi vastuhakkamise ja kannatuste (II pilt, Jumalast hüljatuse öö), läbi alanduse ja õiglusenõudmise (III pilt, Kätemaksupsalm) ja Jumalaootuse (Sanctus), läbi kohtumõistmise (IV pilt, Kohtukuulutus) kuni patukahetsuse ristteeni (IV pilt, Kyrrie). Millise tee valime? Otsustavalt lahti ütlemata valet ja häbist, on raske sillutada teed moraalsele taassünnile. Me vajame lunastust (V pilt, Inimese Poja märk). Meie tee on vaimse iseseisvumise tee, mille läbi jõuame kõikehõlmava jumaliku tõe tunnetamiseni. Me peame oma iseseisvuse hoone ehitama eetilisel kindlale alusele, nagu ütleb Jeesuse tähendamissõna mehest, kes ehitas oma maja kindlale kaljule (vt Matt, 7, 24—27). Või kuulakem soprani arietat (nr 23): «Täna kui te kuulete Tema häält, ärge kalgistage oma südant!» (Ps 95, 7—8.) Vaid sel juhul võime loota Jumala halastusele ja saavutada iseseisvuse, mis pole meile eesmärk omaette, vaid vahend palju olulisemate ja kõrgemate väärtuste saavutamiseks.

Nii osutub Tobias meile rahva prohvetiks, kes pole mitte ainult esimene iseseisvuslane meie helideriigis, vaid ka sõnumitooja.

Järgnev kirjatükk on kirjutatud juba üle 70 aasta tagasi, Eesti Asutava Kogu valimispäeval, kuid seni on sellest lugeda lubatud vaid üksikuid katkendeid.

VARDO RUMESSEN

RUDOLF TOBIAS

olgu esimesed sõnad uue Eesti, uue ajakirja muusikakunstile määratud esimesel leheküljel. Rudolf Tobiase silmad ei saanud uue Eesti tõusvat eluhoonet mitte näha.

Pole viga: Tobiase vaim, Tobiase geeniuuse teravtiivuline lend oli ammugi vanast vaesest Eestist välja kolinud, kaugemale lehvinud, kõrgemale tõusnud, oli ammugi sisu loonud uue Eesti vaimukama valmi ja hoogsama hoone jaoks. Tobias suri naeratusega huulil maailma igapäevast tükitööd ja mustlase musteldamist päält vaadates ja nagu lausudes: «ülistage nüüd teie oma suurt aega tappes ja vihates ja kui teie nummer ühest kuni kümneni oma häälled ära annud ja siis uuesti veel üksteist öreduseni läbi söelunud, aga siis viimaks ometi Uue Eesti valmis olete ehitanud, küll siis tuletate ka mind meelde ja võtate omaks seda, mida ma uuele Eestile oma liiga lühikeses elueas omalt poolt kingiks olen toonud.» Ja Tobias suri 1918. aasta sügisel, ilma et ta oleks tohtinud ära oodata kuupäeva ja termini, millal Eesti julgesti ja avalikult välja ütles: «mina olen mina ise.»

Ei huvitanud Tobiasi ka põrmugi, kas oli see ütleva Päts või Poska. Et see tulema pidi, seda teadis Tobiase geenius ammugi: temal polnud tarvis enam iseseisvas Eestis akadeemiku aunime, ega sibeliuslikku stipendiumi — Tobiase suurvaimu suutis luua uuele Eestile, iseseisvale Eestile ka akadeemiku aunimeta ja kas või kerjaja kehalikus vaesuses ometi kõige uhkemat vaimurikkust. Tobias oli vanas Eestis elades ja surres ometi ammugi uue Eesti vaba kodanik, oli Eesti helideriigis esimene iseseisvuslane.

Ta tuli ja tagus oma «Noorte seppade» sforzando vasarate löökidega puruks ja pihuks me senised tagurlise saksikuse juba meile luusse ja lihasse imibunud, meie hingele aga võoraste helide ahelad. Oo kuid kõlas see, ta helide kohin, hoopis teisiti, kui senine igas laulupeo noodis leiduv sentimentaalne äratuse laul, mis Saksa vilistlased Abt ja Heiser oma pitsidest ootanus hää tädile sünnipäeva hommikuks lusikatäie suhkru aseainena tädi kohvitassi kingituseks olid toonud. Ei olnud aga Tobias, et seda vilistlikku saksikust lõhkuda, mitte sugugi Aasiast revolutsioonilist vaimu otsima läinud, nagu mõned Eesti muusikaarvustajad-võhikud Tobiasi Vene mõjualuseks kippusid tegema. Ei ole Tobias mingisugune Vene x-r ega y-r, seks on tema «Noorte seppade» vasara löögid liig raksuvad ja algjoolised, liig terved ja igast haiglasest pessimismist puhtad, liig iseseisvad omapärased ja uhked, et võõra aia üle vahetamiseks oma kaela kummardada. Tõsi, eurooplase kuube kandis Tobias juba siis, kui Eestile talupoja kultuuri ideaaliks seati. Ja kui Tobias omale väljamaa moodi lõikega ülikuue selga pani siis ei olnud see ialgi Saksamaa «gemütlich Bieronkli Ueberzieher», ei olnud see ka ialgi Vene «pareni» pühapäeva kaftan, küll aga ehtis Tobiasi mõnikord Bachi-Händeli peaaegu kattev stiilne parukas, ehk jälle hiljem ta muusika kõne ridade vahel välksatav debussyline, prantslase espriit. Kuid liig iseseisev, liig vaba, liig uhke oli Tobiase oma iseloom, liig teravad ta näojooned, liig karakteristlik ta huulte pigistus, et ta ilusat pead mitte juba kaugelt ei oleks võinud ära tunda klassikalise paruka alt, ehk ta kõne vaimukuse põhjamaa välkusid ei oleks hing värisedes tunda saanud.

Ja sellepärast veelkord: Tobias oli meie muusika riigis esimene Eesti iseseisvuslane, oli suurvaim, keda ainult kord iseseisve Eesti mõistma saab, nisama nagu seda suurt kaotust, mida meile Tobiase liig varane «Niitja» on toonud.

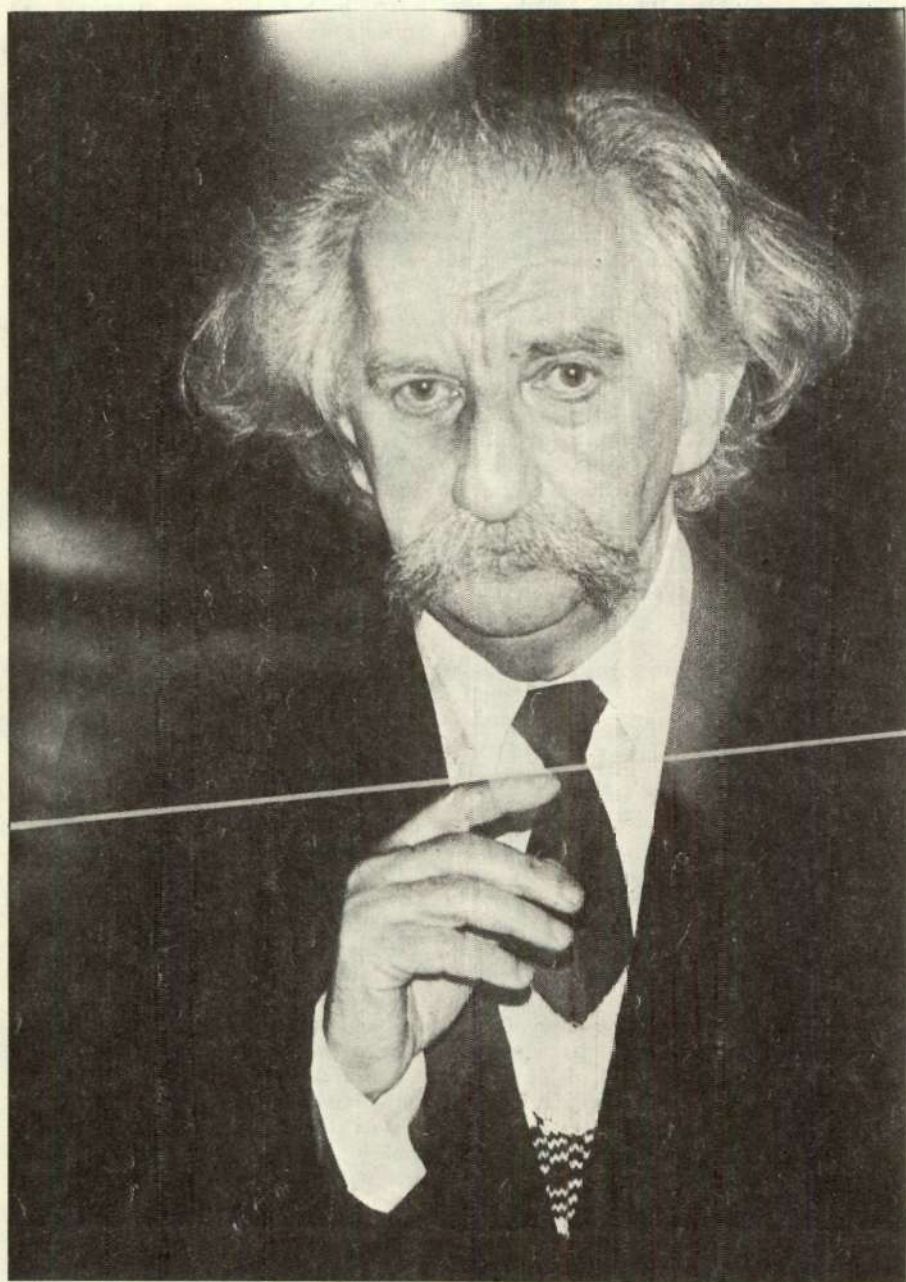
Nisama peame aga veel nii mõnigi kord Tobiase interpreteerimise asemel Tobiase profaneerimisega leppima, kuna Tobiasi tema täies hiilguses ja säras alles kord uus, iseseisve Eesti kuulda saab. Sama iseseisve Eesti, mille kallal Tobias ehitas ainult temale omase algjõuga ja genialiteediga, mis samades «Noortes seppades» nii kukukalt, nagu taeva poole krampplikult väljasirutatud kümne küünega ja tuleleegi pilguga fanaatiliselt põlevate silmadega kisendavas fa-diees mazooris hüüdis: «meie iha, meie ootus!»

Nüüd on nad juba täide minemas, meie iha, meie ootus ja meist räägib nüüd Euroopa... Ja viimaks, Tobiase oma nägu, oma näoilme.

Missugune oli ta siis see, tema oma individualiteedi päle vaatamata, aga siiski sama individualiteedi pääl põhjenev näoilme? See oligi eurooplase näoilme, oli siis kui ta oma Eesti lapsepõlves lapsepõlvest lauldes «kui mina alles noor veel olin», meie ees täiskasvanud eurooplase näoilme. Ta rääkis juba siis kui eurooplane, missugusena nüüd Euroopa eestlast näeb. Ja kui tänapäev Eesti südamed maalapi järele igatsevad, siis ärgu unustagu nad üht maalapikest õnnistamast, üht väikest maalapikest suure Euroopa vahuvees, kus Rudolf Tobias sündis.

Arge tehke ainult nalja, kui täna Hiiumaa mehed oma nimekirjaga tulid, sest veel väiksemal Vormsil oli ka oma Tobias, meie saarlastel on siis tõesti oma füsiognoomia...

Iseseisvale Eestile ütles aga Rudolf Tobias juba paljude aastate eest: «Meie iseloom oleme meie ise. Solkida ei luba. Olgu, mis vormis tahes, kas sümfoonias, laulus, ooperis — igalpool raputab vangis oma ahelaid meie rahva igavene deemon: hoidke eest kui ta pääseb valla!»



*Juri Lotman kõnelemas UNICA festivalil animatsioonifilmi semiootikast 1986. aasta augustis.
P. Lauritsa foto*

Pärast teie esimese semiootilise raamatu «Loengud strukturaalpoetikast» ilmumist 1964. aastal hakkas humanitaarteadustes juurduma sekundaarsete modelleerivate süsteemide mõiste. Sellest mõistest lähtuvalt hakati ikka enam rääkima erinevatest kunstikeeltest kultuuri raames, kultuurist kui paljukeelsest süsteemist. Missugune on teie arvates kunstikeele kui üldmõiste ja erinevate kunstiliikide keelte vaherkord?

Arvan, et siin on tegemist hierarhiaga. Kõigepealt peab inimesel eksisteerima kujutelm kunsti olemasolust üldse. On olemas argine maailm, ja on olemas vahetult aistitavate esemete esmase, argise läbielamise maailm, ja on olemas nende esemete kunstis jäädvustamise maailm. Täpselt samuti, nagu enne kõnelemist peab meis tekkima arusaam keele võimalikkusest. Meil pole veel keelt, pole mingit grammatikat, meie teadvuses pole veel midagi, kuid intuitsivselt me oleme oma lapsepõlves, mil alles õpime kõnelema, juba üleni keeles sees. Nagu ujuma õppides tuleb vette minna ja mõista, et vesi on eriline stihhia, et see pole maa ega õhk, nii tuleb ka enne erinevate kunstide mõistmist minna sisse kunsti atmosfääri, teada, et kunst on olemas, et see on eriline sfäär, pole maa ega õhk, vaid hoopis see vesi, milles tuleb ujuda, ja et see on omaette maailm, milles valitseb iselaadi käitumine. Nagu ujuma õppimisel omandatakse erinevaid käitumisviise, stiile, nii jõutakse tasahilju suhtlemiseni erinevate kunstidega, seejärel erinevate kunstnikega, erinevate žanritega, st leiab aset keelte konkretiseerumine, kusjuures kusagil tipus asub kõige üldisem, kunstikeel kui selline. Sellist keelt ei ole olemas, ta justkui moodustuks väljaspool meie teadvust, kusagil sügavamal, terves meie isiksuses. Siia ei kuulu ainult mõtlemine, vaid ka näiteks selline asi, et muusika tajumiseks on ilmselt mingil määral vajalik rütmilise liikumise oskus. Sattusin kord lugema ühe ameerika balletispetsialisti arutlusi imiku toitmisest. Valge naine hoiab toitmise ajal last süles ja ümised laulda. Neegrinaisel aga kaasneb toitmisega rütmiline liikumine, ta teeb tantsuliigutusi, kogu ta keha vibreerib rütmis. Spetsialisti arvates algab just siin tulevase tantsija koolitamine, sest rütmid omandatakse enne arusaama sellest, mida kujutab endast tants. Ilmselt võib rääkida mingitest impulssidest, mida ma ei tahaks siduda alateadvusega, sest ei tea, mida alateadvus endast kujutab, olen tuttav vaid arvukate spekulatsioonidega selle teemal. Neid impulsse võiks võrrelda toitelahusega, millesse meid kõiki on pistetud ja mis loob ühenduse somaatilise, kehalise isiksuse ning intellektuaalse, vaimse isiksuse vahel, loob terviku. Sellest toitelahusest saab alguse ka kunst. Küllap on seaduspärane, et kogu järgnevaks eluks jääb meile substraadiks, kõige aluseks just see toitelahus, see kunsti atmosfäär, millesse me satume väga varakult. Siia kuulub perekonna maitse, keskkonna maitse, meid ümbritsevad traditsioonid ja seetõttu on väga kurb, kui traditsioonid mingil põhjusel katkevad ning inimene puutub kunstiga kokku alles sellises eas, kus kunsti tajutakse mitte kunstina, vaid kunstiliigiti, kusjuures tajumine ise on juba kriitiline, intellektuaalne tegevus. Niisugune suhtumine kunstisse jääb minu arvates alati alaväärtuslikuks, kunst muutub kunstlikult omandatud keeleks. On väga suur erinevus lapsepõlves omandatud (ja tahtliku õppimisena teadvustamata) emakeele ning nende keelte vahel, mille äraõppimine algab grammatikast, foneetikast, kogu reeglistikust ja mis jäävad meie jaoks alati mõnevõrra kunstlikuks.

Aga kas teie arvates sõltub kunstisse suhtumine sellest, kuidas toimub spetsialiseerumine, tähtsama kunstiliigi eristumine lapsepõlves?

Arvan, et sõltuvus on suur ja me jääme muretsema selle pärast, mida võiks kroonulikus keeles laste esteetiliseks kasvatuseks nimetada. Sellest kirjutatakse ju vägagi palju, kuid arvan, et muretsemisest on vähe kasu. Näiteks sain ma hiljuti kirja Novosibirski tuntud ülikoolilinnaku entusiastlikelt noortelt, kes on otsustanud seal kooli organiseerida ja kirjutavad mulle, et ruumid on neil olemas, rahapuudust ei ole, kõik on korras, nagu Krõlovi valmis: «Oh, kui sul aega leiduks meie jaoks, / sa meile pisut 5

annaksid ehk nõu./ Meil noodid olemas ja pillid ka,/ kuid — kuidas istuda, käib üle jõu.» Kuidas nad peaksid siis istuma, et tagada korraga esteetiline kasvatus, intellektuaalne areng ja vaimsus ja mis kõik veel. Mina aga näen, et nad kasutavad võõraid sõnu, ajalehesõnu, kroonusõnu ja arvan, et nad peaksid teiste kasvatamise asemel kõigepealt ennast kasvatama. Sellega seoses arvangi ma, et esteetiliselt alget on koolitundide abil inimeses väga raske arendada, seda saab teha vaid atmosfääri kujundamise abil. Laps peab sattuma atmosfääri, milles kunstil on oma kindel koht, kus kultuur ei ole lõunasööki lõpetav magustoit, vaid sissehingatav õhk. Kui aga laps istub koolitunnis — algul üks aine, siis teine, seejärel esteetiline kasvatus —, usun ma vähe tema mõjutatavusse.

Arvan, et ka mingi kunstiliigi varane domineerimine pole eriti kasulik. Minu arvates on hädavajalik mingi sünkretismi periood. On ju vägagi võimalik, et teatava kunstimaitsuga inimene on lapsepõlves hoopis teiste kunstiliikidega kokku puutunud. Tähtis on selle kokkupuute fakt! Üleüldse väitsid juba vanad kreeklased, et muusad liiguvad käskäes, ringtantsus, ja ühe muusa väljarebimine sellest ringist peaks toimuma vaid isiksuse arenguküpsuse etapil.

Milline on siis ema hällilaulu või esimese pildiraamatu tähtsus lapsepõlve dominantidena?

Loomulikult väga suur. See on just see, millest ma rääkisin neegri-naisega seoses. Pean ütlema, et mul pole veel olnud midagi ilusamat lapsepõlveraamatutest. Meie peres olid peamiselt heale paberile suurepäraselt trükitud saksa lasteraamatud, kuid ma ei arva, et nad olid nii ilusad, kui mulle tundus. Ma mäletan, kuidas me värviliste vahapliiatsitega joonistasime, kui lõpmata ilus näis mulle see kollane värv, millega ma tibu-poega värvisin. Muidugi tunduvad need olevat lihtsad asjad, kuid nad on sajandite vältel kujunenud ning kaasaegse keeruka maalikunsti või tänapäeva rütmide ülekandmine lasteraamatutesse lõhub neid. Võib-olla olen ma vanamoodne. Näiteks meeldib mulle väga Jüri Arraku looming, pean teda silmapaistvaks graafikuks, kuid tema illustreeritud lasteraamatud tunduvad olevat adresseeritud pigem lastevanematele kui lastele.

Kuidas siis jääb kunsti ja kasvatus vahekorraga?

Nad on lahutamatud, kasvatamine peaks ise kunst olema. Näiteks tuleb lapsi kindlasti muuseumi viia. Ei ole midagi hullu, kui nad millestki aru ei saa. Üleüldse pole mittemõistmises midagi kohutavat. Võin jälle isikliku näite tuua. Mul on lapsepõlvest palju värsse pähe jäänud. Need olid küll venekeelsed, mu emakeeles kirjutatud värsid, kuid nende tähendust ma tollal ei mõistnud. Ja nad olid väga kaunid, kuigi ma jõudsin nende mõistmiseni aastaid hiljem. Mõni asi jääb ilmselt praegugi arusaamatuks, kuid need värsid on ikkagi peas, ja muuseas muutub sõna vahel isegi kaunimaks, kui sa ta tähendust ei tea. Kui aga laps vaatab pildil jäädvustatud mütooloogilist stseeni ja ei saa selle süžest aru, siis pole selles midagi hirmsat. Ta näeb kujusid, värve, ta tajub ehk maalikunsti just ärve, mitte süžeed. Muidugi oleks seejuures hea, kui keegi ka süžee ära seletaks. Stendhal on kunagi väitnud, et maalikunst ja skulptuur on kirjaoskamatu teema. Tõesti, enne sõnalist elu elab inimene kujutavalt, muusikaliselt, rütmiliselt ja ma arvan, et kasvatuslikult kasutame me liiga vähe seda varajast staadiumi, mil last saab mõjutada visuaalsete kujunditega, värvi iluga. Vana inimesena on mul praegu näiteks raske nautida värviga kaetud siledat pinda, kuigi tänapäeva kunstnikud näevad ka selles ilu. Ma mäletan oma vaimustust värvitud lihavõttemunadest. Tollal ei värvitud neid sibulakoortega, vaid osteti enne lihavõtteid spetsiaalsed värvid. Kui võrratult ilus see oli, kui värvisegusse lasti valge muna ja võeti välja nii sini-sinine või nii kaunis lilla muna ja pärast olid nad kõik hunnikus taldrikul.

Tuleb välja, et lapsepõlves puutusite te kõige rohkem kokku kirjanduse ja joonistamisega.

Õigem oleks öelda, et tegemist oli eelkõige visuaalsete aistingutega.

Aga kuidas olid lood audiitiivsete aistingutega. Oli teil kodus klaver?

6 Pianiino oli, sest öde õppis konservatooriumis. Muusikatunde said kõik

lapsed ja kujutage ette, ma mängisin siis päris hästi. Praeguseks olen selle kõik unustanud. Ka muusikaline kuulmine on mul vilets. Rütmitunne on olemas, aga kuulmine on vilets, oli seda juba siis. Et aga kodus sageli musitseeriti, kujunes mul muusikas välja väga arhailine maitse. Skrjabini ja Stravinskiga algav etapp muusikas jätab mu kahjuks külmaks. Minu muusika paikneb Mozarti ja Schuberti vahel, ulatudes ühelt poolt ehk Bachini ja teiselt poolt Tšaikovskini. Armastan väga romansse. Üldiselt on mu muusikaline maitse primitiivne, sarnane käesoleva sajandi alguse vene intelligentsi omaga. Ma ei pea silmas professionaalseid muusikuid, vaid just kodust musitseerimist. Kui mäletate, kujutab sama keskkonda Bulgakov: «Faust», «Aida», romansid; ühelt poolt Schuberti romansid, teiselt poolt labasevõitu operetiaariad või midagi taolist.

Olen teid mitmel korral kabinetis süvenenult Bachi kuulamas tabanud. On muusika kuulamine teile oluline nauding või puhkusena, psühhoteraapiana või on muusika teile oluline lihtsalt mõttetööd aktiveeriva taustana?

On ju erinevaid muusikaid. Ühe muusika puhul on väga meeldiv, kui töötamise ajal grammofon mängib, sellel võiks siis olla mõni Mozarti või Vivaldi plaat, mina aga öieti ei kuulagi seda. Ma töotan selle muusika saatel, muusikat ennast märkamata, kuid temast kuidagi abi saades. Aga on olemas ka sellist muusikat, mille kuulamine on ise töö. Nii näiteks ei saa ma Bachi saatel kirjutusmasinal töötada, sest Bachi kuulamine nõuab jõupingutust. Muidugi on ka tänapäeva heliloojate hulgas neid, kelle muusika kuulamine pingutamist nõuab ning seetõttu ka hea on.

Proovime nüüd vaadata kunstile kui teadusliku tegevuse objektile. Mida tähendab professionaalne suhtumine kunstisse teadlase poolt. Kas näiteks saate lugeda mõnd tänapäevast romaani lihtlugejana, seda kategoriaalselt lahkamata?

Mulle ongi omasem lihtlugejana lugemine. Lihtlugeja positsioonist loobumine nõuab minult jõupingutust. Arvan, et tavalise lugeja tunnet ei tohi hävitada mingi analüütiline tegevus. See tunne peab analüüsis alati teise mõõtmena eksisteerima. Lugejatunne peab säilima juba seetõttu, et kirjandus pole loodud analüüsimiseks. Kui me hakkame teostes nägema vaid «kirjandusmälestisi», nagu armastati öelda XIX sajandi lõpul, häbenedes vähemteaduslikku mõistet «kirjandusteos»; kui me hakkame nägema nimelt mälestisi, st mingeid uurimisobjekte, siis me kaotame ühe väga olulise asja — pragmaatika. Kirjandusteose tekst ei tööta tühjuses, ta peab meiega kõnelema. Kui ma piirdun analüüsiga, asetan teksti inimese olukorda, kes tahtis vestelda sõbraga, sattus aga selle asemel diagnoosi paneva arstiga jutlema. Tema kõneleb minuga, aga mina panen talle diagnoosi. Vestlusest ei tule niiviisi midagi välja. Seetõttu arvan ma, et kunstiline analüüs eeldab uurija poolt teatavat kahestumist: üks peab olema lihtsüdamlük, isegi lihtsameelne, vähemasti vahetu, aga teine... Mida vahetum on esimene, seda enamale n-ö abstraherimisele, seda analüüsivamalt ja modelleerivamalt peab olema meelestatud teine. Täpselt samuti, nagu objekti nägemiseks oleks hea teda hästi lähedalt, justkui ruumis sees ja samas ka sputniku kõrguselt vaadata. Nii võime kahe vaatepunkti lõikumispaigas saada mahulise kujutise, mida ei loo kumbki vaatepunkt eraldi.

Kas teie arvates eksisteerib selline nähtus, mida võiks nimetada professionaalseks kretinismiks?

Nagu iga kutsehaigus. Ja nagu igale kutsehaigusele, peab isiksus sellele vastupanu osutama. Ükski tendents, isegi meie voorused, ei tohi meie üle peremehetseda. Kui meie analüüsiv mõtlemine muutub meie peremeheks, mitte aga meie tema omaks, toob see meile otsest kahju ning tekib kunstiteadus, mis näib kunstis otsivat mitte kunsti. Ta otsib mõistusega hoomatavaid asju, nagu poliitiline angažeeritus, mis on kergesti tabatavad, kuigi kunsti enese elu on samal ajal hoopis keerulisem ja reeglina, muide, kaasneb selle superabstraktsusega impressionistlik fraseoloogia. Ühelt poolt tuuakse esile mingi poliitiline või sotsiaalne positsioon, ka süžee, teiselt poolt aga räägitakse millestki tunnetamatust, peenest ja harukordsest, mille puudutamise, kättevõtmise rääkimata, on lubamatu. Seejuures arvan ma, et teadlane võib kõike kätte võtta, ta võtab 7

kätte inimaju, südame, võtab väga peened psühholoogilised kategooriad, võtab kätte ka kunsti. Selleks peavad lihtsalt vastavad käed olema.

Merab Mamardašvili ja Aleksandr Pjatigorski väidavad oma 1984. aastal ilmunud raamatus, et keelt tuleb uurida keele seest väljumata. Teiselt poolt aga meenub üks Dino Buzzati jutustus kunstikriitikust, kes pidi kirjutama talle täiesti võõrast abstraktselt kunstist ega suutnud leida kirjeldamatu jaoks kirjelduskeelt. Lõpuks kirjutab ta sensatsioonilise artikli abrakadabras — leidis arusaamatu kunsti jaoks arusaamatud, väljamõeldud sõnad. Teie suhtumine kirjelduskeele ja kunstikeele vahekorda?

Kõigepealt ma ei tea, kas üldse on õige kasutada mõistet arusaamatu keel. Kellele arusaamatu? Võib-olla on see keel mulle arusaamatu, aga kellelegi on see arusaadav. Külaskäigul Tiecki juurde ütles kind Kuchelbecker, et Novalis on keeruline, mille peale Tieck vastas: «Novalis on lihtne.» Ühelt positsioonilt arusaamatu, teiselt aga võib-olla elementaarne. Väga võimalik, et abrakadabras kirjutades asetab see kriitik end keelt mittemõistva välismaalase olukorda, kelle arvates ei mõista üksteist ka seda võõrkeelt emakeelena valdavad inimesed. Olukord muutub, kui on tegemist orientatsiooniga arusaamatule keelele. Mida aga tähendab orientatsioon arusaamatule keelele? Mul on sellesse raske uskuda, sest tekst suhtleb alati kellegagi, kas või iseendaga. Ja kui võtta isegi kõige abstraktsamad kunstivormid, näiteks abstraktne maalikunst, ei saa ju seegi geometriast välja hüpata, ei saa loobuda ka kromaatilise süsteemist. Kui abstraktne kunst tundub kasutatavat arusaamatut keelt, siis on see arusaamatu Aivazovski või Repini kunstist, figuraalsest maalikunstist lähtudes, küll aga on see keel täiesti loomulik inimese ruumiteadvusest lähtudes. Ruumilise abrakadabra teadvustamise piiride ületamine on aga minu arvates võimatu. See kriitik kirjutab abstraktses keeles, kuid ta ei saanud ju vältida oma emakeele fonoloogiat. Aga fonoloogias sisaldub meie jaoks juba mõte. Seega oli tema abrakadabral kindlasti seos emakeelega, mille taustal ta eksisteeris.

Kuid kirjelduskeelega seoses kerkib esile veel üks minu arvates väga tõsine, isegi eetilise probleem, mida võiks nimetada teaduslikuks sünonüümiaks. Ma pean silmas asjaolu, et sageli kirjutavad erinevad inimesed ühel ja samal ajal ühest ja samast asjast peaaegu üht ja sama, kuid teevad seda erinevates kirjelduskeeltes. On see teie arvates probleem?

Vaieldamatult. Oleks ju ideaalne, kui me võiksime kirjeldada mingit objekti ühes keeles ja anda siis selle keele üldiseks kasutamiseks. See ammune unistus, need arvukad katsed luua loogika keelt Leibnizist ja Port-Royalist alates on vist siiski lootusetud, sest kui me loome vasturääkivusteta keele, näiteks matemaatilise, siis hakkab see keel ju kirjeldama meie konstrueeritud objekti. Objektid matemaatikas ei ole võrreldavad objektidega looduses, need on mingi kindla keele jaoks loodud objektid, või on keel nende jaoks loodud. Seega on matemaatilist tüüpi metakeeled homogeensed, neil pole ajalugu ning nad on objektiga isomorfsed. Samal ajal on loomulikud keeled kindlasti heterogeensed, sisaldavad palju kooskõlastamata allkeeli ja seda peeti isegi loomulike keelte puuduseks ja prooviti neid ebaratsionaalselt loodud keeli parandada. Tegelikult pole see puudus, vaid omadus ja töötingimus, kuna objekt, reaalne elu, on juba aprioorselt heterogeenne konstruktsioon, mille kirjeldamisel mingi ühetähendusliku keele abil saame ainult ühe projektsiooni. Me võime saada õuna projektsiooni geomeetrilistes vormides, võime saada mingi vedeliku projektsiooni keemilistes valemites, tõlkida ta keemia keelde. Tegelikult aga kasutame me ebatäpset ja metafoorselt igapäevast keelt, kasutame sisuliselt paljusid põimuvaid ja segunevaid keeli korraga. Kuid see loob meile võimaluse objekti igakülgsest kirjeldada. Asi on ilmselt ka selles, et ühetähenduslikkuse, mille ideaaliks võiks olla valgusfoor või mõni kunstlik metakeel, ja metafoorse keelekasutuse vahele jääb hulk erinevaid astmeid, mis sunnivad igal üksikul juhul rääkima täpsuse astmest. Humanitaarteadustes nagu paljudes teisteski teadustes jääb optimaalne metakeel kunstlikult ühetähendusliku metakeele (millesse tõlkides oleme saanud huvitavaid, kuid üheprojektsioonilisi tulemusi) ja metafoorse, esseistliku,

kunstilise kaasloomise vahele. Kui me suudame seejuures millestki rääkides kirjeldada ka oma positsiooni ja lülitame selle küllalt keerulist heterogeenset keelt kasutades objekti kirjeldusse, siis me tagame minu arvates vajaliku täpsusastme.

Kas olete siis näiteks ka nõus Karl Popperiga, kes seob metakeele ja isegi terminoloogia ühetähenduslikkuse teaduses regressiga? Mitte progressi, vaid regressiga!

Siin oleneb kõik üksikjuhtudest. Oma lähtepunkte või aksioome formuleerides peame siiski täpsed olema. Ja kui meil tuleb võrrelda kaht objekti, peame seda kindlasti ühe keele raames tegema, sest muidu pole kõrvutamise võimalik. Nii jõuame minu arvates jälle tõdemuseni, et teaduslik mõtlemine peab olema binaarne, nagu seda peab olema igasugune mõtlemine. Ühelt poolt püüdlamine ühetähenduslikkuse ja täpsuse poole lootuseta selleni jõuda, teiselt poolt püüdlamine keele mahukuse või mitmekesisuse poole lootuse või antud juhul ka soovita selleni jõuda. See on nagu pingeväli kahe pooluse vahel.

Tulgem nüüd nende arutluste juurest tagasi kunsti juurde ja peatagem neil kunstidel, mida saab siduda süntetismi mõistega. Kui näiteks kirjandus on suhteliselt ühekeelne kunstiliik (süvenemata siin erinevatesse tekstiteooriatesse), siis teatri ja kino puhul on ka pealiskaudsel vaatllemisel selge, et tegemist on mitme kunstiliigi ühendusega ja vaataja-kuulaja seisukohast ka mitme kunstiliigi üheaege tajumisega. Te olete teatrist ja kinost ka küllalt palju kirjutanud. Milline koht on neil teie suhtumises kunstisse üldse ja konkreetsemalt teie semiootilises kontseptsioonis?

Võib öelda, et teater ja kino on mul olulisel kohal. Ma arvan, et üks põhjusi, mis sunnib nende kunstiliikide vastu huvi tundma, seisneb mõlema olemuses. On nad ju ühelt poolt äärmiselt illusionistlikud, teiselt poolt aga tajutavad ülirma reaalsusena. Mäng reaalsuse ja selle varjudega või reaalsuse tinglike projektsioonidega kunstis, mittekunsti läbielamine kunstina, on alati olnud omane igasugusele kunstile, kuid just neile kahele kunstiliigile on eriomane näitlikustada keele suhtumine tegelikkusse. Hiljuti leidsin Bulgakovile pühendatud memuaaridest näite, mis täiendab kulunud lugu sõdurist, kes tulistas Othellot, et Desdemonat päästa jne. Bulgakovi «Turbinide päevade» etendusel, stseenis, kus haavatud Nikolka koputab uksele, aga laua taga istuvad Jelena, Servinski ja Lariossik, kes ei kuule haavatu ja suure vaevaga ukseni jõudnu koputust, kostis saalist äkki kellegi naise hää: «Avage ometi, seal on omad!» See on tõesti vahetu kaasa- ja läbielamine, mis ei pea muidugi hoopiski domineeriv olema, kuid ta peab olemas olema. See elamuslikkus lubab illusioniga liigse harjumise korral mängida publiku illusionistlike harjumuste suhtes kõige äärmisema tinglikkuse piiril, ja kui see harjumus kulub, ammendub, omandab viimse lihvi, siis leiab aset vastupidine liikumine ning lavale jõuab naturaalsuse imiteerimine. Need edasi-tagasi lainetamised, vahetu tegelikkuse mõju teatrile, teatris ja kinos mängitavale kunstile, samuti nende tekstide tagasi-mõju elule on selgesti tajutav ja neid peab oskama eristada mitte üksi kunstiloolane, vaid ka tavaline ajaloolane. Eriti aitab see mõista revolutsiooniliste aegade massikäitumist. Revolutsiooniaastatel astutakse tihti samme, mis muudes oludes oleksid mõeldamatud, ebareaalsed, teatraalsed ja ebasirrad. Tegelikult toimub see elu teatraliseerimise tõttu. Muide, pole juhuslik, et ajaloolased on täheldanud juba Suures Prantsuse revolutsioonis, mille juubelit me peagi tähistama hakkame, andetute näitlejate ja mitte eriti edukate dramaturgide suurt osatähtsust. Nad lihtsalt kordasid dramaatilisi episoode ja zeste väljaspool lava. Süvenedes nende elulugudesse ja leides seal käitumise, milles veidralt põimuvad mingi pingsus, ülespuhutatus ja kangelaslikkus, jääb meile kõik arusaamatuks, kui peaksime unustama, et tegemist on tohutu näidendiga, milles XVIII sajandi prantslased mängivad vanu roomlasi. See roomlaste mängimine määrab ära nende zestid, aga ka elud ning mõjutab oluliselt ajaloomündumuste kulgu. Minu arvates mõjutab Oktoobrirevolutsiooni käiku samamoodi Prantsuse revolutsiooni mängimine. Toon vaid ühe väga olulise ja valusa näite. Praegu arutletakse ja kirjutatakse (suurepäraselt tegi seda ajaloolane Vassiljev ajalehes «Izvestija») sellest, miks talupoegadega siiski nii jul-



Juri Lotman oma kodus Tartus Veshi tänavas
1988. aasta kevadel.

M. Toome foto

malt ümber käidi. Põhjusi on palju, kuid psühholoogiliselt suudan ma mõista neid inimesi, kes käisid nahkkuubedes ringi. Neil oli väga kindel tunne, et nemand on kommunaarid, aga küla on Vendée. Nad otsisid ping-salt oma Vendéed, leidsid selle Doni ääres või antonovluse näol Tambovi kubermangus, nagu ka nep muutus paljudele Direktooriumiks, taandumi-seks jakobiinlaste rangusest. Seetõttu oligi Stalinil nii lihtne nep murda. Ta apelleeris n-õ vanade jakobiinlaste põhimõtetele. Need olid väga ohtli-kud mängud, sest tegelikult kordub ajalugu hoopis uutes parameetrites ja mingit Vendéed polnud Venemaal olemas. Don oli Don, Vendéega pol-nud tal mingit pistmist, see kõik oli midagi muud, kuid läbi teatri tajutud, õigemini läbi näidendina kujutletud ajalookogemuse tajutud. See tõi endaga kaasa rollide jaotamise ja lõppes nagu ikka verise etendusega. Minu arutlu-sest tuleneb üks järeldus: teatrikunst on väga mõjuvõimas, kuigi on tundu-nud, et tal on kino ees taanduda tulnud. Siiski pole see nii, neil mõlemal on oma koht ja kumbki pole teist kõrvale surunud. Kui aga need võimsad kunstid end diskrediteerivad, kaotavad nad täielikult usalduse. Ükski kunstiliik ei kõrbenud stalinismi ajal nii pidulikult kui teater ja kino. Kui kirjanduse ja eriti luule vastu tundis ühiskond veel teatavat usaldust, siis teatris lakkasid inimesed käimast, saalid jäid tühjaks. See oli ka loomulik, sest kellelt palju oodatakse, sellelt ka rohkem nõutakse, ning vale on seal eriti nähtav. Ma aiman teatri ühiskondliku rolli uut tõusu. Tei-salt aga vaatan ma ohutundes ringi, kas pole me jälle hakanud kedagi oma eelkäijatest mängima, kas ei ähvarda meid jälle oht jätta vaatamata tegeliku elu tõesti kohutavasse näkku ning hakata kustüümilaos rekvisiite otsima ja kiiresti kohanema, teha nägu, et me mängime mingit ammuste aegade müsteeriumi.

Teatris ja kinos, muidugi ka ajaloos, st ajaloteatris on väga oluline režissööri osa, nagu on oluline ka selle osa nägemine uurija poolt. Aga küsida tahaksin ma siiski muud. Olete huvitavalt kirjutanud teatrilavast. Mil määral on üldse kõrvutatavad ekraan ja lava?

Arvan, et nad on kõrvutatavad kui kaks (rambi ja kulissidega või ekraani äärtega) piiritletud ruumi, kusjuures piiri taga ei ole midagi. Teatris lõpeb maailm rambiga. Orkestriauk on juba olematus. Vaadata Amoreid lambikuplitel või kella lava kohal seinal tähendab juba etendusest välja-langemist. Meie vaateväli piirdub selle ruumiga, olgu see ühel juhul rist-külk ja teisel juhul kuup või rööptahukas, karp. See on muidugi ühisjoon. Kuid erinev on ilmselt vaataja positsioon. Kinos istuv vaataja on liikuv, muidugi mitte saalis liikumise mõttes, vaid selle mõttes, et ta on oma silma kaamera objektiivile loovutanud ja võib seetõttu kogu aeg vahemaid muuta, näitlejale läheneda, rakursse muuta. Seega on ta positsioon kahestunud: pileti ostnud vaatajana istub ta omal kohal ja selle koha külge aheldatuses sarnaneb ta teatriveatajaga. Kuid nägijana, sellena, kellele kuulub näge-mine, on ta pidevas liikumises ja osaleb tekstis. Rakurssi muutes võib ta vaadata ülalt ja võib vaadata alt, võib lausa sündmuste keskele sattuda. Tuntud on trikid, kus kaamera asuks justkui jalgpalli sees ja palli lendu, õigemini liikumist ruumis näeb vaataja palli vaatepunktist. Teatris on selline asi täiesti võimatu, seal kõrgub saali ja lava vahel läbipaistev sein ja vaataja vaatepunkt on fikseeritud. See-eest ei näe teatripublik näitlejate varje, vaid justkui elavaid näitlejaid. Siin kahestub näitleja, tehes filminäitleja jaoks täiesti võimatut: pärast verisena põrandale kuk-kumist ja eesriide langemist ilmub ta taas publiku ette, talle tuuakse lilli ja ta teeb kummardusi. Sellist elamust ei saa filmivaataja kunagi. Kui näitleja tapetakse, lahkuvad vaataja teadmise, et ta on tapetud. Teatris aga käib pidev kahestumine, hõigatakse autorit ja lavastajat välja ning keskaegsete rüütlite keskel hakkavad sagima mingid pintsakutes tegelased, mis lõhub pikantselt illusiooni. Ma ei hakka siin kõiki erinevusi loetlema, sest mõlemad ruumid puutuvad siiski kokku, ma isegi ütleksin, et töötavad teineteise heaks, sest filmivaatajal on teatrikogemus ja teatripublikul filmikogemus ning see ei jäta etenduse vastuvõtule mõju avaldamata.

Kas etenduse vastuvõttu võib mõjutada vaataja ruumiline positsioon, istu-mine parteris, loožis või kolmandal rōdul?

Kindlasti. Kõigepealt mõjutab see minu n-õ presumptsiooni. Kes ma 11

selline olen? Ma olen parteris, isegi esimeses reas istuv vaataja. See loob mulle teatava meeleolu, tingib teatava käitumisviisi. Ma istun ülemisel rõdul. Nagu klassiski sõltub õpilaste käitumine palju sellest, kas ta istub parimate õppijatega esimeses pingis või on ta viimasesse pinki kahemeeste hulka saadetud. Ka kõige eeskujulikumast õpilasest saab tagapingis korra-rikkuja. Ülemise rõdu vaatajad on vabamad, reageerivad vahetumalt, käituvad teisiti. Siia kuulub kõigepealt noorem publik, teiseks on tege-mist ka sotsiaalse erinevusega: üks asi on loozis, eriti veel valitsuse loo-žis istuv publik, teine asi on parteri publik, ning näitleja mängib alati mingile publikule. On ülemisele rõdule mängivaid näitlejaid, on ka valitsuse loožile mängivaid. Ma pole ammu Moskva Taganka teatris käinud, kuid Ljubimovi ajal sattusin sinna küllalt tihti ja alati hämmastas mind piinavalt lõhe lava ja saali vahel. Lava on orienteeritud ärksavaimulis-tele noortele, aga saalis istuvad ministriumitöötajate abikaasad, ena-masti mündreid kandvate ministriumide töötajate omad, ning välismaa korrespondendid. Kelle heaks selline saal töötab? See muudab kohe atmosfääri. Tihti oli lausa valus vaadata — see meenutas pärisorjade teatrit, kus pärisorised näitlejad pingutavad laval, aga härrad suvatse-avad samal ajal apelsine mugida. See oli teatri tragöödia, sest teater oli väga populaarne, kuid faktiliselt tungles õige publik tänaval lootuses juhuslikule piletile. Mina ei kuulunud küll esimese koosseisu abikaasade hulka ega ka pressiesindajate sekka. Oli siiski veel üks liik publikut, isiklikult tuttav eliit, kes pääses saali Ljubimovi kabineti kaudu. Selle publiku hulka kuulusin ka mina, kuigi ka see polnud see publik, kellele näitlejad mängima oleksid pidanud. Sellest teatrist oli tõeliselt kahju, sest teatril peab olema oma publik, nagu raamatul oma lugeja. Ehk parandavad olukorda uued teatrid, stuudiod?

Te jõudsite minust ette. Et oman ka isiklike kogemusi, tahtsin just Taganka näitel küsida, kuivõrd võib publik teie arvates teatritele ohtlik olla? Publiku ja sotsiaalse tellimuse vahekorras me juba rääkisime, nüüd siis mõne sõnaga veel publikust kui kunsti aktiivsest elemendist.

Publiku osa on väga tähtis, sest teater on ju ainuke kunst, mis sarnaselt teiste interpreteerimiskunstidega sünnib vahetus kontaktis publikuga. Fil-minäitlejale on publik abstraktne mõiste, tema kaasvestlejaks on kaamera ja režissöör. Ka maalikunstnikule on publik abstraktsioon. Luuletaja võib öelda, et laulab kui lind iseendale või nagu Puškin on kirjutanud: «Kir-jutan enda jaoks, trükin raha pärast.» Sama Puškin tavatses korrata Chamforti: «Kui palju on vaja lolle, et saaks publiku?» Teater vaatajasse niiviisi suhtuda ei saa. Olgu lollid või targad, kuid nad on need, kes peavad osalema dialoogis. Nende hääleka või vaikiva heakskiidu või hal-vakspanuta ei kujuta ma etendust ette. Muuseas tundub mulle, et just seetõttu on külalisesinejatel väga raske auditooriumides, kus reaktsioon tuleneb rahvuslikust temperamendist või traditsioonist ning esinejad ei suuda seda mõista, neile võib tunduda, et auditoorium ei reageeri, tege-likult on reaktsioon aga täiesti olemas. Ja eriti on see olemas siis, kui audi-toorium on sotsiaalselt või esteetiliselt võõras või nagu tihti juhtub, koguni vaenulik. Nii et ma pean auditooriumi etenduse aktiivseks kom-ponendiks ja kogu asi ongi ju selles, et teater peab looma oma vaataja. Nii on see ka olnud. On olnud Ostrovski teater ja Ostrovski vaataja. Sel-leks oli Väike Teater Moskvast ning kes seal käis, sellel polnud enam asja Meierholdi juurde.

See kõik on väga kena teatri kättesaadavuse olukorras.

Muidugi. Kuid teate. . . Meil on paljud kultuurilätted, kust juua võiks ammutada, hävitatud. Ja kui polekski hävitatud, oleks neid ikka liiga vähe selle tohutu auditooriumi jaoks. Oletame, et teil on võimalik sõita Rooma ja Leningradi. Te lähete Vatikanis muuseumi ega näe seal rahvamõllu. Grupis käivad seal ainult jaapanlased. Jaapanlasi on palju, nad kõik on ekskursioonidena, kõigil on reisijuhid ja kataloogid käes, nad teavad täp-selt, mida nad vaadata tahavad, ning liiguvadki suurtes gruppides. Muidu aga on rahvast vähe, sest vaatamisväärsusi on arvatult, on suuri ja väikesi galeriisid, on eragaleriisid, on kohvikuid ja inimesed, keda galeriid üldse ei huvita, sest tänavad on juba ise muuseumid. See on tohutu, eluküllane

kultuurilinn. Te jõuate Leningradi. Kui te ei torma kohe mingit defitsiitset kaupa jahtima, mida jääb teil siis üle teha. Minna Ermitaaži! Ermitaaži ees seisab tohtu rahvahulk, seistakse pikas sabas. Miks? Näiteks sõidan ma taksoga mitte küll Ermitaaži, vaid mööda Neeva kald pealset õe poole. Kaks noormeest peatavad takso: «Viska meid ara, vana!» «Kuhu?» «Ermitaaži juurde.» Sõidamegi. Noormehed kõnetavad mind jälle: «Vana, kust siit õlut saab osta?» Vastan, et ei tea, ja küsin omakorda: «Kust pärit olete?» «Saraatovist. Õlut oleks vaja.» «Milleks teile Ermitaaž?» «Seal külmetavad meie eided juba hommikust saadik järjekorras. Kuidas siis teisiti, kui juba Leningradis oleme. Jõuame koju, küsitakse, kas Ermitaažis käisite?» Neil ei olnud mingit vajadust Ermitaaži minna, nad polnud selleks valmis, neil oli seal kindlasti igav, kuid kuskile mujale pole minna, linn on vaene. Suures linnas on vähe vaatamisväärsusi, kultuurikeskusi, keskkond on ilmetu. Saad Ermitaaži sisse, aga sealgi on palju rahvast, tegelikult ei saagi pilte vaadata. Siis näed üht ilmselt Kesk-Aasiast pärit noormeest, kes kõnnib ühest saalist teise ja istub naerdes palee tugitooli. Talle teeb nalja, et ta saab sellises tugitoolis istuda. Milleks ta siia tuli? Seejuures ei taha ma hoopiski väita, et see inimene on võimetu kunstiga suhtlema. Kuid see peab olema mingi teine kunst. Muidugi peaks nii suures linnas iga inimene oma kunsti leidma. Aga paljudest neid võimalusi on. Ermitaaž, Lenini muuseum, Vene muuseum, mis tihti remondiks suletud. Ongi kõik.

Georgi Tovstonogov kurtis mõni aeg tagasi, et teatri üks hädasid on selles, et teatrisse on ilmunud kinopublik, s o primitiivsem vaataja. Teie suhtumine sellesse probleemi ja ehk kunstitaju primitiivsusesse üldse?

Kõigepealt ma ei arva, et kinopublik on primitiivsem. Ütleksin teisiti. Meie kinopublik on primitiivne, sest talle pakutakse primitiivseid filme. Ja kui ekraanile jõuavadki pisut keerukamad filmid, kipuvad vähemalt Tartus küll saalist tühjaks jääma. Raskel filmil ei ole publikut, ta ei tee kassat, aga mõne India filmi, olgu või «Armastuse ja armukadeduse» kaks seeriat istutakse rahulikult ära. See pole kino, vaid tulusid jahtiva ja halba maitset kultiveeriva filmilaenutuse eripära. Mis aga puutub primitiivsusesse, siis seda on mitut liiki. Primitiivsus võib kunstiliselt teadvustatud keelena kasvada primitiivismiks kunstis ja selles on kunsti üks suuri võimalusi. Kui aga primitiivsus tunnistatakse normiks ja ideaaliks, on see kunstile hukutava mõjuga. Kuid põhjused ei taandu primitiivsele vaatajale. Vaataja primitiivsus on alguse saanud kriitika ja kunsti käsutavate organite primitiivsusest. Sõitsin kord aastaid tagasi rongis koos ühe tähtsa ametniku autojuhiga. Ametnik töötas tollases kunstiasjade komitees. Autojuht rääkis, kuidas ülemus temalt päris, kas näidend meeldis. Hiljem aga teatas: «Rahvale see näidend ei meeldi.» See ülemus on nagu Bulgakovi «Purpursaare» Savva Lukitš ise primitiivne ja osutub selleks vormiks, millesse kunst surutakse. Seejärel kandub see primitiivsus üle kriitikasse selle tuntud stampidega: tüüpiline — ebatüüpiline, tegelikkust kujutav — tegelikkust moonutav, positiivne kangelane — negatiivne kangelane. Seejärel propageeritakse seda kõike koolis ja lõpuks kurdame, et vaataja on primitiivne. Aga miks ta teistsugune peaks olema?

Te mainisite oma primitiivset maitset muusikas. Kuidas on lood teie maitsega kino ja teatri vallas?

Raske ütelda. 20—25 aasta eest jumaldasin ma kino. Nüüd olen ta vastu pisut jahtunud. Võib-olla olen lihtsalt nõudlikumaks muutunud. Juba ammu ei näe ma filme, mis tugeva elamuse esile kutsuksid, nagu omal ajal. Praegu pean endale üheks lähedasemaks režissööriks Jancsó. Ma arvan, et selles suunas liikudes on veel võimalik midagi avastada, tema filmides on uudne keel ja nad pole veel kaotanud oma värskust.

Olete te paljusid Jancsó filme näinud?

Nägin neid Ungaris õige palju.

Ja teile ei tundu nende filmide keel liiga üksluisena? Või liiga elitaarsena?

Ei arva, et Jancsó elitaarne oleks. Arvan, et ta on väga ungaripärane. Tõsi, ma ei ole siin mingi asjatundja, kuid mulle tundus Ungaris, et teda 13

ei vaadatud elitaarsena. Mulle meeldib ja pean ka suureks kunstnikuks Paradžanovit. Samas olen ma ikka arvanud, et nii tinglikke filme nagu muusikalid ei saa küll tõsiselt võtta. Formani muusikal «Juuksed» on aga hiilgav film. See näitas mulle, kui pime inimene ma olen ja kui vähe taipan, sest just Forman avas minu jaoks muusikali rütmi võimalused filmis omaette keelena. Seal on väga huvitav süžee, poliitilised tüpaažid, suurepärase operaatoritöö, film on kõrgeklassiliselt professionaalne ja kõigele lisaks rütmidele üles ehitatud. See on tõeline muusikal, *music hall*, ning järelikult võib see olla kõrge kunst.

Mulle tundub, et teie filmitajus domineerib rütm, sest Jancsó filmides on isegi liikumine rütmile allutatud, ka Paradžanovi rütmitunne on tuntud.

Võib-olla, sest mind ärritab teadlik derütmiseerimine Bergmani viimastes filmides.

Kas nad tunduvad teile aeglastena?

Nad tunduvad mulle sisemiselt ebamusikaalsetena. Ma olen olnud Bergmani tuline austaja, kuid tema viimased filmid jäävad mulle võoraks.

Isegi nii musikaalne film nagu «Sügissonaat»?

Jah! Ta ei ole musikaalne. Ilutsemine ei ole veel muusika. Ei, mingit sonaati ma seal ei näe.

Eesti film?

Mis puutub Eesti filmi, siis olen ma suur Eesti multifilmide austaja. Ma arvan, et võib-olla näitasid just Eesti multifilmid, et see pole see kunstlik kunst, mida luuakse justkui laste jaoks, nagu lastenurgake kirjanduses, kus kirjutavad lastekirjanikud. Arvan, et ei ole olemas laste- ega naiskirjanikke, on lihtsalt kirjanikud. Kujutelma, et ka multiplikatsioon on mingi lastenurgake, mida võib kasutada viis minutit enne seanssi, on Eesti multifilmid kummutanud. Arvan, et praegu on meil kolm iseseisvat kinematograafiat: dokumentaalfilm, mis on lakanud olemast lihtsalt ringvaade enne põhifilmi; mängufilm ja multifilm. Need on kolm erinevat kunsti, oma seadustega, kuid riikides, mille filmitegijad on suures rahalises kitsikuses, leiab aset järgmine nähtus. Näiteks on Lätis, Riias, esile kerkinud dokumentaalfilm, tekkinud on koolkond, mis võiks ka finantsiliselt läbi lüüa, kassat teha, kuid kahjuks pole neid filme kusagil näha, neid ei näidata, sest filmilaenutus peab dokumentaalfilme millekski teisejärguliseks. Samas aga on see tõeline kunst, publitsistlik, kuid tõeline kunst. Eestis on selliseks kunstiks minu arvates multifilmid. Sel on juba oma traditsioonid, välja on töötatud oma tinglikud keeled ja sellelt koolkonnalt ootan ma tulevikus väga palju.

Lõpetuseks tahaks pisut otsi kokku võttes küsida, missugune eksisteerimisõigustus saab olla humanitaarteadlasel, milleks kunstide seletamist üldse vaja on.

Arvan, et seletamine on vajalik. Teate, igal püütil on oma preester. Püütia ütleb midagi ning ennustuse tellija küsib preestrilt, mida öeldu tähendab. Ses mõttes vajab kunst kriitikat, vajab seletajat. Ja nagu preester ei saa asendada püütia ega tema ennustusigi ammendavalt seletada, nii ei saada siiski ka ilma temata hakkama. Ma arvan, et autor kui teksti looja, kriitik kui tõlkija autori ja lugeja vahel ning lugeja kui teksti tarbija moodustavad sellise kolmnurga, mille kõik nurgad on üksteisele vajalikud. Seletamist ehk interpreteerimist tähistava nurga sees on aga terve hierarhia: peab olema keegi, kes kõneleb väga abstraktses keeles teistele seletajatele; ka peab olema keegi, kes räägib publikule, keda huvitab teos, mitte selle kirjeldamise viisid. Seega arvan ma, et selles keerukas ajalooliselt kujunenud maailmas, kus on oma koht kriitikul, teadlasel, lugejal ja muudugi autoril, kuid kus ajalooliselt puudub koht tsensori ja arvan, et ka toimetaja jaoks, — selles väljakujunenud organismis on kõik osised vajalikud, kõigil on oma koht.

Aitäh!

Vestelnud PEETER TOROP

Kirjandus filmis

PEETER TOROP

Kuigi kirjandust uurib eelkõige kirjandusteadus ja filmikunsti filmiteadus, on neil kahel siiski üks oluline puutepunkt. Nimelt on kunstimorfoloogias eepika, lüürika ja dramaatika kõrvale omaette kirjandusliigina kerkinud filmistsenaarium, mis erineb küll ülejäänud kolmest põhiliigist, kuid liigitub žanriteks just neist lähtudes: filmipoem, filmjutustus või -romaan ja filmnäidend¹. Kuni filmi loomisprotsess jaguneb stsenaariumi, võtete ja montaaži etappideks, säilib paratamatult seos kirjandusega, hoolimata selle mandumisest teel kirjanduslikust stsenaariumist mitme režissööristsenaariumi kaudu montaažilehtedeks. Seega säilib side kirjanduse ja kino vahel seni, kuni eksisteerib vajadus stsenaariumi järele.² Seejuures ei olegi põhimõtteliselt nii oluline, kas stsenaarium on loodud kirjandusteose põhjal või on stsenarist selle ise välja mõtelnud. Nii on ka filmi puhul alguses ikkagi sõna, kuigi filmilikku nägemisviisi jäädvustav. Üelduga oleme jõudnud totaalse ekraniseeringu tunnistamiseni, sest igat filmi võib ju antud aspektist ekraniseeringuna vaadelda. Globaalseks muutub siis ka põhiprobleem — kuidas kirjanduslik (stsenaarne) algmaterjal filmikeelde tõlkida. B. Eichenbaum andis juba 1926. aastal küllalt universaalse õpetuse: «Kirjandusteose filmikeelde tõlkimine tähendab teose stiiliprintsiipidele filmikõnes analoogiate leidmist.»³

Neid analoogiaid on otsitud ja leitudki, on filmi tselluloidkirjanduseks⁴ ja vaatamist lugemiseks⁵ nimetatud, kuid süsteemse ja produktiivse ekraniseerimistestooria pole siiski jõutud. Vajadus selle järele on ilmne nii režissööri eneseteadvuse (oma töömeetodi eksplitseerimine), kriitiku—vaataja koolihariduse kui ka filmi- ja kirjanduskultuuri seisukohast. Et kirjanikud eristuvad eelkõige autoristiilide kaudu, ongi üheks olulisemaks komistuskiviks muutunud stiili mõiste. Kuna filmiteoorias pole see küllalt üheselt (ühena põhikategoriatest) määratletud, siis loodetakse abi kirjanduslikust stiiliõpetusest.⁶ Teisalt aga tunnistatakse, et stiili unikaalsus kui sõnaline fenomen pole üldse filmikunsti vahenditega edastatav.⁷ Iseloomulik on seegi asjaolu, et uusimas nõukogude kinosõnastikus puudub stiili mõiste omaette märksõnana hoopis (nagu ka teema, motiiv, süžee, faabula jms).⁸ Ehk peitub seletus tõsise filmiteoreetiku M. Jampolski väites, et film on oma olemuselt heterogeenne, eklektiline ja filmiajalugu kõneleb selget keelt puhaste stiilide eluvõimetusest.⁹

¹ М. Каган. Морфология искусства. Л, 1972, lk 400—401. Zanrinäideteks pakub autor vastavalt «Ivani lapserõlve», «Esimehe» ja «Kaksteist vihast meest».

² Vrd: Б. Эйхенбаум. Литература и кино. — Из истории Ленфильма. Вып 3. Л, 1973, lk 31.

³ Samas, lk 31.

⁴ W. Jinks. The Celluloid Literature. California, 1971.

⁵ J. Monaco. How to Read a Film. New York, 1977.

⁶ Л. Зайцева. К методологии анализа некоторых стиливых особенностей фильма. — Rmt: Кино: методология исследования. М, 1984, lk 166.

⁷ В. Аксентьева. Кино и литература. — Rmt: Современный кинопроцесс и действительность. Киев, 1986, lk 58.

⁸ Кино: Энциклопедический словарь. М, 1986.

⁹ М. Ямпольский. Кинематограф по Платону. Заметки о творчестве Миклоша Янчо. — «Arsenāls» 1988, nr 3, lk 2.

Kuigi kirjandusteadus kasutab montaaži ja simultaansuse ning filmiteadus süžee ja faabula mõisteid, ei järeldu sellest ometi, et filmi oleks õige kirjeldada kirjandusteaduse ja kirjandusteost filmiteaduse keeles. Kuigi see oleks täiesti võimalik. Ka filmi struktuuri heterogeensus ei tohiks segada, sest film on terviklik kunstiteos, tervikloome on aga ka stiililoom. Võiks teha sellise täpsustuse, et kirjandusega võrreldes tuleb filmis rääkida mitte filmiteose, vaid selle loomiseks kasutatud materjali heterogeensusest.

Kuna meid huvitab käesolevas artiklis kirjandusteose saamine filmiteoseks, siis tuleb kõigepealt lahendada üks metodoloogilist laadi probleem. Mingit eset kilogrammides kirjeldades saame teada ainult eseme raskuse, meetrites kirjeldades tema mõõtmed. Seega määrab infohulga ja -tüübi ära kasutatav kirjelduskeel (metakeel). Umbes sama on lugu filmi ja kirjanduse vahekorraga — teineteise kaudu neid kirjeldades saame küll huvitavat, kuid ühekülgselt või edamäärast infot. Olgu kirjandusteaduse keel kirjelduskeeleks (metakeeleks) ja filmikeel kirjeldatavaks (objektkeeleks) või filmiteaduse keel metakeeleks ja ilukirjanduse keel objektkeeleks — mõlemal juhul tekib tänu loomuliku keele kasutamisele objekt- ja metakeele segunemine ning ebatäpsustumine. Selle probleemi olulisust rõhutab asjaolu, et tänapäeva semiootika üheks tähtsamaks ülesandeks on teede otsimine metakeele ja objektkeele interferentsi vähendamiseks miinimumini.¹⁰ Probleem on siin rohkem metodoloogiline kui terminoloogiline. Metakeele jäik ühetähenduslikkus vaesestab ju samuti kirjeldust.

Kõige ahvatlevam tundub jälgida kirjanduse jõudmist filmi tõlketeaduse põhimõtetest lähtudes. Tõsi küll, ka tõlketeadusel pole noore ja interdistsiplinaarse teadusharuna oma väljakujunenud metakeelt, kuid ta võimaldab meil rakendada täiendusprintsipi — abstraheruda filmist ja kirjandusest ning vaadelda nende seoseid tõlkeprotsessist lähtudes. Nii eristub uus kirjeldustasand, tekib uus lähenemisviis ning säilib kirjandusteose ja filmi võrdväarsus. Liigse globaalsuse vältimise huvides on alljärgnevalt ekraniseeringuiks peetud ainult ilukirjanduslike teoste põhjal loodud filme. Sellisel juhul on stsenaarium n-õ verbaalne montaaž, kirjandusteose esmane transformeerimine. Artikli piiratud mahu tõttu tuli loobuda kirjandusteose filmiks saamise protsessi liigendamisest, st stsenaariume eraldi ei analüüsita ning kirjandusteost ja filmi kirjeldatakse kui originaali ja tõlget. Nii viisi kõrvuti funktsioneerivad nad ka kultuuris.

Muidugi on ekraniseering ennekõike film ja vajab mõne uurija arvates ainult filmilikkude analüüsi.¹¹ Filmikultuuri orgaanilise osana vajab ekraniseering siiski ka kirjanduskultuurist lähtuvat mõtestamist. Kõigepealt võib ekraniseering olla originaali esmatutvustajaks kultuuris, kus seda raamatuna veel ei eksisteeri. Selles n-õ eellugemise situatsioonis on film raamatule (anti)reklaamiks. Film võib olla ka kõigile tuntud teose n-õ järellugemiseks, mingi uue aspekti avajaks või ka teose karikerijaks. Järelikult käib ekraniseering korraga kahes traditsioonis: 1) ta on seotud omamaise filmi arengusuundade ja -võimalustega, 2) ta on lahutamatu mingi kirjandusteose interpreteerimise traditsioonist. Esimesel juhul on ta kõrvutatav kõigi kultuuris käibivate filmidega (nii oma- kui ka välismaistega), teisel juhul kuulub ta koos artiklite, retsensioonide, kooliõpikute jms metatekstidega kirjanduskultuuri. Ekraniseeringut võib vaadelda iseseisva filmina, kuid algteksti lugened inimese jaoks on ta kaksiktekst (nagu tõlge või paroodia), kahe teksti, filmi ja teose võrdlemine on

¹⁰ S. Shaumyan. Semiotic Laws in Linguistics and Natural Science. — Rmt: New Directions in Linguistics and Semiotics. Houston, 1984, lk 232. Loomulik on ka vastureaktsioon — uurida keelt n-õ keele seest väljumata: M. Мамардашвили, А. Пятигорский. Символ и сознание. (Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке.)

¹¹ M. H o p f i n g e r. Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji.

psühholoogiline paratamatus. Niisiis on ekraniseeringu puhul lugemine ja vaatamine lahutamatud mõisted.

Maalikunsti puhul kutsub M. Hannoosh üles usaldama kunstiteost kui tõlget, mille abil saab mõista kunstniku visiooni ümbritsevast maailmast ja selle kaudu seda maailma ennast.¹² Ekraniseeringu puhul võiks nime-tada «tõlkimist» takistavat vastuolu algteose lugejate subjektiivse ette-kujutuse, nende kujuteldava nägemise ja filmivisiooni vahel.¹³ Taidetõl-kega seoses on tõlke terviklikkuse huvides soovitatud tõlkimisel origi-naalis kujutatud stseene silme ette manada.¹⁴ See tähendab seda, et tõlki-mine peaks algama teksti aegruumilisest konkretiseerimisest visualiseeri-mise kaudu. Nii polegi ekraniseerimine ja tõlkimine võimatult kauged asjad.

R. Jakobsoni klassikalises töös¹⁵ on eristatud kolme tõlkeviisi: i n t r a l i n g v i s t i l i n e tõlge ehk ümbernimetamine —verbaalsete märkide interpreteerimine teiste sama keele märkide abil; i n t e r l i n g v i s t i l i n e tõlge ehk tõlge tavatähenduses — verbaalsete märkide interpreteeri-mine teise keele abil; i n t e r s e m i o o t i l i n e tõlge ehk transmutat-sioon — verbaalsete märkide interpreteerimine mitteverbaalsete märgi-süsteemide abil. Ekraniseering kuuluks siis intersemiootilise tõlkeviisi alla, ehk vaid selle täpsustusega, et kasutab siiski ka verbaalsete mär- kide abi.

Laskumata siin kitsalt tõlketeaduslikku poleemikasse lähtub allakirju-tanu tõdemusest, et metodoloogilises plaanis on tõlkeprotsess kõigil kol-mel juhul paljus sarnane ning kirjeldatav ühe teoreetilise mudeli abil.¹⁶ Tõlketeaduse objektiks võiks olla tõlkeprotsessi virtuaalne ja taksonoomi-line mudel, mille taksonoomilises tagab võimaluse kirjeldada kõiki põhi-mõttelisi tõlketüüpe omavahelistes seostes, virtuaalsus aga võimaluse vaa-delda tõlkeprotsessi tõlke ja originaali seoste kaudu, milles konkreetne aktualiseerimisvorm sõltub originaali eripärast, tõlke eesmärkidest või tõlkija loomelaadist. Seega aktualiseerib iga konkreetne tõlge mingi põhi-mõttelise tõlkeprotsessi mudelis fikseeritud võimaluse. Et tõlkeprotsess saab eksisteerida vaid kahe teksti vahel kulgevana, peab tema kirjelda-mine algama igasuguse teksti kõige üldisematest omadustest.

Kuigi ühe märgisüsteemi tõlkimine teise märgisüsteemi vahenditega tundub nõudvat semiootilisemat lähenemisviisi, on olemasolevad märgi-tüpoloogiad liiga vaesed keerukate teoste interpreteerimiseks. Nii näiteks eristab Ch. S. Peirce'ist lähtuv J. Plaza kolme transmutatsiooniviisi: ikoonilised märgid transkribeeritakse, indeksid transponeeritakse ja süm-bolid rekodeeritakse.¹⁷

Niisugune tõlkimine on liiga analüütiline, tervikut hülgev. Teksti mõis-test lähtumine annab võimaluse kõrvutada filme ja kirjandusteoseid, teha nad võrreldavateks, kirjeldada (tüpologiseerida) kirjaniku- ja režis-sööri stiile. Lihtsamaks muutub ajalooline analüüs, traditsiooni kirjelda-mine.¹⁸

¹² M. Hannoosh. *Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism*. — «Forum for Modern Language Studies» 1986, kd 22, nr 1, lk 30.

¹³ Vt nende kahe tajumisviisi kohta: A. R. White. *Visualizing and Imagining Seeing*. — «Analysis» 1987, kd 47, nr 4, lk 221—224.

¹⁴ R. Schulte. *Translation: An Interpretive Act through Visualization*. — *Translation Agent of Communication*. A special issue of «Pacific Moana Quarterly» 1980, kd 5, nr 1, lk 82; Vt ka: M. A. Caws. *Literal or Liberal: Translating Perception*. — «Critical Inquiry» 1986, kd 13, nr 1, lk 61.

¹⁵ R. Jakobson. *On linguistic aspects of translation*. — Rmt: R. Jakobson. *Selected writings*. 2. Word and language. The Hague-Paris, 1971, lk 261.

¹⁶ Vt põhjalikumalt: П. Тороп. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения. — Труды по знаковым системам. XV. Tartu, 1982, lk 10—23.

¹⁷ J. Plaza. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, 1987, lk 89—93.

¹⁸ Ka päris viimaste aastate töödes torkavad tüpologiseerimis- ja üldistamisraskused selgesti silma: Vt näiteks: X. Сабони. Грани экранизации. (На материале таджикских фильмов 60—70-х гг.) Душанбе, 1987.

Alustama peaks sellest, et tekst ei ole lihtsalt mingis märgisüsteemis fikseeritud (materialiseeritud) sõnum, vaid on lahutamatu oma funktsioonidest, st teksti tähendusest saab kõnelda vaid tekstisiseste ja tekstiväliste seoste puutepunktis. Sõltuvalt nende seoste teadvustamisest saab alguse teksti struktureerimine, sisu- ja väljendusplaani eristamine. Kuigi on teada, et sisu- ja väljendusplaan on lahutamatu seotud, et üks pole määratletav teiseta, on nende operatsiooniline lahutamine alati aset leidnud ning juba R. Jakobsoni viidatud töös on väidetud, et tõlkeprotsess on tegelikult kahest protsessist, rekodeerimisest ja transponeerimisest koosnev.

Kõige üldisemal kujul võib väljendusplaani all mõista antud teksti kunstilise struktuuri konkreetseid aktualiseerimisvorme (keelee- või troobikasutus, süžee — faabula vahekord jms). Sisuplaan on määratletav kunstilise mudeli abil, st ei taandu teksti ümberjutustusele või reaalsusele, vaid sõltub autori kontseptsioonist. On selge, et kirjaniku keelekasutuse hülgameine tõlkes toob kaasa eemaldumise autoristilist, nagu on selge seegi, et tõlkes peab keel muutuma. Järelikult tuleb autoristiili säilitamise huvides mõtestada seosed sisu- ja väljendusplaani vahel ja selle kaudu leida siis väljendusvahendid teises keeles.¹⁹

Sisu- ja väljendusplaani seoste kaudu saab võimalikuks teksti vaatlemine sidusa, kuid hierarhilise struktuurina, milles kõik elemendid on küll seotud, kuid pole võrdset tähtsust. On ju teada, et kadudeta tõlget ei eksisteeri ja iga tõlke puhul tuleb tegemist teha nelja komponendiga, mille proportsioonid ja olemus määravadki ära tõlke õnnestumise või ebaõnnestumise: need on originaali säilitavad, hülgevad, muutvad ning tõlkija poolt lisatavad komponendid. Kõik nad on paratamatud, küll aga on nende vahel võimalikud optimaalsed proportsioonid.

Nii tuleb tõlkijal võimalikult täpselt fikseerida kõige «ebaolulisem», kõige asendatavam element originaalis, mis tagab talle vajaliku mänguruumi. Põhipingutused aga tuleb suunata kõige tähtsama fikseerimisele, dominandi leidmisele, sest vaid selle õige määratlemine tagab tõlketeksti sisemise ühtsuse. R. Jakobson on dominandi mõiste ka küllalt paindlikult defineerinud: «Dominanti võib määratleda kunstiteose fokuseeriva komponendina: ta alistab, määratleb ja transformeerib ülejäänud komponente. Dominant tagab struktuuri integreerituse.»²⁰ Sisuliselt lähtub dominandist ka üks esimesi tõlkemeetodi määratlusi, millest tulenevalt on tõlketegevuse aluseks «selle elemendi valik, mida pead tõlgitavas teoses kõige tähtsamaks».²¹

Dominandini jõudmine on muidugi intellektuaalse pingutuse vili ja dominant ise küllalt objektiivne suurus. Kuid praktilises tõlketegevuses kohtame kõigi tõlkeviiside puhul ka tekstivälisest dominantist, millele tõlge sõltuvalt oletatavatest funktsioonidest või tõlkija eesmärkidest allutatakse. See on reaalsus, millega tuleb paratamatult arvestada. Tõlkeprotsessi teoreetilise mudeli taustal ongi erinevused tõlketüüpide vahel seotud just dominandi nihkumisega ühelt tasandilt teisele, teksti struktuurilt tema funktsioonile jne.

Tõlkeprotsessi lähemalt vaatlema hakates tuleks selles kõigepealt näha kaht etappi, a n a l ü s i ja s ü n t e e s i, kui tõlkeprotsessi kahesuunalise orienteerituse tähistust. Konkreetne tõlketegevus võib läbida palju etappe, kuid antud juhul on individuaalsus üldistatult taandatav kahele etapile —

¹⁹ Just selles on nähtud tõlketeaduse keskseimat probleemi ning tõlketegevuse põhiraskust: H. J. Störig. Einleitung. — Rmt: Das Problem des Übersetzens. Stuttgart, 1963, lk XXI—XXII; H. Meschonnic. Pour la poétique, 2. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Pariis, 1973, lk 365.

²⁰ Р. Я ко б с о н. Доминанта. — Rmt: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Tartu, 1976, lk 56.

²¹ В. Брюсов. Филалки в тигеле. — Rmt: В. Брюсов. Собр. соч. в семи томах. Т. VI. М., 1975, lk 106.

orienteeritusele originaali põhjalikule analüüsile ja tõlkele ning selle tarbijale (tema tajuvõimele), sünteesile. Esimesel juhul on tähtsam originaali mõistmine, teisel juhul vastuvõetava tõlke loomine, seega «analüüs selgitab faktid, süntees seosed».²² Muidugi on need etapid ideaalsel juhul seotud, tähistades ühe protsessi algust ja lõppu, alguse—lõpu ühtsust.

Lisaks etapilisele vajab konkretiseerimist ka protsessuaalne aspekt. Tõlkeprotsessis seostub kunstilise teksti ühtne struktuur kaht tüüpi protsessidega: väljendusplaan *r e k o d e e r i t a k s e* teise keele ja kultuuri vahenditega tõlke väljendusplaani ja sisuplaan *t r a n s p o n e e r i t a k s e* tõlke sisuplaani. Kui rekodeerimine on valdavalt keeleline ja formaalne protsess, siis transponeerimine on seotud teksti sisulise struktuuri, kunstilise mudeli mõistmisega ning on valdavalt kunstiline (taasloov) protsess. Muidugi on need protsessid ideaalsel juhul (adekvaatne tõlge) tihedalt seotud.

Niisiis võib tõlkeprotsessi vaadelda kaheetapilise ja kaheprotsessilisena, kusjuures nii rekodeerimine kui transponeerimine läbivad mõlemad kaks etappi — analüüsi ja sünteesi. Kui transponeerimine ja rekodeerimine säilitavad analüüsi- ja sünteesietappe läbides oma seosed, võime rääkida adekvaatses tõlkest. Täpsemalt isegi adekvaatsetest tõlgetest, sest sisu- ja väljendusplaani seoseid saab edasi anda erinevate vahenditega, järelikult võib ühe originaali põhjal luua mitu erinevat adekvaatset tõlget.²³

Kuid sõltuvalt (kunsti)keelte struktuuri- ja kultuurikaugusest, originaali ülesehituse keerukusest jms on enamasti põhjust rääkida dominandi paratamatust hälbest. See lubab meil adekvaatses tõlkes näha eelkõige teoreetilist võimalust, mis praktikas enamasti mitmetel põhjustel saavutamata jääb. Sel taustal on iseloomulik adekvaatsuse mõiste diferentseerimise soov. Nii vaatleb J. Vannikov adekvaatsust semantilis-stilistilisena (originaali struktuurist lähtuv), funktsionaalsena (originaali pragmaatilisest funktsioonist, autori eesmärgist lähtuv) või desideratiivsena (vastuvõtja vajadustest-võimetest lähtuv).²⁴

Allakirjutanu eelistab adekvaatse tõlke n-ö mudeltõlkeks kuulutamist ja selle tõlketüübi kaudu teiste võimalike tõlketüüpide tuletamist. Skemaatilisel võiks seda kujutada järgmiselt:

adekvaatne tõlge			
rekodeeriv tõlge		transponeeriv tõlge	
analüütiline tõlge	sünteesiv tõlge	analüütiline tõlge	sünteesiv tõlge
autonoomne	autonoomne	autonoomne	autonoomne
täpne tõlge	tsitaat-tõlge	kirjeldav tõlge	vaba tõlge
dominantne	dominantne	dominantne	dominantne
formaalne (makrostilistiline) tõlge	keeleline (mikrostilistiline) tõlge	temaatiline tõlge	ekspressiivne (retseptiivne) tõlge

²² Б. Ярко. Методология точного литературоведения (набросок плана). — Труды по знаковым системам. IV. Tartu, 1969, lk 523. Vrd samas: «Valmis kujul on analüüs kirjeldus ja seejuures kõikehõlmavusele püüdlev kirjeldus.» (Lk 521); «Süntees on eelkõige võitlus muljete paljusega. Inimene püüab mõista «olemust», tuua arvatust massist esile «peamise» ja heita kõrvale «teisejärgulise.»» (Lk 522.)

²³ Vrd seda vajadusega eristada stilistikas (ühest) vahendist ja tema erinevatest efektidest ning (üht) efekti tagavatest erinevatest vahenditest lähtuvat kaht suunda: S. Ullmann. Two approaches to style. — Rmt: S. Ullmann. Meaning and style. Oxford, 1973, lk 85.

²⁴ Ю. Ваников. О типах адекватности перевода. — «Fremdsprachen», 1985, 29. a-k, v 1, lk 17—18.

Rekodeerimisest, transponeerimisest, analüüsist ja sünteesist oli juba juttu. Autonoomsus ja dominantus on seotud suhtumisega sisu ja väljendusplaani — dominantne tõlge tuletab originaali ühest plaanist tõlke mõlemad plaanid, autonoomne tõlge piirdubki vaid sisu- või väljendusplaani lahus tõlkimisega.

Formaalse (makrostilistilise) tõlke dominantiks on originaali väljendusplaani, millest tuletatakse tõlke mõlemad plaanid. Luule-tõlkes tähendab see riimiskeemide, stroofika ja meetrumi täpset matkimist. Keeleline materjal allutatakse täielikult formaalsetele kitsendustele.

Täpne tõlge piirdub väljendusplaani eraldi vahendamisega, ilukirjanduse puhul kogu leksika rida-realt esitamisega. Näiteks võiks olla luuletuse reaalune, kusuure formaalsed tunnused võivad olla eraldi kirjeldatud (rütmiskeem, riimitüübid jne).

Keelelise (mikrostilistilise) tõlke dominant on originaali väljendusplaanis. Selle tõlkega on seotud eksotiseeriva ja lokaliseeriva tõlke mõiste, samuti troobitõlge. Originaali lingvistiline eripära dikteerib siin ülejäänud väljendusplaani tunnused, tingides näiteks värsirea pikene-mise, riimitüübi või meetrumi muutmise, proosas nn sõnastikubukvalismi.

Tsitaattõlke eesmärgiks on sõnaline täpsus antud formaalsete piirangute raames, st püüd säilitada kõik väljendusplaani tunnused, luua formaalne tsiteeritavus.

Temaatilise tõlke dominant on originaali sisuplaan, millest tuletatakse tõlke mõlemad plaanid. Sellise tõlketüübi puhul surutakse sisu mugavasse ja harjumuspärasesse vormi. Nii on P. Neruda vabavärsse vene keelde tõlgitud jambilises ja riimilises värsis.

Kirjeldav tõlge seostub teadliku loobumisega originaali väljendusplaani. Näiteks luule tõlkimine proosaks prantsuse traditsioonis.

Ekspressiivne (retseptiivne) tõlge tähendab originaali mõjujõu säilitamist sisu ja väljenduse kohandamise hinnaga. Siia kuuluvad omal ajal levinud tõlged vene keelest, kus vene tegelasnimed tõlgiti eesti nimedega, nimetati Ivan Jaaniks ja Marfa Mariks. Vastab nn dünaamilisele ekvivaletsusele, mis seab tähtsaimaks originaali ja tõlke lugejate reaktsioonide sarnasuse.²⁵

Vaba tõlge kasutab originaali algimpulsina, vahendades vaid tõlkija kontseptsioonile vajalikke elemente ja ideid.

Nende tõlketüüpide täpsem diferentseerimine ei ole selle artikli ülesanne. Eesmärgiks oli näidata ühtsest teoreetilisest mudelist lähtuva kirjeldamise võimalust. Filmikunsti seisukohalt on mõtet viidata ka võimalusele kirjeldada antud mudelist lähtudes kontakte tekstiosade tasandil. Ajaloolises poeetikas on ju tähtsal kohal autori suhtumine eelkäijatesse, iga-sugused viited teistele tekstidele, tsitaadid, vihjed jms. Täpsele tõlkele vastaksid tsitaat, *cento*, aplikatsioon; formaalsele tõlkele pastišš ja buri-mee; tsitaattõlkele perifraas ja gloss; keelelisele tõlkele reministsents ja stilisatsioon; kirjeldavale tõlkele parafrasaas; temaatilisele tõlkele antono-maasia, adaptatsioon, irradiatsioon; vabale tõlkele allusioon; ekspressiiv-sele tõlkele burlesk ja travestia.²⁶

Viidatud tõlketüübid esindavad tekstidega «manipuleerimise» põhi-mõttelisi võimalusi ja ei moodusta hierarhiat. Üks tõlketüüp ei ole parem teisest, tõlketüübi määratlemine ei ole veel kvaliteedi määratlemine. Kvaliteedist saab rääkida tõlketüübi sees, samatüübilisi tõlkeid omavahel võr-reldes. Nagu tõlgete puhul, nii on ka ekraniseeringu puhul kõige lihtsam

²⁵ Vt: E. A. Nida, Ch. R. Taber. The Theory and Practice of Translation. Leiden, 1969, lk 23.

²⁶ Vt põhjalikumalt: П. Тороп. Проблема интертекста. — Труды по знаковым системам.

ja stiili mõistmise seisukohalt õpetlikum võrrelda ühe teose erinevaid ekraniseeringuid.²⁷ Kuna aga tegelikkuses on selleks suhteliselt vähe võimalusi, on tüpoloogiline (taksonoomiline) lähenemine igati vajalik.

Ekraniseerimisest tuleb lähtuda kui ühes märgisüsteemis fikseeritud originaali (loomulikus keeles teos) tõlkimisest mitmes märgisüsteemis fikseeritud tõlkeks. Filmis kasutatavate märgisüsteemide hulk ei ole limiteeritud ja järelikult ei saa sellest asjaolust tüpologiseerimisel lähtuda. Raske on ekraniseeringu puhul rääkida ka tagasitõlkest. U. Eco, kes võrdleb mingi teksti interpreteerimist dekodeerimisega, on toonud käbele ekstrakodeerimise mõiste, mis ühendab endas alakodeerimise (olematust koodist potentsiaalse koodi loomise) ja ülekodeerimise (olevast koodist analüütilisema(te) subkoodi(de) loomise).²⁸ Kirjanduse saamine filmiks oleks sellisel juhul ülekodeerimine ja tagasitõlge alakodeerimine. Ülekodeerimine konkretiseerib, alakodeerimine ähmastab (kujutlegem näiteks filmilõiku või fotot, mis oleks fraasi «ilus lill» tõlkeks ja vastupidi).

Kooditeooriast lähtudes võiks seda vaadelda omamoodi superkoodina, koodide koodina, mida saab mõista nii tervikust, kui ka üksikutest subkoodidest lähtudes. Ja kui teoorias nimetatakse dekodeerimist (mõistmist) võõra koodi muutmiseks loomulikuks (arusaadavaks) koodiks²⁹, siis ekraniseeringu puhul on esmaseks loomulikuks koodiks kirjanduslik või keeleline kood. Peamine vastuolu, mis tekkida võib, tuleneb terviku lammutamisest analüüsija poolt. Arusaadavas koodis osatakse näha koodi enda ülesehitust, teistes koodides (montaaž, valgus, värv, heli jms) aga ainult lisa-informatsiooni, st neid enamasti ei nähtagi omaette (sub)koodidena. Samuti segab filmisemiootika mõistmist n-ö natuursemiootika, arusaamad žestidest, miimikast, riietusest või prestiižist, rikkusest, vaesusest.³⁰

Nii ei saa tüpologiseerimisel toetuda ainult filmile ja ainult kirjandusele, proovime need aspektid ühendada kahes puutepunktis, millest juba oli juttu TMK-s (1987, nr 1): tekstis (narratiivis) ja aegruumilisuses. Lihtsuse huvides vaatleme aegruumi üldise mõistena ega peatu eraldi metafüüsilise, psühholoogilise ja topograafilise aegruumi vahekordadel (iga tüübi raames on siin mitu võimalust). Ka ei ole antud kontekstis olulised kino- ja telefilmil erinevused.

1. Formaalne (makrotilistiline) ekraniseering on teksti- ehk vormi keskne. Siia kuulub enamik klassikalisi ekraniseeringuid, kus püütakse säilitada teose raamid, põhiteljed, süžee-faabula vahekord. Nii tahtis L. Visconti ekraniseerida A. Camus' «Võõrast»: stsenaariumita, otse raamatu põhjal.³¹ Nii püütakse ekraniseerida rahvusklassikat, heaks näiteks võiks olla inglaste «Jane Eyre» (J. Amyes). Oluline on sellistes filmides ka jutustaja vaatepunkti säilitamine isegi jutustaja vahetumise korral tekstis. Nii vaatab filmis «Koera süda» (V. Bortko) kaamera algul maailma läbi koera silmade, nagu seda teeb oma teoses ka M. Bulgakov.

Makrotilistilistes ekraniseeringutes domineerib stiliseeritud aegruum. Stiliseerimine võib lähtuda teose stiilist, nagu ülaltoodud filmides, aga ka orienteeritusest teisest rahvusest vaatajale (N. Mihhalkovi «Oblomovi» estetiseeritus kohati lausa piltpostkaardini), teose (üle)sotsiologiseerimisele ja vaatamängulisusele (E. Rjazanovi «Julm romanss»)

²⁷ Niisugune materjal oleks aluseks kõrvutava stilistika, seega ka stiilide tõlgitavuse teooria loomisel: W. O. Hendricks. Grammars of Style and Styles of Grammar. Amsterdam — New York — Oxford, 1976, lk 178.

²⁸ U. Eco. A Theory of Semiotics. Norfolk, 1977, lk 133—136.

²⁹ Д. Дубровский. Расшифровка кодов. (Методологические аспекты проблемы). — «Вопросы философии», 1979, nr 12, lk 92.

³⁰ Vt semiootiliste süsteemide taksonoomilist skeemi: R. P. Fawcett. System networks, codes, and knowledge of the universe. — Rmt: The Semiotics of Culture and Language. Kd 2. Language and other Semiotic Systems of Culture. London—Dover N. H., 1984, lk 149.

³¹ Л. Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М, 1986, lk 251.

või lihtsalt aegruumi markeerimisele võõra kultuuri vahendamise juhul (K. W. Vidori «Sõda ja rahu», 1956).

Need filmid ei ole kramplikult tekstis kinni ja vastavad igati E. H. Gombriichi väitele, et valikuline, kuid valikuprintsiipi mitte varjav representatsioon on palju informatiivsem koopiast.³²

2. Täpne ekraniseering on info- ehk sisukeskne. Seetõttu on tegemist n-õ aeglaste filmidega, kus püütakse teoste sisu maksimaalselt edasi anda ning vajaduse korral ka selgitada. Dünaamilisematel juhtudel on kasutusel epiloog või sagedamini proloog. Nii algab E. M. Remarque'i romaani «Arc de Triomphe» lausega: «Naine tuli joonelt Ravici suunas.» W. Husseini ekraniseering peab tekstist väga täpselt kinni, kuid vaataja huvides kasutab häälestavaid kaadreid ja tiitreid. Nii saab vaataja sündmustiku algushetkeks juba palju teada: 1939. aasta Pariis (tiitrites), põgenike hotellid, Ravic on passita, tal on arstipraksis, ta on olnud ülekuulamisel gestaapos ja ihkab kättemaksu. Romaani lugenutele on see kiire meelde-tuletus, teistele vajalik selgitus.

Teine võimalus on esindatud I. Talankini filmis «Isa Sergius», mis algab kaadriga L. Tolstoi postuumselt ilmunud jutukogu kaanest (sisaldas ka «Isa Sergiuse» esmatrüki) ja lõpeb tegevuslikult Sergiuse lahkumisega kloostrist ning kaadriga teose viimasest leheküljest, millest vaataja saab teada ka loo lõpu. Nii et ekraniseering kaanest kaaneni. Kuigi Tolstoi jutustuses peatükkidel pealkirja pole, on Talankin kasutanud vahetiitreid (Maa-ilm, Kloostriis jne) peategelase iga eluetapi jaoks.

Kolmas võimalus on kaadritaguse jutustaja kasutamine. Jutustaja võib selgitada aja kulgemist, fikseerida ajavahemiku kahe kaadri vahel, nagu tegi A. Tšehhovi ekraniseerimisel V. Žalakevičius («Tundmatu mehe märkmed»). Jutustajal võib ka rohkem ülesandeid olla. S. Bondartšuki «Sõjas ja rahu» loeb ta ette Tolstoi filosoofilisi mõtteid, tutvustab sündmusi, tegelasi ja isegi kommenteerib viimaste tundeid. Need filmid püüavad säilitada konkreetse (teose sündmustiku) aegruumi. Võimalik on tasakaalustatud retro («Triumfikaar»), selgitavad algus-, vahe- ja lõputiitrid, ka rõhutatud täpsusetaotlus kostüümides, mööblis, lauanõudes jms (A. Alovi ja V. Naumovi «Legend Thijlist» Ch. De Costeri teose põhjal).

3. Keeleline (mikrostilistiline) ekraniseering on tegelasekeskne. Tegelasekeskus tähendab siin süvenemist (enamasti psühholoogilist) ühte karakterisse ja seetõttu põhjalikkusele vaatamata teosest kui tervikust teatavat hälbimist. Hälbimissuundi on mitu. Kõigepealt hälbimine süžeeruumist — loobumine põhisüžest ja koos sellega vahel ka teose kontseptsioonist. Teiseks võib hälbida aegruumist — viia üks tegevusliin iseseisvana ja täpsena teise aegruumi. Niisiis on siin tegemist konkreetse (muudetud) ajaloolise aegruumiga. Süžeeruumist hälbimine iseloomulikuks näiteks on I. Põrjevi Dostojevski-ekraniseeringud. Tema filmil «Idioot» on isegi alapealkiri «Nastasja Filippovna». 1958. aastal tehtud filmi puhul võib mõista loobumist romaani peategelasest ja kristlikust põhipaatosest. 1969. aastal valminud «Vennad Karamazovid» aga jätkab sama teed, filmi peategelaseks on tehtud vaid üks vendadest, Dmitri. Kuigi tegemist on huvitava karakterfilmiga, vaesestab see siiski vaataja Dostojevski-mõistmist.

Teine võimalus on karakterite viimine uude ajaloolisse aegruumi. Sellisel juhul häirib loobumine originaali mõnedest olulistest ideedest, teemadest või tegelastest hoopis vähem — eellugemine ei sega. Nii toimub A. Kurosawa «Vere trooni» (originaalis «Ämblikuvõrguloss») tegevus XVI sajandi Jaapanis, kuigi tegemist on Shakespeare'i «Macbethi» ekraniseeringuga. Need on n-õ kirefilmid.

4. Tsitaattõlkega võrreldav ekraniseerimistüüp on motiivikeskne.

Need filmid on lähedased eelmisele tüübile, kuid seos originaaliga on kas hapram, motiivi(de) tasemel või siis on tegemist n-ö terve autori tõlkimisega, mitme teose ühendamisega üheks filmiks.

Esimese näiteks võiks olla A. Kurosawa «Ran» («Kaos»), mille aluseks on režissööri enda sõnade järgi lugu XVI sajandil elanud ja õnnelikuna kolmest armastavast pojast ümbritsetuna surnud jaapani ülikust. Oli vaja lisada poegadele pisut võimuiha ja saigi kunstiteos, mida autor ise ekraniseeringuks ei pea³³, kuid mis n siiski lahutamatu Shakespeare'i «Kuningas Learist». Need filmid on konkreetse (kontseptualiseeritud) aegruumi esitajad. Ajalooline keskkond on äratuntav, kuid rikastatud (või ka tendentslikuks muudetud) sümboolikaga käitumises, esemetes, kontseptsioonis või heli-, värvi- ja valgusefektidega. Näiteks kirjutab B. Parker Leari-versioonidega seoses: «Kus Brook ja Kozintsev väldivad vaatamängu, seal Kurosawa naudib seda.»³⁴

Mitme teose ühendamisel on väga raske säilitada autori eripära ja (põhjuslikke) seoseid sündmuste ning tegelaste vahel. Tulemuseks on rida vaevu tervikuks haakuvaid episoodide. Selline on S. Susteri Tšehhovi-aimeline «Tuled» (1984) ja ka T. Kase «Kaks paari ja üksindus» (1986). Siia kuulub ka N. Mihhalkovi «Lõpetamata pala pianoolale», mida aitab tervikuks siduda näitlejate atraktiivne mängumaneer ja valgusrežiim.³⁵

5. Temaatiline ekraniseering on muidugi teemakeskne. Erinevalt eelmisest tüübist tähendab teemakesksus suurema osa motiivide säilitamist. Just teema kaudu seonduvad tegelased. Teemakesksuse puhul tuleneb ka aegruum teemast, mida võib arhaiseerida või moderniseerida. Seetõttu võiks siin kõnelda kompensatoorsest aegruumist. Üheks selle ekraniseerimistüübi esindajaks on filmid, mis lähtuvad teostest, mille aegruum on autoril konkretiseerimata. Selle näiteks on V. Zurlini «Tatarlaste kõrb».

Sellesse tüüpi kuuluvad ka filmid, mis toovad kirjandusteose teema teise aegruumi, kaasajastavad seda. Näiteks R. Bresson tegi 1983. aastal filmi «Raha» L. Tolstoi jutustuse «Võltsitud kupong» põhjal. Tegevus toimub tänapäeva Prantsusmaal, kuid filmi algus on tekstiliselt rõhutatult täpne — (vale)raha teema tuuakse põhjalikult vaatajani. Ka tegelaste analoogilisus on ilmne, vaid ajavoolu arvestav: gümnasist on jäänud gümnasistiks, fotoäri on jäänud fotoäriks, vangla vanglaks, puumüüjast on saanud vedelkütust transportiv autojuht, kojamehest müüjaabi jne. Teemakesksus säilib lõpuni, kuid Tolstoi poetikani Bresson ei jõua. Tolstoi jutustus on nagu valmis stsenaarium (66 leheküljel 43 peatükki), milles peatükid on selgelt põhjuslikus seoses — algul sünnitab kurjus kurja, seejärel headus head. Võrreldav on see O. Ioseliani «Kuu lemmikutega», kus samuti juhuslikkus põhjuslikkuseks muutub. Teose dünaamikat jätkub filmis vaid esimeseks veerandiks, tegelastevahelised põhjuslikud seosed habrastuvad, haakuvad vaid põhiteemaga.

Selles ekraniseeringutüübis muutub ka psühholoogism temaatiliseks, läbielamiste dominandiks ei ole mitte tegelaste omavahelised suhted, vaid sama teema, mida erinevad tegelased erinevalt realiseerivad.

6. Kirjeldav ekraniseering on konfliktikeskne ja kirjeldavana seda konflikti kõigi vahenditega võimendada ja üldistada püüdev. Ta teeb seda assotsiatiivse aegruumi abil. Nii on V. Rasputini «Lahkumine Matjorast» saanud L. Sepitko — E. Klimovi versioonis pealkirjaks lihtsalt «Lahkumine», mis algab viie töömehe saabumisega uputada plaat-

³³ А. Куросава. «Фильм — это кристалл с множеством граней.» — «Литературная газета» 15. VIII 1984.

³⁴ B. Parker. «Ran» and the Tragedy of History. — «University of Toronto Quarterly» 1986, kd 55, nr 4, lk 414.

³⁵ В. Михалкович. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М, 1986, lk 73—75.

nitud saarele ja romaani alguslausega tiitrites, kuid juba need töömehed assotsieeruvad oma kilekeepides tulnukate või inglitega ja kogu järgnev sündmustik Johannese Ilmutusraamatu eshatoloogiaga. Üldistusaste on romaaniga võrreldes tohutult tõusnud.

Teistsugune, kuid samatüübiline on M. Sveitseri «Kreutzeri sonaat». Siin ei ole pikki arutlusi mehe ja naise suhetest ning omakorda mõlema suhetest ühiskonnaga, millest L. Tolstoi jutustus kubiseb. Küll aga on Tolstoi ühiskonnakriitiline paatos jäädvustatud kroonikalõikude ja fotoliikuse abil (pornograafilised pildid ja pidev poseerimine — väljapoole elamine). Mehe-naise suhete hingetuse sümboliks saab töötav vedur. Vaatajal ei kao seos ajaloolise aegruumiga, kuid tänu tinglikkusele muutub see küllalt ühemõtteliselt assotsiatiivseks. Liiga ühemõtteline ja tekstist hälbiv assotsiatsioon tekib stseenis, kus peategelane satub esmakordselt lõbumajja — meelde tuleb vastav koht Tolstoi autobiograafilistest märkmetest.

7. Ekspressiivne ekraniseering on eelkõige žanrikeskne. Žanri spetsiifikast sõltuvalt on kas küllalt vabalt ümber käidud tekstiga, tehtud see tekst tänapäevaseks või koguni igavikuliseks. Seetõttu on tekstilähedus nende filmide puhul väga kõikum. Nii on G. Kozintsevi «Hamlet» ja «Kuningas Lear» ekraniseeritud tragöödiatena, nõukogude «Kolme musketaari» variant muusikafilmina, W. Scotti «Ivanhoe» muutus «Ballaadiks vaprast rüütlist Ivanhoest» V. Vössotski lauludega. Karnevalilik tantsu- ja laulufilm on P. A. Grissolli «Otelo de Oliveira», mille tegevus toimub Rio de Janeiros, kus mustlanna poeg on sambakooli muusikajuht, reetlikku rätikut asendab ema sõrmus ja karnevali peab see brasiilia Othello vaatama läbi trellide. Lihtne moralitee-hõnguline lugu karnevalimelu taustal. Seega võib ekspressiivsus olla selles ekraniseeringutüübis nii sisemine (Kozintsev) kui ka väline (Grissolli).

Žanrikesksus sunnib tegijaid lähtuma abstraktsest (muudetud) aegruumist. Ekspressiivsus ei nõua historismi, võib lähtuda maailma asjade filosoofilisest käsitlemisest, kujundada üldinimlikke moraaliomadusi, aga olla ka rahvusliku eetika väljendamisviisiks. Harukordseks näiteks on T. Abuladze «Palve», milles V. Pšavela luule annab rütmi tervele filmile ja teksti üleminekud diktoritekstist näitlejatekstiks ning tagasi loovad dialoogi filmi sees ja aegade vahel. T. Abuladze etnograafismi ja üldinimlikkuse sünteesiga võib kõrvutada M. Jancsó n-ö arhetüpaalselt rahvuslikke («Elektra, mu arm») või P. P. Pasolini igavikulisi filme («Kuningas Oidipus», «Medeia»). Seega ei ole sõnum selle ekraniseeringutüübi filmides liiga tihedalt seotud aja ja ruumiga, tähtsam on sõnumi ajatu üldinimlikkus.

8. Vaba ekraniseering on interpretatsiooni- ehk versioonikeskne, vahendab rõhutatult kindlat individuaalset versiooni tekstist ja on seetõttu tekstiga eelnevast tüübist enam seotud. Vastavalt tuleb siin kõnelda konkreetsest (režissööri) aegruumist. Režissööri aegruumi eristamine on vajalik, sest tegemist on siin mitte teema kaasaajastamisega, vaid režissööri lugemisversiooni, interpretatsiooni toomisega režissööri kaasaega. Sellised filmid on temaatilistest tunduvalt originaalilähedasemad ja kontseptuaalsemad, rõhutades režissööri enda käekirja. Aegruumiline muutumine võib lähtuda ajast ja ka ruumist. Ajast lähtumise näiteks võiksid olla A. Kurosawa «Idioot» ja L. Visconti «Valged ööd» — mõlemad väga dostojevskilikud filmid, kuigi ühe tegevus toimub sõjajärgses Jaapanis, teise oma Itaalias. Ruumist lähtuv on M. Sveitseri lähenemine N. Gogoli «Surnud hingede» ekraniseerimisele, kus kõrvuti tegelastega on ekraanil ka sündmusi kommenteeriv autor, veelgi enam, autor on antud kahestununa (tumed ja heledana), et Gogoli vastuolulisus otse vaatajani tuua.

24 Teiseks selliseks näiteks võiks olla A. Tarkovski «Ivani lapsepõlv»,

mis on filmitud V. Bogomolovi jutustuse «Ivan» põhjal. Olles väga teksti-truu, lükib Tarkovski filmi oma stiili elemente, näitab ühe poisi lapsepõlve hävitamist inimkonna ja kultuuri hävitamisena üldse. Siit ka filmi pikem pealkiri. Filmile on tekstiga võrreldes lisatud mitu unenägu (ema surm ja pange kukkumine kaevu filmi alguses ja Ivani enda kadumine vette filmi lõpus); vanamees ahervaremel; väike kirikukell, mille Ivan lakke tõmbab; rindeajakirjade asemel vaatab Ivan Düreri albumit; filmi lõpus on dokumentaalkaadrid Goebbelsi perekonnaliikmete surnukehadest; kuivanud puu filmi lõpus. Kirikukell ja varemeis kirik, kunstiteosed, kuivanud puu — see kõik hakkab hiljem seostuma Tarkovski stiiliga, tema juhtmotiividega.

Kuigi viidatud ekraniseeringutüübid ei ole selles artiklis veel küllalt selgelt piiritletud ja ühetüübilisteks on tunnistatud väga erinevaid filme, tahaks siiski loota, et sellise tüpoloogია loomine on võimalik ja produktiivne. Igat tüüpi põhjalikumalt analüüsisid peaks lisaks kirjandusteose muutumisastmele filmis selguma ka ekraniseeriija käekiri. Nagu tõlkekultuuris seostub halb tõlkija just stiilituse mõistega, nii peaks see olema ka ekraniseerimisega seoses.

Eks kultuuri ülesanne ju olegi kasvatada endale ise tarbija, muuta raamatu lugemine autori lugemiseks ja filmi vaatamine režissööri vaatamiseks, muuta lugeja ja vaataja isiksuseks, kes otsiks ka kunstiteostes isiksust. Isiksuse otsija aga märkab peagi, et loojad ei ole head ega halvad, nad on erinevad ja seda erinevust tuleb püüda näha, osata teadvustada. Ka ekraniseeringutes.



Urmas Kibuspuu «Kosjasõidus», 1975. H. Saarne foto

mõttevaramu

Näitlejast

SERGEI VOLKONSKI

Mida ütleb meile nimi SERGEI VOLKONSKI (1860—1937)? Mis assotsiatsioonid tekivad? Kuulus vene vürstisuguvõsa... Möödunud sajandi algul üks dekabrist... ja tema naine, kes oma mehele Siberisse järgnes... Tänapäeva Eestis üks teatri- ja muusikamees «Vanemuises»... Ja veel olevat see suguvõsa ammu seotud Eestiga, Keila-Joaga, maaliline mõis, suvitamised...

Tõepoolest, suguvõsa on sama. Eluaastad 1860—1937 märgivad üht eelmist teatrimaast, küll rohkem teoreetikut kui praktikut. Vürst Sergei Mihhailovitš Volkonski kohta mainib 1979. a välja antud Очерки истории русской театральной критики lakooniliselt, et tema oli XX sajandi algul üks vene teatriteaduse rajajaid (koos Jevreinovi, Vsevolodski-Gerngrossi ja teiste tänapäeval vähe populariseeritud nimedega), viies oma raamatutes teatrikriitika ja -publitsistika kvalitatiivselt uuele, uurimuslikule tasemele. 1899—1901 on härra vürst olnud koguni Keiserlike Teatrite Direktsioonis direktoriametis, küll lühiajaliselt. Kirjutanud ka näidendeid. 1909—1918 esines ta intelligenti kunstiajakirja «Apollon» püsiautorina, saades tuntuks «tingliku teatri» aktiivse pooldajana. Ometi oli ta ka Kunstiteatri osanike-aktsionäride nimekirjas ja 1911 oleks peaaegu astunud näitlejaks Kunstiteatri truppi. Igatahes on Nemirovitš-Dantšenko arhiivis leitud D'Annunzio «Surnud linna» osade-jaotus, kus ühe dublandina märgitud ka S. M. Volkonski nimi. Proovid kestsid aga vähem kui kuu, mitmel põhjusel tükk lavale ei tulnud ja Volkonski trupi liikmeks süiski ei astunud. Küll on ta aga pärast Oktoobrirevolutsiooni õpetanud lühemat aega just MHAT-is kõnetehnikat.

Kõne- ja kehatehnika ongi need kaks ala, mille uurijana ja prohvetina Volkonski järjepidevalt esines (olles muide väga hea oraator). Teda huvitasid näitlejatehnika süsteemid, näitlejate tehniline treenitus. Ühes 1913. a kirjas on Meierhold küll 26 ironiseerinud, et Volkonski esineb nii, nagu oleks tema avastanud Ameerika. Kuid

1920. aastatest mäletatakse mitut puhku Meierholdi (ka avalikku) tunnustust Volkonskile, kes taotles näitleja teadlikule kõne- ja kehatehnikale suuremat tähelepanu (Meierholdil olid seejuures omad põhjused vaikida samal ajal Stanislavski psühhotehnika-alastest otsingutest — vt kogumik Встречи с Мейерхольдом, М, ВТО, 1967). Ilmselt ei olnud Volkonski uurimused kuigi originaalsed, ta viitab ise avameelselt Delsarte'i süsteemile ja Dalcroze'i rütmilisele võimlemisele (Jacques-Dalcroze'i venekeelne tutvustus tuligi Volkonski käe alt), kuid ilmselt on õigus A. Rumnevil, kui ta oma raamatus О пантомиме (1964) nimetab Volkonskit Delsarte'i esimeseks jüngeriks Idas. Sellele süsteemile on stanislavskistide poolt ette heidetud asjaolu, et Delsarte-Volkonski jätvavad žestides arvesse võtmata individuaalsed ja karaktersead, kordumatu varjundiga eripärad, kuid tänapäeval on ilmselt ammu aeg need erinevad tehnikad ja erinevad lähenemised omavahel sünteetseid. Et (post)Stanislavskikoolituse üha lahjenevas oskustekompleksis on tänaseks vähevõitu omandatud mis tahes tehnikat, oleks aeg taas tähelepanu võita ka klassikalisele vastandpoolusele. Muide, sama katse on tehtud Eestis ka 1939.—1940. aastal, kui ajakiri «Teater» avaldas seeria tutvustavaid artikleid žestist Voldemar Kuljuselt (1939, nr 6: «Palvežestist»; 1940, nr 3, 4, 5, 8—9: «Žesti lavalisest kasvatusest Delsarte'i süsteemi järgi»), kes muide oli samuti Delsarte'i ja Dalcroze'i kõrval uurinud. . . Volkonskit. Veel oli Sergei Volkonski üks kolmemöötmelise lavaruumi (ruumilise lavakujunduse) apologete, see vastavat näitleja füüsilise kolmemöötmelisusele. Siin ja ka muusika kasutamise asjus draamalavastuses on neil olnud kokkupuutepunkte ja poleemikat Tairoviga.

Tänapäeva vene teatrimaailm ei ole teatrimees Volkonskit veel eraldi uurimisvõi serveerimisobjektina avastanud, paljalt nimigi vilksatab harva, vaid mõnes spetsiifilises viites või loetelus. See võrst on kodumaal ammu unustatud ja põhjuseks on selge: kui 1911 oli loomulik, et Nemirovitš-Dantsenko kohtus Pariisis Champs Elysées' kohvikutes Djagilevi ja Volkonskiga (vt N-D kirjavahetust, 1979. a kogumik, II osa), siis Sergei Volkonski ärasõit Pariisi 1920-ndatel aastatel tähendas muidugi lõplikku emigreerumist ja pikkadeks aastateks ta nime kustutamist nõukogude kultuuriloost. Mihhail Tšehhovi taasavastamiseni on nüüd juba jõutud. Volkonskiga tutvumine seisab vene teatrikoolidel veel ees, kuigi tema suurusjärg pole Tšehhoviga ilmselt küll võrdne. Seniks aga ei leidu Tallinna linnas, ka meie Rahvusraamatukogu soliidsetes fondides võrsti piltigi. Ei leidu ka sugulasel Peeter Volkonskil, kes teab aga lisada, et see härrasmees suhelnud sõbralikult vene müütilise poetessi Tsvetajevaga ja olnud temaga kirjavahetuses (mida pole seni publikseeritud).

REET NEIMAR

Näitlejat kujundab üksnes kool ja traditsioon.
Ostrovski

Näitlejakunst koosneb sõnast ja kehapiistikast.
Goethe

Eelnevatel lehekülgedel¹ oli juba juttu sellest, et teatri uuestisünd (väljumine kurikuulsast «kriisist») pole režissuuri, vaid kasvatus küsimus. Nii nagu nõuanded lisada «tunnet», «meeleolu», «läbielamist» jne ei suuda parandada etlejat, kes v a l e s t i loeb, täpselt samamoodi ei suuda lavastusele elu sisse puhuda režissööri väljamõeldised ja kavalused (isegi geniaalsed leiud), kui näitlejad ei valda füüsilisi väljendusvahendeid, mida nõuab tööpärase esitus, ning seda enam — elu ideaalne ümberkujundamine. Näitleja kasvatamine, järelikult näitlejavõimaluste ja -vahendite õpetamine — just siin on peidus meie hukkuva teatri taassünni juured. Teater on hukkumas. Kes tõeliselt teatrit armastavatest inimestest pole seda teadvustanud? Teadvustamine ise on muidugi märk, et «kõik pole veel kadunud», et on veel lootust. Kuid kurb on see, et nii vähe on neid, kes teadvustavad teatri allakäigu tõelist põhjust. Mille külge küll ei klammerdu meie kriitikud, teatrielu «filosoofid» kriisi põhjuste otsinguil! Süüdistatakse direktoreid, antreprenööre, dekaatoreid, süüdistatakse autoreid, süüdistatakse publikut! Keda küll ei süüdistata! Kõiges otsitakse põhjust, kõiges — ainult mitte näitlejas. Kuid pruugib vaid mõnes etenduses ilmuda i n i m e s e l, ja hukkuv kunst on päästetud. Näib küll ometi selge näpunäide olevat. Kas on keegi kunagi öelnud: «autor päästis etenduse», või — «dekoratsioon päästis»? Ei, «päästis» etenduse ja v õ i b tõeliselt päästa ainult inimene — näitleja. Selge, mis on olemuslik; aga kus on olemus, seal 27

peitub ka põhjus — põhjus on näitlejas. Ja kui ma ütlen: allakäigu põhjus on näitlejas, ei pea ma silmas tema vähest andekust; asi pole andekuses, vaid — meisterlikkuses. Ka talent ei pruugi olla oma ala meister, nii nagu võib olla meister, ilma et oldaks andekas. Meil kiputakse segi ajama mõistet «teater» mõistega «talent». Kui teater on kehv, kõneldakse kahetsusega, et talente pole; on aga trupis paar-kolm silmapaistvat annet, räägitakse uhkusega: teater on hea. Ei, see pole kaugeltki üks ja seesama; teater («teater kui nisugune»²) on miski muu kui andekate isikute olemasolu ja teatril (kui sellisel) oleks aeg lakata ärplemast sellega, mille tekkes ta pole absoluutselt süüdi, milles tal pole mingeid teeneid. Talent pole ju teatri produkt, nagu ka meteoriit, mis on taevast alla sadanud, pole selle pinnase produkt, kuhu ta on sattunud. Mitte geeniused, keda võib leida üksikuid ja kes iseenesest moodustavadki juba «kooli», vaid need tavalised, keskmised näitlejad, kelle kool välja saadab — nemad on teatri taseme ja elujõu mõõdupuu. Otsustada ei tule andekate järgi, vaid andetute järgi, sest mitte andekate arvus pole teatri mõõt, vaid tema andetute meisterlikkuse astmes. Oma meisterlikkust, oskusi peavad inimesed tundma; kui näitlejad oskavad rääkida ja liikuda, siis teater ei sure ja võib rahulikult oodata talentide tulekut; kui näitlejad ei oska rääkida ja liikuda, tuleb veelgi enam ilmsiks teatri vaesus siis, kui ilmub talent. Nagu iga tervik on ka teater «enam kui liidetavate summa», ta on summa teda moodustavate ühikute kasvatusest. Sest anne ise ei ole ainult taeva kingitus, ta on ka oskus seda kasutada, oma meisterlikkuse mõtestamine ja oma eelduste teadlik arendamine. Näitleja areng tähendab tema väljendusvahendite, kõne- ja kehatehnika, arendamist. Ning selles ja ainult selles on teatrikunstil elujõulisuse alus. Ja kui me tunneme, anname endale aru, et teatris jääb puudu elulisusest, et ta kängub, kui me väljume teatrist pettunult, näljasena, siis ärge otsige teisi põhjusi: näitlejad on kaotanud võime rääkida, kaotanud võime liikuda — nende keha ja nende hääli on kaotanud võime väljendada. Jah, üksnes sellepärast on «vaatesaal halliks muutunud» ja on «igav, hämar, öudne». Oma toonilt küllaltki kõrgelennulises, kuid siiras artiklis «Tulevane artist»³ puudutab N. Jevreinov üllatava julgusega lavakunsti kõige põletavamalt probleemi, lausa «olla või mitte olla»-küsimust. Ja asja olemust õigesti mõistes maalib see asjatundja tulevase artisti omadusi (mis pole praegusaegsetega sarnased). Milles need siis seisneksid? «Tema keha⁴ saab olema imekaunis, võimas ja nõtke. Ainuüksi selle arenenud, väljendusriikka keha

Näitlejaplastika ja -žesti näiteid leiame loomulikult ka eesti lavalt. Jälgime, kui erinev võib olla žest «mõlemad käed ülles tõstetud» ja selle tähendusvariandid. (Vt ka fotot lk 26.)

Merle Karusoo, tagaplaanil Endrik Kerge — «Kuus tegelast autorit otsimas», 1976. G. Vaidla foto

Andrus Vaarik «Draakonis», 1981. H. Saarne foto.



nähtaval olek, mida juhib täiusliku esteedi tahe, sunnib hinge kinni pidama... Ja kõlab ta hääl, mõtestatult muutlik...» Keha ja hääl, ja nende vahele otsekui anumasse, mis ei täitu mõlema olemasoluta, paigutab autor «sisendusjõu», milles näitleja ületab india fakiiri.
/— — —/

Kõike eespool öeldut, st nõuet, et näitleja oleks saanud teatud ettevalmistuse, võib väljendada ka nii: oma nähtava ja kuuldava «mina» arendamine. Siinkohal kerkib muidugi eelkõige üles küsimus, millistel alustel ja mis suunas arendamine? Igal juhul on vastus üks — järgige looduse näpunäiteid. Niihästi kehaplastika kui ka kõne — et nad oleksid väljendusrikkad ja õiged — peavad mõlemad olema kooskõlas nende suundadega, mida annab meile loodus ise. Paraku lähtub tänase päeva kunstiline kasvatus millest tahes, ainult mitte sellest. Ta kas ei pööra üldse tähelepanu liikumise ja lugemise ilule, jättes sel moel looduse hari-mata, või õpetab selliseid võtteid, mis mitte ainult ei täiusta loodust, vaid lausa sandistavad teda: selline on meie tavapärane deklamatsioon, selline on tavalise tantsuõpetaja plastika.

Mis aga võiks olla täiuslikum loodusest, kuni ta pole rikutud ja tema õitselepuhkemine takistatud? Milleks meile deklamatoorsed ähkimised, sõnade kokkuvoolamine, kui elus on nii head loomulikud intonatsioonid, tõepärased peatused seal, kus vaja? Kas te olete kunagi kuulatanud laste intonatsioone? Milline küsimuse esitamise paindlikkus, milline uudishimutungi peenus! Aga kes on õpetanud neid küsimat? Loodus. Miks siis mitte kuulutada, miks mitte õppida lastelt. Tarvitseb mõelda vaid sellele, kui ebatäiuslikud on meie küsivad intonatsioonid teatris — miks siis jätta kasutamata see rikkalik õpetus, mille loodus on pannud laste suhu! Ja liikumine. Noortele näitlejatele õpetatakse koolides «tantsu», «maneere», «graatsiat» ja palju muud, mida elus pole. Milleks kogu see pettus, kui nii suurepärane võib olla lihtsalt kõnnak, nii suurejooneline hüpe, nii kaunis jooks. Vaat mida peab õppima. Ei tule õppida seda, mida looduses pole, mille inimesed on ise välja mõelnud, et muuta inimene kõigest sellest eraldunuks, mille keskel ta elab, erinevaks isegi endataolistest. Kas pole

Jüri Krjukov «Savoy ballis», 1982.

H. Saarne foto

Lembit Peterson «Misanthroobis», 1986.

P. Lauritsa foto



valus vaadata seda lõpmata hulka preiliseid, kes õpivad mingeid «kreeka tantse», «idamaa plastikat» jms? Kõndida ei oska, istuda ei oska, kätt ulatavad nii, et see pole mitte «käesurumine», vaid ei-tea-kohe-mis, kas elava olendi käsi või mingi kalts — ühesõnaga, midagi niisugust nad ei oska, mida justkui polekski õppida tarvis, olla lihtsalt elus normaalne inimene, aga tantsivad looridega, pöörivad «muusika järgi» silmi, isegi Griegi «etendavad»...

Me oleme unustanud, mis on inimene, milline oleks võinud olla inimene ja milline peaks olema inimene laval.

/— — —/ Tema looduslik ilu on praegu laval kas välja arendamata või vääraks arendatud.

Üks peamisi kohti lavakunstikoolis peaks kuuluma spordile: keha arendamine on ju samal ajal väljendusvahendite arendamine, inimese füüsilise arendamine on aga võimalik ka üksnes füüsiliste vahendite, mitte psühholoogilise halisemise abil. Üldse mõistetakse meil liiga vähe füüsilise elemendi tähtsust, lausa olulisust kunstis. Et keha liikumine (kuigi see väljendab hingelist liikumist) allub füüsikaseadustele, seda ehk keegi kahtluse alla ei sea, kuid kui me väidame, et ka kõnes, intonatsioonis, selle tugevuses ja nõrkuses, kiirenduses ja aeglustuses me tunnetame ikka sedasama dünaamika mõjujõudu, on arvatavasti vähe neid, kes meid mõistavad. Kuid kuulatagem — ja mitte teise inimese kõne helilist külge, vaid n-õ sisekõrvaga omaenese kõne dünaamilist mitmekesisust, ning isegi mitte kõnet, vaid neid dünaamilisi kavatsusi, mis eelnevad sõnade hääldamisele. Teile ei saa märkamata jääda, et enne fraasi hääldamist te tunnete suuremal või vähemal määral, ühes või teises suunas lihaspinget, ja et oma olemuselt on kõik need kavatsused nagu muusikaski dünaamilise iseloomuga. *Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, ralletando, pesante, leggero, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso* jne. Peaaegu kogu peamine muusikaline tähistus on dünaami-

Klassikaline palvežest. Seehord küll mitte lavalt, vaid lava kõrvalt. Teatrikriitik Rimma Kretšetova. 1984.

Palve? Anumine? Armuavaldus? Lootus? Merle Jääger esitamas Tatjana kirja Jevgeni Oneginile. Lavakunstikateedri sisseastumiseksam. 1984.

K. Orro fotod



lise iseloomuga, rajatud kaalu, jõu ja kiiruse mõistele; psühholoogilisi tähistusi on märkimisväärselt vähem ja need on igal juhul mõisteliselt ebaselgemad — nad alluvad tõlgendustele ning on seetõttu enam vaieldavad kui dünaamilised tähistused. Sama kehtib ka kõne puhul (rääkimata liikumisest). Tuleb omandada dünaamiliste pingete kõik vormid ja astmed, tuleb t a j u d a enese kiiruse ja aegluse, kerguse ja raskuse, jõu ja nõrkuse mängu. Tuleb osata visata, loopida, laiali pilduda, lõhkuda, üles visata, kinni püüda, maha suruda, lohistada, tirida, tassida, tõugata, alla lasta, tõsta, muljuda, purustada; tuleb osata minema visata, kaitsta, lüüa, sisse tungida, välja tõmmata, suunata, peatada, jätkata, lõpetada jne. Kes suudaks üles lugeda dünaamilise mitmekesisuse võimalusi ja varjundite-rohkust!... Ja kõike seda tuleb t a j u d a, kui soovite midagi väljendada, e d a s i a n d a. Vaat, kus on tõeline «läbielamine», mille juured asuvad looduseadustes ja inimese kehaehituse võimalustes.⁵

Tähtsaim element selles näitleja füüsilises kasvatuses on t a k i s t u s e element või õigemini takistuse ületamise element. Kui soovite, et liikumine poleks lõtv, loid ja mis peamine — afekteeritud, õppige ületama takistusi, esialgu reaalseid, hiljem kujuteldavaid. Ennää, milleks on näitleja õpetamisel vajalik lavaline võitlus. Mitte musklite pärast, vaid selleks, et tunnetada pingutuse ilu, vastutegevuse ilu, võidu ilu, kaotuse ilu.

Reaalse takistuse asendamine kujuteldavaga on esimene aste üleminekul millegi või kellegi «kujutamisele». Kuid siin on tähtis teada, millest alustada ja mis suunas harjutust teha. Peaaegu kõigis meie teatrikoolides on sisse viidud mimodraama õpetus.⁶ Täiesti õige printsiip, kuid täiesti väär kasutus. Pannakse kinni olematu saapa nõõpe, juuakse olematust klaasist, pannakse selga olematu mantel. See on õige, kuid see pole see. Need on ju peensused, aga alustama peab suuremast, silmatorkavamast. Alustage raskuse tõstmisest, tõstke põrandalt puudane pomm, jälgige oma muskleid, raskuse ja vastumõju mängu, kaalu ja vastukaalu, üldse kõiki asendimuutusi, millele allub teie tasakaalu nõudev keha. Jälgige, seejärel aga pange puudane pomm põrandale, selle kõrval aga tõstke põrandalt väljamõeldud kahepuudane pomm, tõstke ja «suruge» üles kaks puuda, jälgides neid seisundeid ja pingeid, mida te äsja enese peal tundsite. Pärast seda minge juba edasi, peensuste juurde: pange kinni olematuid nõõpe, tühjendage olematu klaas... Liikumise areng toimib tsentrist väljapoole; vaat milleks on tähtis harjutused üles ehitada niisugustele liikumistele, mis ei hõlma üksnes jäsemeid, vaid lähtuvad tsentrist jäsemete suunas, mis haaravad kaasa kogu inimese, kogu liikumise selle tekkemomen-

*Kirglik palve või vangistav haare? Urmas Kibuspuu (ja Anne Paluver) «Tabamata imes», 1985.
G. Vaidla foto*



dist alates. Samal põhjusel tuleb harjutada ka vastupidist liikumist, tagurpidist; tuleb tajuda lakkamatut liikumise voolu tsentri ja jäsemete vahel; nii nagu ennast avava liigutuse puhul me saadame impulsi tsentrist jäsese-teni, nõnda vastupidise liikumise puhul me eemaldame energia kõigepealt jäsese-tenest. Laval võib aga üha näha, et inimene seisib, käsi üles tõstetud, seejärel pinget tema kehast kaob, on ammu kadunud, aga käsi on ikka veel välja sirutatud ja laskub iseseisvalt, kuigi ta oleks pidanud esimesena närtsima, enne ülejäänud keha.

Rääkides «takistustest», nende «ületamisest» kui elementidest, mis reguleerivad keha liikumise väljenduslikkust, ei saa jätta tähelepanu juhtimata sellele vahele, mis on olemas kahe liigutuse vahel, liigutusel enese poole (kontsentriline) ja liigutusel enesest eemale (ektsentriline). Oma olemuselt erinevad nad üksteisest selle poolest, et kujutatav takistus paikneb kummalgi juhul organi erinevates otstes. Kui tõmbate kätt enese poole, on kujuteldav takistus organi lõpus: te justkui hoiate seda takistust rusikas; kui viite käe enesest eemale, on kujuteldav takistus organi sisemuses, liigestes, meie keha tsentris. Esimene žest on lihaspinge mõttes alati tugevam kui teine. Juba Leonardo da Vinci märkis, et tõukavas käes pole kõik lihased rakendatud, kuna käes, mis tõmbab, on rakendatud nii tõmbavad kui tõukavad lihased. Vaat miks on meil kontsentrilisse žesti märksa lihtsam panna pinget, mis tingib väljenduslikkuse. Väga tähtis on ühe või teise liigutuse harjutamisel tajuda, eneses läbi elada lihaspinge sünd, kasv, lõdvestus ja lõplik närbumine. See on täiesti reeglipärane, omaette lõpetatud protsess. Jälgige end, kui te haigutate. Jälgige, kuidas sünnib pinget, kuidas see aegamööda liigub tsentrist väljapoole, kuidas ta «haarab» organid, kui selgelt te tajute pinget kulminatsiooni, pöördepunkti, siitpeale saabub samavõrd järkjärguline lõdvestus. Sama toimub ka siis, kui te end sirutate. Ja samasugust liikumisjõu arengut tulebki osata esile kutsuda ja tunnetada, kui harjutate keha liikumist. Kokkuvõtvalt võime öelda: väljenduslikkuse aste ja iseloom on otseselt kujuteldava

Näitleja õpib plastilist vormi ka skulptuuridelt. Madis Kalmet Kreekas. Olümpia, 1985.



Lavakunstikateedri üliõpilane Sten Zupping (1986). Kuju on kõigile tuttav.



takistusega ja jõuga, mis kulub selle ületamiseks.

Muidugi ei järeldu eelöeldust, et peab loobuma eraldi harjutustest jäsemetele — kätele, sõrmedele, jalgadele. Kõige selle kohta, arvan ma, ilmub kunagi eraldi õpik. Seni ütlen, et näiteks käe kogu väljendusrikkus on otseses sõltuvuses kõige pikema sõrme ja ülejäänud sõrmede vastanduse astmest. Kui sõrmedes on vastandus — on väljenduslikkus, pole vastandust — pole väljenduslikkust. Parallelism sõrmedes, nagu üldse kogu keha organites, on enesest loobumine; selgesti on see näha käte palvepoo- sis, kus mitte ainult kummagi käe sõrmed pole omavahel paralleelselt, vaid ka ühe käe sõrmed on paralleelsed teise käe sõrmedega. On selge, kui tähtis on arendada kätt vastanduse printsiibil. Muide, vaadake meie käsi — kui vähe on neis väljendusvõimet, kui vähe mõtet, kui vähe nad osalevad rollis. Miks? Seepärast, et neis ei kajastu vastanduse seadused, seetõttu, et nad väljuvad parallelismist üksnes selleks, et tõmbuda rusikasse; meie käed ei kõnele, vastandus on keha keel, meie käed närbuvad parallelismis — nad on tummad.

Kui vähe meil teadvustatakse looduslike füüsiliste vahendite tähtsust ja hädavajalikkust, tõestab kõige paremini see tähendus, mis on antud sõnale «plastika». Suurem osa inimesi mõistab plastika ja plastikatundide all kaunite maneeride omandamist, ei näe selles mitte looduse edasiarendamist, vaid, kuidas nüüd öelda, — loodusele selle külgepookimist, mida tas pole. Ei, plastika on loodusliku nõtkuse edasiarendamine väljendusvõime saavutamise eesmärgil, nii et see oleks kooskõlas loodusliku väljendusrikkusega. Me oleme piisavalt rääkinud väljendusvõime seaduspärasustest (. . .), kuid ma ei saa märkimata jätta hoolimatust, millega meil suhtutakse füüsilis-esteetilise kasvatuses sellesse külge. Me nägime, kui tähtsat osa mängib väljenduslikkuse juures kinnipidamine vastandamisprintsiibist.

Huvitav, otse tähelepanuväärne on, et laval järgitakse seda printsiipi üpris vähe, nagu eluski on kogu tavalise näitleja füüsiline laad suunatud iga vastandusprintsiibist lähtuva ilmingu tasandamisele. Alates juba sellest, et keskmisel näitlejal on alati kaldumus kõike ümardada; aga ümarus on väljenduslikkuse antipood, see mitte üksnes ei raskenda, vaid otse takistab vastandust. Ja tõepoolest, žesti sümmeetria, üheaegsus ja parallelism — need on vead, mis hakkavad silma, kui jälgime elus meie keskmist näitlejat. Jäsemete liigutused on juhuslikud, välja töötamata, vähe sellest — nende kasutamisest on vabatahtlikult loobutud. Kellele poleks tuttav selline kätehoold, kus rinna kohal on sõrmed seongus, otstega

Variatsioone žestist, mis väljendab mõtiskelu. Millest nad hüll mõtlevad?

Ago-Endrik Kerge. «Püha Susanna» filmivõttel, 1983.

K. Orro fotod

Velda Otsus «Kirsiaias», 1970.
G. Vaidla foto



mitte väljapoole, vaid sissepoole, küünarnukid õieli nagu tiivad, ning selles asendis käed «veenavad», liikudes enesest eemale ja enese poole või ülalt alla. . . Ei, samasugune vahe kui kujuri noal ja treipingil on ka plastikal, mis on rajatud vastandusele, ja plastikal, mis rajaneb üheaegsel paralleelismil. Kui te nõustute, et kunstilis-füüsilise hariduse eesmärk on kehamiimika väljendusvahendite a r e n g, aga mitte nende s i l u m i n e, rajage esteetilise gümnaastika harjutused vastanduse printsiibile.

Püüd ümardada tungib kahtlemata tänapäeva näitleja olemusse. Mille muuga seletada neid alati veidi tõstetud, alati pisut kokkusurutud küünarnukke? See on loomulik tagajärg, see on otskui ümardamise lisand. Sel valel, ebaloomulikul harjumusel on juba iseenesest kahjulik, hukutav mõju väljenduslikkuse mõttes, kuna küünarnukkide tõstetust ei saavutata muidu kui vaid lihaspinge kaudu. Niisiis on see liigutus esimene aste ses hukutavas pideva pinge püüdes, millesse on nakatunud meie näitlejad ja lauljad. Teisal olen ma küllalt kõnelnud kokkusurutud rusikatest ja tõstetud õlgadest⁸, ei hakka siin enam selle juurde tagasi pöörduma, kuid neile, kes kahtlevad selle tähtsuses, millest räägin, tuletan meelde, et Goethe oma nõuannetes noortele näitlejatele keelab neid elus kanda jalutuskeppi, sest see harjutab sõrmi kokku suruma, ning soovib alati hoida käsi vabalt rippu, lastes neil võimalikult palju liikuda. Ta astub välja ka õieliaetud küünarnukkide vastu ja soovib näitlejal, kui see on üksi, siduda oma küünarnukid taha.⁹ Kui mõelda, k e s seda on õelnud, ja et see õeldi 111 aastat tagasi, jääb tahtmatult aru pidama kasvatuslike nõuannete saatuse üle. . . Kui juba t e m a nõuanded on unustatud. . . Vaid K. Stanislavski suust olen ma kuulnud «lihaspinge lõdvestuse» vajadusest. Tõepoolest, igasugune väljendus on üldse alati pinge resultaat: on selge, et seda, mis on j u b a pinges, ei saa sundida midagi väljendama, kõigepealt on vaja keha lõdvestada, viia nullpunkti ning seejärel tõsta juba ühele või teisele pingeniivoole. See on esmane nõue, millele peavad alluma kõik, kes õpivad lavakunsti; see on igasuguse väljendus-

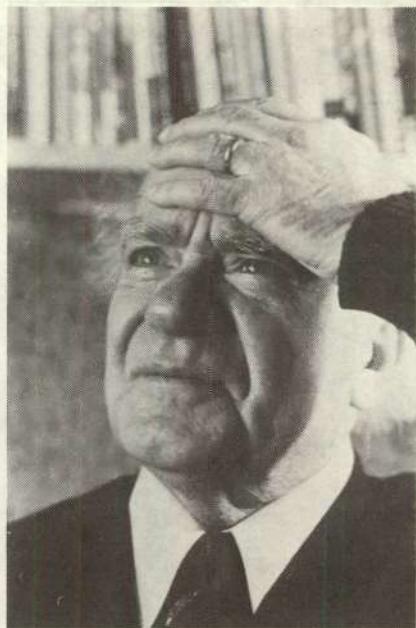
Lembit Peterson ja Kalju Orro «Cinzasos», 1978.

G. Vaidla foto



Kas Karl Ader mõtleb oma õpilastele? 1981.

V. Vahi foto



võime algpunkt, enese viimine pinge mõttes nullpunkti, lihaste lõdvestus, kuni nad pole vajalikud, nende tegevuse isoleerimine, nende osavõtu eemaldamine neist liigutustest, milles nad ei pea parajasti osalema. Ja vaatus Dalcroze'i rütmiline gümnaстика puutub kokku päris näitlejakasvatamise hügieeniga, ja seda veel varem, kui ta puutub kokku ühe või teise lavakunsti vormiga. Tean, et kõik siinräägitu tundub tühine nende silmis, kelle huulile kerkivad kõikmöeldavad kõrgeleennulised sõnad, niipea kui juttu tuleb teatrist, näitlejast, tema kutsumusest (on tähelepanuväärne, et näitleja «kutsumusest» räägitakse meil märksa rohkem kui ta harimise). Teile on kahtlemata tuttav see tüüp teatritegelasi või õigemini mitte teatritegelasi, vaid teatrioraatoreid või veelgi täpsemalt — mitte teatrioraatoreid, vaid oraatoreid teatri asjus: ta armastab esineda koosolekutel, ta räägib pühakojast, ohvrist, äratamisest, «põrgu hauast», mis ei suuda neelata teatrit... Niisiis sellisele kõrgusele häälestunud kriitikule tahaks öelda esiteks, et nagu lavapedagoogikas nii ka meie kriitikas domineerib huvi kõrvaliste küsimuste vastu. Ning mitte üksnes kriitikas ja pedagoogikas, vaid teatriasjanduses eneses valitseb huvi kõige vastu peale selle peamise, milles peitub teatri tuum — näitlejakunsti veatus, näitlejameisterlikkus. Meenub, kuidas üks kubermangu ülemus kandis oma ülemustele ette viljasaagi väljavaadetest: «Leivavili tootab tulla sel aastal kehv, aga surrogaadid töötavad tulla head.» Kas poleks aeg meenutada leivavilja... Teiseks väidan, et kui ma tõstan esile füüsiliste väljendusvahendite kasvatamise kui kunstilis-pedagoogilise nõudmise, siis täiesti ilmselt pole sellega veel välistatud temperamendi, tunde, ande tähtsuse tunnustamine. Kuid säärane on juba kord igasuguse vastureaktsiooni saatus, teda süüdistatakse alati selle tunnustamata jätmises, mille eelistamise vastu ta välja astub. Käesoleval juhul, tehniliste vahendite ja psüühiliste läbielamiste kultiveerimise küsimuses, ei peaks vaidlus viima ühe või teise eelistamiseni, vaid kokkuleppeni, millest alustada kasvatust? Ja siinkohal ei saa ma jätta juhuslikult kasutamata, et kõige energilisemal moel protesteerida tava vastu alustada läbielamisest, aga mitte tehniliste väljendusvahendite õpetamisest, mille abil seda elamust väljendada. Nagu muusikas ei luba ükski õpetaja oma õpilasel «anda tunnet», kuni pole omandatud noodikiri ja ületatud «sõrmeharjutuste» raskused, täpselt samamoodi on ka meie kunstis: alustada tundest tähendab alustada lõpust, kuid igasugune lõpust alustamine toob endaga kaasa kahekordse töö — on vaja tagasi pöörduda alguse juurde ja uuesti alata.

Kord sattusin ma vaidlusse ühe sõbraga, kes tegeles lavakunsti õpetamisega. Tema seisis läbielamiskunsti õpetamise eest, mina seisin liigutuse ja sõna, st vormi õpetamise eest, milles elamus väljendub. Ma ütlesin, et ka halvatu võib tunda ja isegi rohkem kui meie sinuga läbi elada, kuid mis sellest, kui ta ei suuda seda väljendada, kui me ei näe ega kuule? Tema tunded jäävad temasse... Vaidlus muutus mõlemapoolselt äärmuseni ägedaks. Ma arvasin juba, et me ei suuda oma nõudmistes ial kokkuleppele jõuda, kui mu sõber äkki hüüatas: «Mul pole ju midagi selle vastu, et nad õigesti räägiks ja õigesti liiguksid.» «Noh, ja mulgi pole midagi selle vastu,» ütlesin ma, «et nad poleks puupakud, vaid tunkteksid seda, mida nad räägivad ja mida neile räägitakse.» Jah, tundeta on kunst muidugi igav, kuid asjata arvatakse, et tunne on teatrikunsti olemus; mitte üheski kunstis pole tunne olemus, vaid ikka ja alati «küte», ta soojendab, kuid ta ei ole element, mitte ükski kunst ei eksisteeri üksnes tunde varal. Miks tahetakse meid küll veenda, et näitlejakunst on midagi muud, erinevat teistest kunstidest? Öelda, et näitleja puhul on tunne peamine, on sama, kui öelda, et masina jaoks on peamine määre. Määrdata on raske, ent kui see oleks tähtsaim, võiks kõik masinad olla ühesugused. Asja olemus on erinevate elementide ünitamises ja nende õpetamises. Kuid millised on näitlejakunsti elemendid, näib

küllalt selge: «Näitlejakunst koosneb sõnast ja kehaplastikast.» Kuidas neid õpetada, on samuti selge: «... üksnes kooli ja traditsiooni kaudu.»

Peterburg

5. märts 1914

¹ Artikkel pärineb kogumikust «Озвучения театра» (Petrograd, 1914).

² Vihje sajandi alguse teatriteoreetiku ja -praktiku N. Jevreinovi raamatu pealkirjale «Театр как таковой». — *Toim.*

³ Kogumikus «Pro scena sua». Artikli pealkiri «Грядущий лицедей» kuulub raskesti tõlgitavate hulka, sest vanavene sõna «лицедей» — bukvalistlikult «näo-moondaja», «nägudetegija» või koguni «silmamoondaja» ei ole vene (eriti sajandi alguse) tarvituses käibel sugugi odava komejandi madalas tähenduses. Pigem viitab see poeetiline nüanss üllale artistlikkusele, artisti võlurlikule moondumisjõule. — *Toim.*

⁴ Minu sõrendused. — *S. V.*

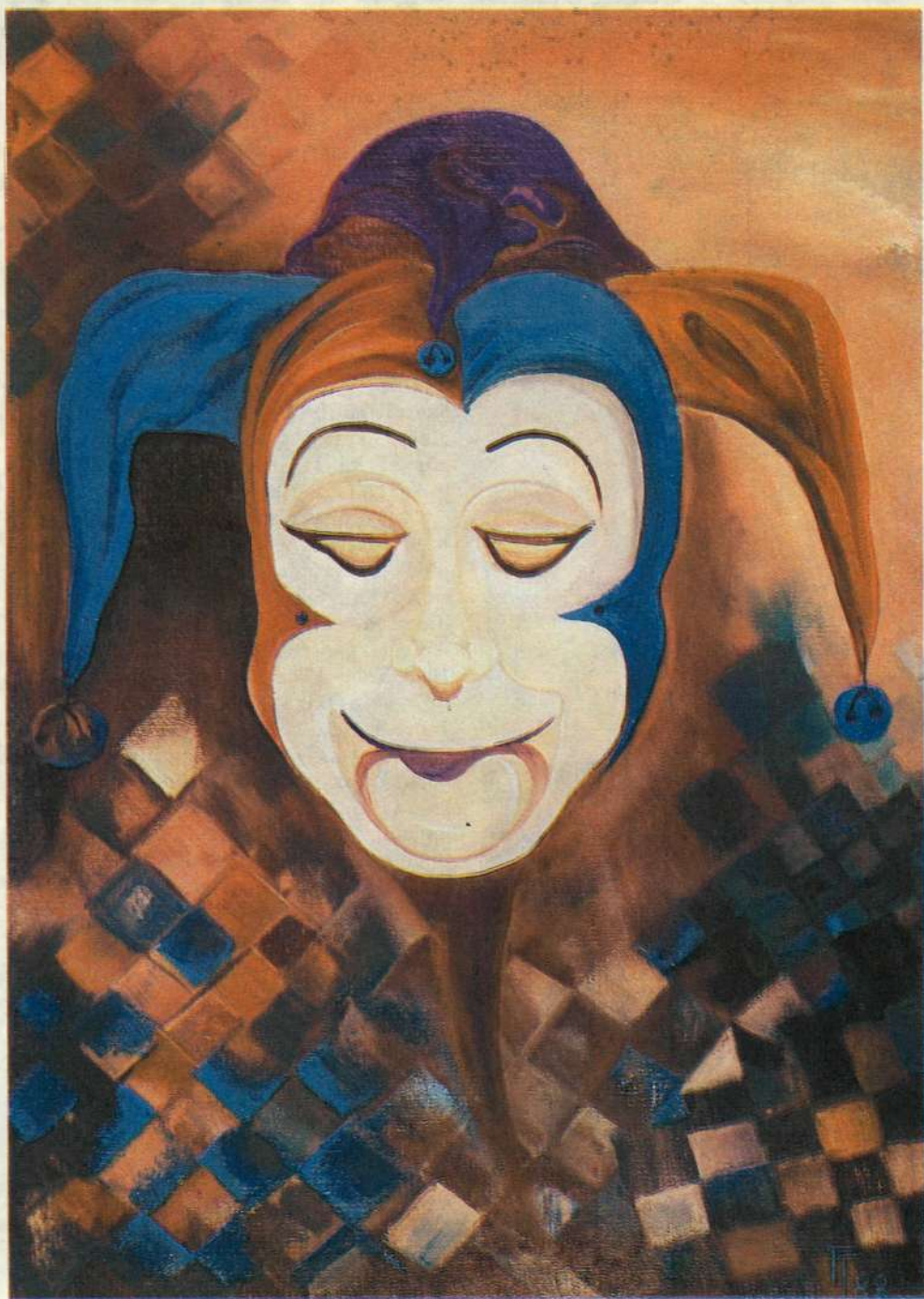
⁵ Ei saa jätta tähelepanu pööramata ka sellele, kui tähtis osa kehalise väljendusoskuse keesvatamisel võiks olla mõne käsitööoskuse harjutustel. Vaadake, kui kaunid on inimese liigutused, kes töötab vasara, kirve, saega... — *S. V.*

⁶ Hiljem, Stanislavski õpetuses: etüüdid kujuteldavate esemetega. — *Toim.*

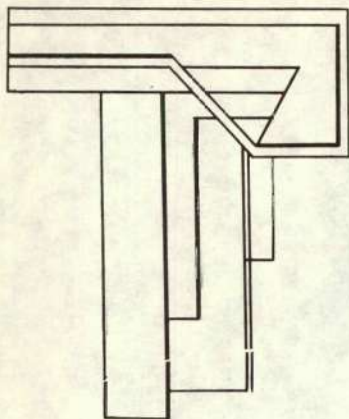
⁷ Huviline leiab selle küsimuse sügavama käsitluse minu raamatust «Вäljendusrikas inimene» («Выразительный человек»). — *S. V.*

⁸ Vt «Человек на сцене», «Выразительный человек», «Выразительное слово». — *S. V.*

⁹ «Regeln für Schauspieler» (1803).



Tõnu Tamm. Kloun. Oli, 1988.



QES?

Eugenio Barba



Neile, kes kuuekümnendail-seitsmekümnendail aastail vaimustusid eksperimentaalteatrist (*off-off*, *fringe*, *avangarde*, *alternative-teater* jt), on Eugenio Barba nimel maagiline aura. Grotowski, Brooki, Becki jt etendusi on Eestist mõned inimesed näinud, ent selle novaatori, organisaatori ning lavastaja etendustel pole allkirjutanu andmeil õnnestunud kellelgi Eestist viibida. 1964. aastal Oslos loodud, hiljem Holstebrosse (Taani) üle kolinud *Odin Teatret*'i juhina sai Barba 1960.—1970. aastail kuulsaks nii Euroopas kui Ameerikas. Olles praktilise teatritegevuse kõrval ka tugev teoreetik, kirjutanud ise artikleid ning andnud intervjuusid, on ta olulisel määral mõjutanud paljude teatri uuenemist taotlevate trupide juhtmõtet. (Pole ka juhuslik, et enne, kui eesti keeles ilmusid ulatuslikumad ülevaated Grotowskist või Ameerika *off-off*'ist, trükiti meil juba 1968/69. a «Teatrimärkmikus» M. Undi tõlkes E. Barba «Kiri näitleja D-le».) Teoreetikuna on ta isegi kuulsam (Barba enda sõnavõttude hulk ületab mitmekordselt talle pühendatud artiklite mahu). Viimase kümne-viieteistkümnenda aasta jooksul on ta oma vaateid pidevalt uuendanud. Viimane asjaolu teeb raskeks temast kirjutamise, seda ka põhjusel, et siit Eestist saab E. Barba tegevuse üle otsustada vaid kaudsete allikate põhjal, mis tingib ka alljärgneva artikli referatiivse iseloomu.

* * *

Ühes 1969. aasta intervjuus («The Drama Review», nr 45) annab itaalia sõjaväelase perekonnast pärit E. Barba oma elust järgmise ülevaate: «Saabusin Skandinaaviasse 1954 17-aastaselt. Sain tööd keevitajana Norras ja jäin sinna aastaks. Seejärel töötasin kaks aastat madrusena Norra alustel. Jättes töötamist keevitajana, astusin Oslo ülikooli. Lõpetasin ülikooli norra ja prantsuse keele ning religiooni ajaloos alal. 1960. aastal otsustasin end pühendada teatrile ning UNESCO kaudu sain stipendiumi õpinguteks Poolas, kuhu jäin neljaks aastaks.

Mu teatrialane haridustee sai alguse Varssavi teatrikoolist. Järgnevad kolm

aastat veetsin koos Grotowskiga Opoles, kus tal oli teater, enne ta siirdumist Wrocławisse 1965. aastal.

Tulin tagasi Norrasse, kus püüdsin pääseda teatrimaailma, ent asjata; kõik uksed jäid mu ees suletuks. Ainus võimalus oli hakata tööle omaette. Et professionaalseid näitlejaid oli väga raske loovtööle ahvatleda, siis võtsin ühendust mõnede noorte inimestega, kes kirglikult unistasid teatrist, ent olid samas olukorras kui ma isegi: nad olid jäänud riikliku teatrikooli ukse taha. Esialgu oli meid üksteist, neist kaks tulid minuga koos Holstebrosse ning on nüüd mu lähimad kaastöölised: Else Marie Laukvik ning Torgeir Wet-hal.»

Andmed E. Barba elu kohta enne 1964. aastat on napid. Ent tähelepanuväärne on 1964. aasta ise. Peter Weiss, kes elas Stockholmis, on just kirjutanud «Marat-Sade'i». Kolm aastat varem nägi ilma valgust J. Genet' «Sirmid». *Living Theatre*, ameerika off-off'i esimene pääsuke, on just äsja maalt välja saadetud ning saabub Euroopasse, tuues kaasa etenduse «Müsteeriumid ja väiksemad palad». Hakkavad levima (tänu E. Barbale) esimesed sõnumid Grotowskist. Stockholmis hämmastab kunstisõpru *Moderna Museet*, kus Skandinaavias esmakordselt korraldatakse *happening*. *Happening*'id löövad laineid ka USA-s...

Need on aktiivsuse ja nihete aastad. Euroopas räägitakse majandusbuumist, Itaalias suisa «imest». Saksamaa muutub võimsaks tööstusriigiks ning Ühis-turg kavatakse oma tegevust laiendada. Skandinaavias on Stockholm saanud heaoluriigi sümboliks, muutudes arene-nud tehnoloogiaga metropoliks...

Poliitikas toimub muutusi ka halvemuse poole. USA president Johnson saadab tuhandeid Ameerika noormehi Vietnami. Brežnev tuleb võimule ning hakkab külmutama Hruštšovi sula. Hiina, eraldades end muust maailmast, valmistab ette oma masendavat 1966. aasta «kultuurirevolutsiooni»...

Teatrikunstis aga hakkavad puhuma uued tuuled. Viiekümnendate aastate vaimustus Brechti ning teatri poliitiseerimise üle on lahtunud: «võõritus»-võtteid hakkavad kasutama juba ka kommertslavastajad. *Berliner Ensemb-*

le'i, Milano *Piccolo Teatro* ning Jean Vilari *Théâtre National Populaire*'i hiilgeaeg jääb pigem eelmisesse kümnendis. Roger Planchon, kes Prantsusmaal on murdnud Pariisi teatrimonopoli, loob Lyoni lähedal tööstuskeskuses Villeurbanne'is hiiglasliku saaliga (2000 vaatajale) *Théâtre de la Cité*. Ühtlasi hoiatab ta uuesti ausse tõstetud Artaud' esseede ühekülgse tõlgendamise eest (nn julmuse teatri apoloogia), väites, et peedi vaadetest ei tohi lahutada metafüüsilisi pingeid, irratsionaalsust ning reaktsioonilisust. Viiekümnendail aastail loodud teooriad linna- ning rahvateatrist kui ideaalist on oma fikseerunud kujul uutele kuulsustele *Living Theatre*'le, Grotowskile jt juba võõrad...

Uus norra trupp ei tea veel oma täpset suunda. Oktoobris 1964 kogunevad nad kahekümne seitsme aastase Norras elava itaallase Eugenio Barba ümber, et asutada müütilise nimega *Odin Teatret*. Nimi on kõlav, ent peale selle pole neil midagi: ei ruumi, abirahasid ega professionaalset ettevalmistustki. Nad ei pöördu kindla publiku poole, neid ei liida ka kindel lavastus.

«KASPARIANA» (1967). 1960. aastate lõpu eksperimentaalteatrite üldine mood: olustikulisus taandub, keskmesse jääb inimene. Nagu näiteks J. Tooming või E. Hermaküla oma tolleaegsetes lavastustes nii ka Barba riietab tegelased põhiliselt nende päritolu, iseloomu jms vaid markeerides.





«MIN FARS HUS» (1972). Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen (esimesest ja viimasest kujunesid Barba lähimad kaaslased). Spontaansus, ekspressiivsus ja improvisatsioon olid Grotowski, Barba jt vallandatud uue laine põhilised märksõnad.

Nad lihtsalt tahavad saada näitlejaks... Barba leiab nad Oslo teatrikooli ukse taha jäänute nimekirjast. Sest ka ta ise ei pääsenud sinna: kuidas ta saanukski oma kareda norra keelega?...

Teatri liikmed teenivad oma igapäevast vast leiba mitmesugustel töökohtadel,

õhtuti aga kogunevad proovidele juhuslikesse paikadesse. Kahtlusi on palju. Nagu on meenutanud Else Marie Laukvik, üks teatri asutajaliikmeid: «Vahel oli hämmastav jälgida inimeste reageerimist, kui nad imestasid: teater pommitarjendis? Ainult viis teid ongi? Välja jäänud teatrikoolist? Poolast tulnud itaallase juhatusel? Lava polegi? Ja vaatajad?» Mõned osalejad jäid kõrvale, sest ootasid Barbalt muud; nad ei uskunud nii pikkade prooviperioo-

dide ning akrobaatiliste harjutuste vajalikkusse. Torgeir Wethal on tunnistanud: «Minu mälus on see aeg üks füüsiline košmaar. Kui ma treeninguid alustasin, olin puine ning nõrk. Võttis aega kuus kuud, enne kui suutsin omandada kõige lihtsamad harjutusvõtted, mis tavaliselt õpitakse ära viieteist päevaga.» Ning Barba oli range. Palju loeti raamatuid, teiste hulgas Stanislavskit, Meierholdi. Nii nagu P. Brook luges Artaud'd. Sest otsisid teisedki...

Need olid aastad, mil Dario Fo töötas veel soliidsetes kodanlikes teatrites. Lucas Ronconi aga oli vaid teisejärguline näitleja. Sellist näitlejat, kes treeniks end iga päev väljaspool etendusi ja proove, ei tundud; näitlejatöö eraldi alana ei kuulunud otsingute sfääri...

* * *

1966—1970 tähistab Euroopa (ja ka Ameerika) teatris uut perioodi. Sünnib hulgaliselt uusi truppe; teatri pale — vähemalt avangardi osas — muutub põhjalikult.

Lausa plahvatuse põhjustavad Grotowski «Kindlameelse printsi» etendused Rahvaste Teatri Festivalil 1966. aastal Pariisis. Seda hakatakse pidama Artaud' unistuse, metafüüsilise, maagilise teatri üheks primaks näiteks. Grotowski nimi

«MIN FARS HUS». Hämmastav! Kas ei meenuta see pilt üht Eesti 1971. aasta rabavamat lavastust «Sina, kes sa saad kõrvakiile» (lavastaja E. Hermaküla) noore J. Toomingaga peaosas?



muutub lausa terminiks tähistamaks eksperimentaalse, alternatiivse teatri teatud suunda. Temaga seoses mainitakse ka aeg-ajalt Barbat (eelkõige kui järgijat). Barba ise tunnistab 1968. aastal: «Kui üldse on keegi, keda ma võin nimetada oma õpetajaks ja meistriks, siis on see Grotowski. Tema õpetas mulle mu ametit ning ma kannan endas sügavat austust oma töö vastu. [- -] Oled õpilane nii kaua, kui tunned, et õpetajal on ikka veel sulle midagi anda, õhutades sind edasisele sõltumatule kasvule.»

Odin'i esimest lavastust «Ornitofiline» (1966), mis sündis J. Björneboe teksti põhjal, mängiti suurema eduta.

* * *

1966. aasta juunis vahetab Odin oma asukohta, asutakse tööle Taanis Holstebro väikelinnas, nimetades ennast ühtlasi Näitlejakunsti Inter-Skandinaavia Teatrilaboratooriumiks. See oli Barba õnnelik leid. 18 000 elanikuga Holstebros, kus enne seda öeldi, et seal ei jätku teatrilile isegi publikut, käivitati 1960. aastal kultuuriprogramm, mille ühe osana otsustati finantseerida ka teatrit.

Sõnal «laboratoorium» on teatris maagiline tähendus: ta ei tähenda midagi konkreetset, kuid võib hõlmata äärmiselt palju. Mida Barba sellega mõtles? Allkirjutanule kättesaadavate allikate põhjal seda fikseerida ei saa. Ent mõned ta mõtted annavad sellest siiski aimu. 1968. aasta noorsoorahutuste ning aktiveeruva elutunnetuse taustal mõjuvad nad eriti iseloomulikult. Odin Teatret'i ajakirjas «Teatrets Teori og Teknikk» artiklis «Oodates revolutsiooni» (1968) väidab Barba: «Rääkides teatrist, ei mõtle ma, et see on puhtalt meelelahutuskoht ega ka õpetus- või revolutsioonikeskus. Teater on fiktsioon, nägemus.» Ning teisel: «Teater ei saa päästa ühiskonda. Vähemalt siiani pole seda juhtunud... Me tahame luua uut keelt, mis suurendaks meie võimet läheneda teistele inimestele, viiks meid suhete uue vormini.»

Niisiis moodustab Odin'i teater Holstebros grupi, kes, saades kõik võrdset tasu (5000 krooni, veidi alla tavalise keskmise kuupalga), kujutab endast ühtaegu väga suletud (proovidesse ei

lasta!) «mungalikku keskust» ning samal ajal organisatsiooni, mis kutub rohkesti energiat kontaktide loomisele ning kultuuri aktiveerimisele. Teatrilaboratoorium Holstebros hakkab korraldama seminare Skandinaavia teatritegelastele ning kutsub juhendajateks silmapaistvaid esinejaid Euroopa ja Ida teatritest. Ta kirjastab raamatuid ning oma ajakirja, mis, nagu nähtub pealkirjastki, on pühendatud teatriteooriale ning -praktikale: *commedia dell'arte*, vene teater, Piscatori poliitiline teater, Zeami ja näitekunst Jaapani *nō*-teatris, India klassikaline teater, Decroux ja Grotowski — need on vaid osa teemadest.

Kirju on ka seminarides esinejate nimekiri: töötatakse koos Barrault', Lecoqi, Colombaioni perekonna klounide, Hideo ja Hisoa Kanzega *nō*-teatrist, Sardonoga Indoneesiast, Shanta Raoga Indiast, Chaikiniga USA *off-off*'ist, Decroux', Krejča, Marowitzi, Grotowski ja Cieślakiga Grotowski kõmuline raamat «Vaese teatri poole», mis mõjutab kogu järgmise kümnendi mõtet, ilmub esma-

«COME! AND THE DAY WILL BE OURS» (1976).
Iben Nagel Rasmussen, Else Marie Laukvik.

Tage Larsen.



kordselt just *Odin Teatret Press*'is, toimetajaks — Barba. 1966—1972 tuntaksegi *Odin*'it Taanis eelkõige tänu ta organiseerimistööle...

1967. aastal näeb ilmavalgust *Odin*'i teine lavastus «Kaspariana». Sellel ajal toimunud ulatuslikud diskussioonid pedagoogikast on ilmselt seotud ka lavastuse ilmumisega. Trupp esitab oma tõlgenduse Kaspar Hauseri loost, kes «metsiku» lapsena toodi Nürnbergi 1828. aastal, sai seal «hariduse» ning mõrvati mõni aeg hiljem. Etendus toimib eelkõige dramaatilise tegevuse kaudu, sest enamik trupi liikmeid on välismaalt ega valda taani keelt vabalt. Venezia biennaalil jääb lavastus peaaegu märkamata. Šveitsi kriitik M. Fumaroli märgib aga ajakirjas «Journal de Genève»: etendus ei saagi praktiliselt sõnadesse tõlkida, ent ta mõjub «suurepärase suhtlemisfaktorina». Lavastus on kutsutud 1968. aasta mais ka Pariisi Rahvaste Teatri Festivalile, ent sõit jääb ära: nagu teada, vallutasid «kuumal kevadel» üliõpilased *Théâtre de l'Odéon*'i, Barrault kui teatri juht ning ka festivali korraldaja läks aga «mäsajate» poolele...

* * *

1968. aasta tähistab Euroopa teatris üht sõlmkohta.* Ametlike kõrval otsitakse alternatiivseid võimalusi nii kinos, teatril, kirjandusele kui ka muusikale.

Strehler, kes lõi oma *Piccolo Teatro*'ga Milanos näidise demokraatlikust «linna-teatrist», jätab oma teatri, kus ta on töötanud kogu sõjajärgse aja, ning asutab sõltumatu trupi *Teatro Azione*. Barrault asub tööle «Rabelais» kallas ühes suures spordisaalis. Brook avaldab oma laineid löönud raamatu «Tühi ruum», kus valdav osa ametlikest teatritest liigitub «surnud» teatri alla. *Living Theatre* loob oma šokeeriva ning «mässajate» poolt vaimustusega vastu võetud etenduse «Paradiis — nüüd kohe!», Ronconi aga «Orlando Furioso». *Living* kutsub vaatajaid otsesõnu oma revolutsioonile, rünnates nii poliitilist võimu kui ka seksuaalseid tabusid

* Muuseas, ka meil! 1968. a esietendub pöörde-line Suitsu-õhtu ning samal aastal saab valmis ka «Tuhkatriinmäng», mis võimude takistuse tõttu esietendub küll alles 1969. a — R. H

ja muutes etendused festivalilinnas Avignonis poliitilisteks demonstratsioonideks. Mõne kuu jooksul muutub teatri ideaalpilt põhjalikult. Grotowski eeskujul hakkab sündima hulgaliselt alternatiivteatrite truppe...

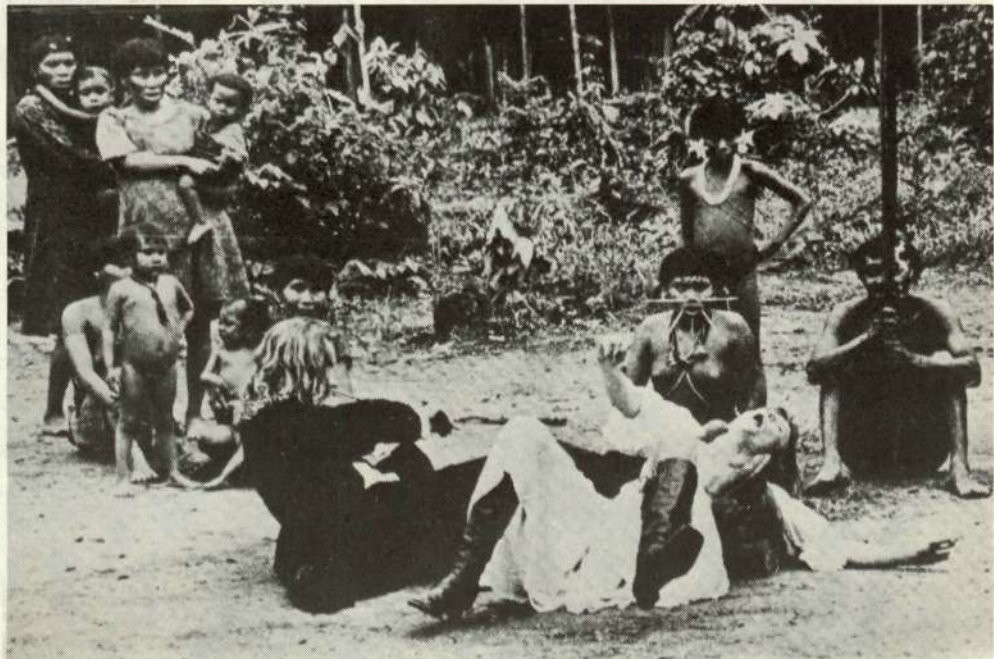
Odin ja Barba reageerivad kõigele sellele etendusega «Ferai» (1969), mille aluseks on võetud taani autori P. Seebergi tekst. Ilmselt Grotowski eeskujul mängitakse seda lavastust korraga vaid kuuekümmele inimesele. Pärast «Ferai» etendusi Pariisis (1969) nimetab kriitika lavastust «rituaalseks ja esoteeriliseks», mis on kaugel sotsiaalsetest probleemidest. Ja ometi toob nimelt «Ferai» Barbale rahvusvahelise kuulsuse. Kreeka ja Skandinaavia mütoloogiale vihjav tekst, kus keskseks on autoritaarse võimu ja vabaduse, pimedade võimukartuse ja demokraatlike aadete teema, leidis Tšehhoslovakkia sündmustest ja Prantsuse—Saksa üliõpilasrahutustest kuumaks köetud Euroopas elava vastuvõtu.

1972. aastal sündinud «Min Fars Hus» toob *Odin*'ile kuulsust juurde. Algselt Dostojevski tekstide põhjal planeeritud, hiljem vaid Dostojevskile pühendatud lavastus on tõesti originaalne: näitlejad räägivad-mängivad oma isik-

like Dostojevski-kogemusi. Kolm aastat kestnud töö ainega kulmineerib konkreetse tekstita, süžeta ja tuntud faktideta etenduseks, mis *Odin Teatret*'i arengus on ilmselt üks intüimsemaid. Kriitikud nimetavad «Min Fars Hus'i» «raskeks» lavastuseks, trupp ise aga avastab seaduspärasuse: mida isikupärasem ja sügavamalt tunnetatud elamus, seda suurem on selle sotsiaalne kõla.

Pärast seda lavastust hakatakse *Odin*'ile vaatama kui eeskujule ja nõuandjale. Paljudes Prantsuse, Belgia ning Itaalia linnades ei saa ülikoolide, koolide või teiste kultuurikeskuste juures tekkinud trupikesed aga sellist abiraha nagu Barba teater. Nende ainukeks võimaluseks saada oma üritusteks toetust on kasutada meilgi tuntud bürokraatlikku trikki, kasutades teiste fondide võimalusi, põhjendades *Odin*'ile saadetud küllakutseid pedagoogiliste seminaride ning kultuurialaste stuudiudega. Nii satub Barba teater tihti uude rolli, tal tuleb seminarides hakata kasutama «Min Fars Hus'i» kui näitematerjali. Barba ja ta trupi mõju mitmeis Euroopa paigus osutub isegi nii suureks, et näiteks 1977. aastal pakub Itaalia Kommunistlik Partei Barbale võimalust esineda ühe oma kultuuriajakirja veergudel kui rahvaliku teatri esindaja.

Kohtumised-hokkumängud Brasiilias džungli-indiaanlastega.



Seitsmekümnendate aastate uues atmosfääris, kus paljud sotsiaalselt aktiivsed avangarditrupid lagunevad (nii näiteks hajub Ameerika *off-off-Broadway* eksperimentaalteatrite suund), läheb *Odin Teatret* reisima. 1974. aastal siirdutakse Lõuna-Itaaliasse nn teatriteta piirkonda; varsti pärast seda järgneb Venezuela. Nii nagu P. Brook (meenutagem lavastust «Ikid») tunneb ka tema huvi aborigeenide kultuuri vastu. Lavastusega «Tulge! Ja päev on teie päralt» siirdub teater Caracase festivalilt Orinoco jõe ülemjooksule, esinedes Yamomami džungliindiaanlastele, kes oma ürgsel kujul järgmistel aastakümnetel hõimuna ilmselt kaovad. Näitlejaid võtavad vastu maagilised sõjatantsud ning šamaani loits, tootemloomadest — jaaguarist ja kilpkonnast. Ja nagu kõnelevad teatri kaasa toodud fotod, lõpeb etendus vaatajate mängijate piiri kadumisega...

Teater reisib Sardiinias ja Apuulias, Occitanias ning Kataloonias, Barloventos, Venezuelas ja Jugoslaavia mustlasaladel. Ta saab kuulsaks oma klounadlike tänavaparaadidega, millest moodustub etendus «Anabasis». «Anabasis» sai nime ühest kreeka kroonikast, kus rühm võõramaalasi marsib läbi võõraste alade. Näitlejad, kes on varustatud karkude ja lippudega, maskide, pasunate ja trummidega, ühinevad ning

kaovad kaduvikku nagu sõdurid. Kontakti vaatajatega astuvad vaid kaks surma kaju protsessiooni lõpul. «Anabasis» rongkäik lõpeb suure musta palakaga, millesse mässitakse näitlejate kihermu, kus siis hääled ja helid sumbuvad... Peruus võtab Barba trupp osa ka Cuatrotablase teatri esinemistest välja kasvanud massimeeleavaldustest, mis peegeldasid riigi kriisiseisundit. Sünnib eraldi etendus «Pikem». Tänavaparaadide hõimkonda kuulub ka «Johann Sebastian Bach» (1974). Canpignanoses tehakse *Odin Teatret*'ist kaks dokumentaalfilmi televisioonile.

1978. aastal laguneb teater kolmeks kuuks. Näitlejad sõidavad üksi või kahe-kolmekesi koos laiali: kes Indiasse, kes Brasiiliasse, kes Balile, kes Haitiile; mõned jäävad ka Euroopasse. See on esimene kord, kus *Odin* läheb «laiali». Naastes kolme kuu pärast, toob igaüks kaasa oma reisiloo, kostüümid, muusika, tantsud ja valminud stseenid. Sellest ainest pannakse kokku lavastus nimega «Miljon», sõnadeta etendus, mis siiski leiab hea kontakti vaatajatega. Kuigi E. Barba ja P. Brook tegutsevad teineteisest sõltumatult, võiks ka Barba taotlusi sel kümnendil väljendada P. Brooki sõnadega: «Ma ei eira sõnade tähtsust, kuid me otsime midagi säärast, mis mõjuks ühtmoodi kõigis maailma paigus sõnalist keelt



«MILLIONEM»
(1978)

kasutamata.» See on teatri ürgjuurte otsimise uus laine...

Rakendades proovides ja näitlejate treeningul traditsionaalsete teatrite väljendusvõtteid, uurides põhjalikult Jaapani *no-* ja *kabuki*-teatreid, India *kabukit* ja Bali teatrit, samuti ka antiikse ja keskaegse klounaadi vorme, loob Barba omaladse teatrikeele, mis on mõistetav erinevates kultuurides. Ta töötab mitte intellektuaalide tarvis, kes kuidagi ei suuda tema etendustest leida poliitilist «sõnumit», vaid (nagu on öelnud taani dramaturg Leif Petersen) «kirjaoskamatutele». Viimaste all on mõeldud kõiki neid, kes seisavad sõltuvuses selle maailma vägevatest, keda «juhid» on rõhunud nii majanduslikult kui ka intellektuaalselt.

1976. ja 1977. aastal organiseeris Barba Belgradis ja Bergamos kaks rahvusvahelist rühmateatrite kohtumist. See on rühmateatrite hülgaeag, kus «teatrikerjused» ilmutavad hämmastavat jõudu.

1982. aastal tegi Barba *Odin*'iga etenduse «Brechts Aske 2», millele järgnes veel «*Oxyrynchus*». Esimese pildid osutavad irreaalsete sugemetega poliitilisele teatrile, teise tekst ja kavaleht aga räägivad avameelsetest huvist maagilis-esoteerilise maailma vastu, kus iiri müstilised ornamendid põimuvad teatri misjonikuulutuste ning apokrüüfiliste (transformeeritud?) evangeeliumilõikudega.

Ja veel, 1979. aastatel organiseerib Barba UNESCO egiidi all Rahvusvahelise Teatritantropoloogia Kooli (*International School of Theatre Antropology*), mis allakirjutanu andmeil on sessioonsetel koos käinud vähemalt viis kord: Bonnis, Volterras (Itaalia), Blois's (Prantsusmaa), Holstebros ja Salentos (Itaalia). Organisaatsiooni ja tema eesmärgi kohta ütleb kooli esimene märgukiri selgelt: «See kool, mille loojaks ja juhiks on Eugenio Barba, on ühtaegu näitlejatöö aluseid uuriv laboratoorium ning kogemuste ja teadmiste levitamise keskus Ida ja Lääne teatri näitlejate ning lavastajate vahel.» Õpetajad on enamasti Idast, osavõtjad ning vaatlejad Läänest. Sümpomaatilise on märke neljanda sessiooni materjalides: «Osa kultuure (viidatakse Idale — R. H.) on välja arendanud väga usutava keha bioloogilise tunnetuse. Teised kultuurid

aga (mõeldakse ilmselt Lääne omi — R. H.) on alla käinud, liikunud kaudse tehnika suunas.» Viiendal sessioonil püütakse erinevatest teatritraditsioonidest pärit näitlejatega luua etendust Goethe «Fausti» põhjal. Barba üritab «globaalset teksti» muuta «täpseks teatraliseks tegevuseks»...

* * *

Need on lühimad andmed Eugenio Barba ja tema *Odin Teatret*'i kohta. Muidugi on see napp ning annab vaid viiteliselt edasi ta töö võlu ja originaalsust. Raske on isegi vastata, kas Barba on kuulsam lavastaja, pedagoogi, publitsisti või kultuurivahendajana. Ilmselt nende kõigina. Lisaks eespool öeldule on aga äärmiselt oluline ka see, et tema loodud teater kehastab (vähemalt kehastas pikka aega) vaba loomingulise grupi mudelit, millest unistasid paljud 1960. aastate noored radikaalid. Ta laiendas teatri mõistet, näidates uut suhtumist kunstisse. Tähtis pole üksnes tehniline meisterlikkus, vaid ka otsimine, suhtlemine ja endaavastamise protsess ise. Sarnaselt Grotowskiga ei õpeta ta mingeid kindlaid tehnikaid, vaid on ainult õppimisele suunaja. Läbides hulga keerukaid psühhofüüsilisi harjutusi, tuleb näitlejal leida oma isiklik rikkus. (Üheks ta töö terminiks on *fishedam*, kalatiik. Iga etenduste osaline valib elementaartehnikate õppimise järel talle sobivad soojendus- ja arendusharjutused: kes eelistab tsirkuselaadset akrobaatikat, kes *kathakali* võtteid, kes koturnidel kõndimist, kes Ida võitlustehnikaid jne. Pead lihtsalt õppima omaenda võimaluste ja annete tiigi ääres «kalastama».) Sellist teatrile lähenemist õigustab täielikult ka teatri nimi. Nagu väidavad raamatud, olevat muinasskandinaavia jumal *Odin* ükskord rippunud puu küljes üheksa päeva ja ööd, et kukkuda siis nagu küps vili, saavutades väe n ä h a elu.

Kas *Odin Teatret* on Barba kehastus? Jah ja ei. Pole kahtlust, et ilma temata poleks kollektiiv sündinud ega püsinud. Programmi ja raamid võlgneb see trupp siiski lavastajale. Ometi pole ta autokraat ega ka tavalises mõttes lavastaja, sest kuuldavasti ei kirjuta Barba ette, mida keegi tegema peab. Kõik on teel. Barba toetab «kolmandat teatrit», 45



«BRECHTS ASKE 2»
(1982). Nagu
sellistele truppidele
tüüpiline, rändab
mõni tegelaskuju
tühist tühki. Mis siin
toimub? Teksti me ei
tea. Päris kindlat
struktuuri etendustel
ei ole. Üks
improvisatsioonidest?

ei ametlikku ega ka avangardi: ta otsib seda, mida veel pole. Kogu aeg. Andekalt. Ennast avastades. Igavesti. Nagu Barba ühes oma mõtiskluses on öelnud: «Lahustudes ise kui grupp kujutluse universumis, leides julguse mitte teeselda . . . Selline on «kolmanda teatri» paradoks».

REIN HEINSALU

EUGENIO BARBA

«Antropoloogia» all mõisteti algselt inimkäitumise uurimist peale ühiskonna ja kultuuri tasandi ka bioloogia tasandil. Mis siis on teatritropoloogia? Teatritropoloogia on inimkäitumise uurimine «etendamise» olukorras nii bioloogia kui ka ühiskonna ja kultuuri tasandil.

Minu uurimistöö sai alguse huvist Idamaa teatri vastu. Mulle jäi arusaamatuks, kuidas Idamaa näitlejad säilitavad isegi täiesti külma, tehnilise harjutuse puhul ilme, mis vääramatult köidab juuresviibija tähelepanu. Jutt on olukorrast, kus näitleja ei tõlgenda ega väljenda midagi. Ometi paistab näitlejast kiirguvat erilist energiat (ta on esilemanav, kõikemõistev ja siiski ettekavatsematu). See kütkestab meie tähelepanu ja magnetiseerib meie meeled. Aastaid olin ma arvamisel, et küsi-

«ANABASIS» (1978). Odin Teatret on pidevalt rändav trupp. Kasutatakse commedia dell'arte maske, laadateatri (hargud) ja muid efektseid karnevalilikke võtteid.

mus on tehnikas, kätteõpitud oskuses. Ent kui ma püüdsin nimetatud harjumuspärast määratlust avardada, veendusin, et see, mida me nimetame tehnikaks, on tegelikult eriline keha kasutamine.

Meie kehahoiak argielus erineb tunduvalt kehakasutusest «etendamisest». Meie igapäevase kehahoiaku on kujundanud kultuur, milles me elame, meie ühiskondlik positsioon ja elukutse. Seevastu «etendades» on meie kehahoiak täiesti teistsugune. Niisiis, võime eristada argitehnikat mitteargisest.

Nimetatud erinevus ilmneb kõikides kodifitseeritud teatri vormides, eriti idamaistes. Läänes avaldub see vähemal määral. Sest — nagu ütleb Brecht — näitlemise kunsti pole olemas: on olemas viisid ja laadid ning kokkuleppeilisus, kusjuures meelevaldne on võimalik vaid subjektiivsuse vallas, kus valitseb individualism ja puuduvad tehniline nomenklatuur ning täpsed hinnanguüksused. Ainus erand on siin klassikaline ballett, mille reeglid, nomenklatuur ja saavutatud tulemuste kodifikatsioon võimaldavad kaheksa-aastaselt lapsel kogu balleti-«teaduse», kümnete



eelnevate põlvkondade kogemuse ära õppida, oma kehaga meelde jätta.

Teaduslik uurimismeetod tähendab valdkonna valimist, kus teatud nähtuste kordumine võimaldab avastada teatavaid muutumatusi ehk seadusi. Kui võtame oma uurimisvaldkonnaks Idamaa teatri ja juurdleme Idamaa näitlejate kehakasutuse kallal, siis avastame kiiresti kolm seaduspärasust.

Esimene neist on tasakaalu muutumise seadus. Jaapani *nō*-teatri näitleja liigub jalgu libistades, neid maast kergitamata. Kes seda proovib järele teha, veendub kohe, et iga sammuga muutub kõndija raskuskese ja seega ka tasakaaluseisund. Kes tahab kõndida *nō*-teatri näitleja kombel, peab põlvest kergelt jalgu kõverdama. See toob kaasa lülisamba ja järelikult kogu keha laskumise pisut allapoole. Just sellises asendis on inimene, kes on valmis hüppama mis tahes suunda.

Jaapani *kabuki*-teater tunneb kaht erinevat stiili, *aragoto*'t ja *wagoto*'t. *Aragoto*'s, liialdatud stiilis, kehtib diagonaalide seadus: näitleja pea peab alati märkima diagonaaljoone üht otsa, kusjuures teise otsa moodustavad jalad. Kogu keha, mis on muudetud ja dünaamilises tasakaaluseisundis, toetab ühele jalale. Kirjeldatav asend on vastand Lääne näitleja tavalisele asendile. Viimane püüab säästa energiat, asudes väikseimat pingutust nõudvasse staatilise tasakaalu seisundisse.

Wagoto on *kabuki*-teatri nn realistlik stiil. Siinne näitleja liigub viisil, mis meenutab klassikalise india tantsu *tribangi*'t. *Tribangi* tähendab «kolm kaart».

India Orissis omandab tantsija keha kaju, just nagu läbistaks S-täht tema puusi, õlgu ja pead. Kõikides klassikalistes India kujudes on *tribangi* sinusoidsus selgesti aimatav. *Kabuki wagoto* puhul liigub näitleja otsekul laine, külg ees. Selline liikumine toob endaga kaasa lülisamba vahetpidamatu tegevuse, mis pidevalt muudab näitleja tasakaalu, muutes seega ka aina tema kere ja jalgade omavahelist suhet.

Bali teatri näitleja ja tantsija libistab taldu mööda maad, tõstes seejuures oma varbad üles, mistõttu jalgade puutepind maaga väheneb poole võrra. Et mitte pikali kukkuda, peab ta jalad harki ajama ja põlvi kõverdama. India

kathakali näitlejal libisevad mööda maad tallaservad, muu on sama.

Ainsa kodifitseeritud Euroopa teatritvormi, klassikalise balleti reeglid näivad justkui meelega tantsijat sundivat ebakindlas tasakaalus liikuma. Nõnda on see põhiasendite puhul ja nõnda on see ka terves liikumiste süsteemis, nagu näiteks arabeskides (*arabesques*) ja hoiakutes (*attitudes*), kus kogu keha raskus lasub ühel jalal ja koguni ühe jala varbaotstel. Üks olulisemaid liikumisi, *plié*, tantsitakse kõverdunud põlvedega, mis loob parima lähteasendi pirueti või hüppe sooritamiseks.

Miks siis kõik etendamise kodifitseeritud vormid nii Idas kui Läänes kätkuvad jääva suuruse, seaduspärasuse: jalutamise, ruumis liikumise, liikumatult paigal püsimise argitehnika on muundunud, deformeerunud. See argioskuse muundumine, see mitteargine tehnika rajaneb oluliselt tasakaalu muutmisel. Hoidudes «loomulikust tasakaalust», avaldab idamaaine näitleja oma mõju ümbrusele sellega, et ta asub *nō* luksustasakaalu, mis on mõttetult keeruline, näiliselt üleliigne ja suurt energia-kulu nõudev.

Võidakse väita, et nimetatud luksustasakaal mõjub stilisatsioonina ja on esteetiliselt sisendusjõuline. Tavaliselt võetakse see seisukoht omaks, arvestamata ajendeid, mis on sundinud valima inimese «loomuliku oleku» minetanud kehaseisundeid.

Mis sünnib tegelikult?

Me võime kinnitada, et tasakaal — inimese võime hoida oma keha püsti ja liikuda ruumis — tuleneb mitmesuguste lihaste pingest ja jõuvahekorrast. Mida keerukamaks muutuvad meie liigutused — võttes tavalisest pikemad sammud, kallutades pea tavalisest rohkem ette või taha —, seda enam on meie tasakaal ohus. Käiku lastakse terve lihaspinge ahel, et hoida ära kukkumist.

Euroopa miimi traditsioon kasutab just seda ebatasakaalu mitte kui väljendusvahendit, vaid kui vahendit teatavate orgaaniliste kehaliste protsesside intensiivistamiseks. Tasakaalu muutumine vallandab pingeahela, mis tegevab keha teatavat seisundit, ent ei too endaga kaasa tahtlikku individualiseeritud väljendust.

Nō ja *kabuki*-teatri näitleja kohta, kel on eriline energeetiline seisund, öeldakse: ta on *ko-shi*. *Ko-shi* aga tähendab jaapani keeles «puusad». Kui me kõnnime tavaliselt, aimavad meie puusad järele jalgade liikumist. Kui me aga tahame puusade liikumist piirata — st luua oma kehas liikumatut telge —, peame kõverdama põlvi ja liigutama keret jäigalt. Puusade sulustamisega tekitame kehas kaks pingetasandit: alaosas — jalgades, mis peavad liikuma, ja ülaosas — keres ning lülisambas.

Kahe vastandtasandi esilekutsumine kehas sunnib meid võtma erilist tasakaaluasendit, mis lülitab tegevusse pea, kaela- ja kere-, tuhara- ja jalalihased. Kogu näitleja lihastoonus on muutunud. Võrreldes tavalise kõndimisega, peab ta kasutama hulga rohkem energiat ja tegema hoopiski suuremaid pingutusi.

Kuid sõna «energia» on siinkohal lõks. Tavaliselt seondub energiaga ülevoolav jõgi, mis avaldub liikumises, lihastegevuses.

Ent...

Paus.

Niisiis tegin ma mõttepausi: püüdsin mõtiskleda selle üle, kuidas kõige paremini selgitada seda, millest praegu jutt. Ka pausi tegemiseks kulutasin energiat, vaimuenergiat. Kogu mu keha oli silmanähtavalt pingestatud, ehkki ma ei liikunud paigast. Oluline on mõista, et energia ei too endaga kaasa üksnes tegutsemist ja liikumist. Energia on ka meie organismi erinevate tasandite potentsiaalide vahe, alates üksikust rakust ja lõpetades kogu organismiga.

Seda energia erilist olekut on suurepäraselt mõistnud jaapani teater. *Nō*-teatris kõneldakse «ruumienergiast» ja «ajaenergiast».

Ruumis rakendan ma oma energiat selliselt: sirutan välja käe ja mu pihk haarab laualt pudeli. Kuid ma võin sedasama teha ka nõnda, et kasutan peaaesjalikult «energiat ajas»: kogu mu keha ilmub valmisolekut, ma olen valmis tegutsema täpselt ettekatsetatud viisil, haarama pudeli. Mind liikumatult hoidvad lihased on ametis, mu keha asend on pisut muutunud ja olgugi, et see kõik on väliselt peaaegu

märkamatu, olen sama palju tarmu (energiat) kulutanud, kuipalju läheks tarvis teo tegemiseks. Ma ei soorita oma tegu mitte ruumis, vaid ajas, ma kasutan lihaseid, mis hoiavad mind paigal, mitte noid, mis mu käsivarre ja sõrmed liikuma paneksid.

Nō-teater tunneb reeglit, mille kohaselt kolm kümnendikku kõikidest liigutustest tuleb teha ruumis ja seitse kümnendikku ajas. Kui ma haaran pudeli laualt tavalises olukorras, kulutan ma vaid niipalju energiat, kuipalju tööpoolest selle võtmiseks vaja läheb. *Nō*-teatris seevastu kulub seitse osa enam tarmu selleks, et jätta pudel võtmata, et jätta see tarm näitlejasse pidama («energia ajas»). See aga tähendab, et üldkokkuvõttes läheb *nō*-teatri näitlejal tarvis enam kui kaks korda rohkem energiat, kui kuluks üksnes teoks ruumis, kuid teisest küljest jätab ta üle kahe korra enam iseendasse.

Sellega oleme jõudnud teise seaduspärasuseni — vastandite seaduseni.

Kui me tahame mõista teatri füüsilise tasandi dialektikat, peame uurima Idamaa näitlejaid. Vastandamine on see põhimõte, millele sealne näitleja rajab oma tegevuse.

Veel kord: ma tahan võtta laualt pudeli. Ma rakendan oma energiat ruumis, sirutades käe, kõverdades sõrmed, võttes pudeli. Ent rakendades energiat ajas, jättes pudeli võtmata, tekitan ma vastanduse: ühest küljest ma küll sirutan kätt, kuid teisest küljest hoian seda tagasi.

[- -]

1960. aastate alguses viibis Grotowski Hiinas. Kui ta sealt tagasi tuli, rääkis ta mulle, et hiina näitleja teeb enne iga liigutust vastupidise liigutuse. Näiteks, selleks et vaadata paremal istuva inimese poole, teeb Lääne näitleja oma kaelaga otsekohe, sirge liigutuse. Seevastu hiina ja enamik teisi Ida näitlejaid teevad, nagu tahaksid nad aluses vaadata vastassuunas. Siis aga muudavad järsult suunda ja vaatavad paremale. Vastavalt sellele põhimõttele: kui tahetakse suunduda vasakule, siis siirdutakse alguses korraks paremale ja pöördutakse seejärel järsult vasakule. Kui kavatakse kükitada, tõustakse enne kikivarvule.

Kui Grotowski mulle sellest jutustas, arvasin, et küsimus on lavakonventsionaalsustes, mis võimaldavad hiina näitlejal oma tegevust avardada ja võimendada, muutes oma liigutused üllatus efekti abil selgemini tajutavaks. See kõik ongi kahtlemata tõsi. Kuid nüüd ma tean, et asi pole mitte ainult hiina teatri lavakonventsionaalsustes, vaid see on reegel, mida võib kohata kogu Idamaal. Ida teater ei tunne sirgjoont. Või kui, siis kasutatakse seda väga erilisel viisil, nagu näiteks *nō*-teatris.

Kui jälgida Bali tantsijat, *nō*-teatri näitlejat (kas või nii lihtsas tegevuses nagu lehviku kandmine näo ees), *abuki*-teatri näitlejat, klassikalist india või tai tantsijat, võib pikemata märgata, et nende liigutused ei kulge kunagi sirgjooneliselt, vaid ümarjalt, sinusoidselt. Ümarust rõhutavad nii kere kui ka käsi- varred ja käelabad. Läänes tantsitakse jalgadega, Idas kätega.

Jällegi võib rääkida lavakonventsionaalsustest ja esteetikareeglitest. Ent mida need mõisted sisaldavad?

Naaskem inimese bioloogilise ehituse juurde. Kogu lihastegevus ja sellega kaasnev bioelektriliste laengute vallandumine toimub liigeste abil. Kui ma tahan osutada minust vasakul asuvale inimesele, sirutan ma oma käe välja ja näitan näpuga tema peale. Teen liigutuse, kus ainsaks liikuvaks liigeks on küünarliiges. Idamaa näitleja ei talitaks ealeski nõnda. Tema käsi alustaks kaarjat liikumist vastassuunas, rakendades seejuures kolm liigest: randme, küünar- ja õlaliigese. Järsu pöördega, mis nõuab kõigi kolme liigese täpset ning muutuvat koostööd, lõpetaks ta oma liigutuse sõrmeosutusega vasakule olevale isikule.

Vastandus on niisiis teine seadus. Esimene oli — tasakaalu muutumine.

Kolmandat seaduspärasust võiksime nimetada «sidusa sidusetuse» (ehk: «koherentse inkoherentse») seaduseks.

Idamaa näitleja või ka Euroopa klassikalise balleti viljeleja tegevuseesmärgi ja otstarbekuse seisukohalt on täiesti ebasidus (võiks ka öelda: otstarbetu) võtta asendeid, mis takistavad liikumisvabadust, viivad kõrvale argisest kehahoiakust — selleks, et kasutada pingutatult kunstlikku ja energia-

kulukat asendit. Kuid just nimelt see mitteargine kehahoiak võimaldab luua potentsiaalide vahe. Pealegi võib näitleja harjutamise tulemusena muuta käesoleva sidusetuse uueks kehakultuuriks, mistõttu uudne, mitteargine võttes- tik osutub lõppkokkuvõttes äärmiselt sidusaks.

Nō-tea ri näitleja üllatuslikumaid ilminguid, järsk üleminek kõndimiselt jooksmisele (kusjuures jalatallad libisevad endiselt mööda maad), on võimas nagu välgulöök, otsekuu mao vingerdus, otsekuu ammunool läbi õhu. Kuigi näitleja võib valida sidusetu lähtepunkti, on pikaajaline harjutamine teinud ta selliseks meistriks, et tema liigutused tunduvad meile täiesti spontaansed.

KREEKA

Kreeka teater seostub tavakujutluses hiiglasuurte vabaõhuareenidega, kus traditsioonilises laadis kantakse ette antiikautorite tragöödiad. Suvekuudel on niisugune pilt tüüpiline. Kreekas peetakse arvukalt teatريفestivale, kohaliku koorekihi kõrval võib seal näha tipptegijaid kogu laiaast maailmast. Pole siis mingi ime, et Kreekamaal ollakse hästi kursis mujal maailmas populaarse repertuaari ja mitmekesiste mängustiilidega. Hiljemalt oktoobriks on suvehooaeg läbi ja siiani vabas õhus etendusi andnud trupid on sunnitud tõmbuma teatrimajade seinte vahele. Talve- ja kevadkuudel pakutav haakub antiikse teatrilaadiga üsna lõdvalt, andes tunnistust tugevatest välismõjudest.

Vaadeldgemgi sealset teatriargipäeva Ateena näite varal, mis on loomulikult ka maa teatripealinn. Seal on umbes 70 statsionaarset mängupaika, enamik neist kinolaadised saalid lihtsa tehnilise sisustusega. Peale mõne üksiku erandi on nad kõik eravalduses ja esitavad lääneliku malli kohaselt korraga vaid ühte näidendit, kuni publikut jätkub. Kreekas ei tunta puudust headest näitlejatest, küll aga lavastajatest. Paljud neist töötavad suure koormusega, mis ei tule alati kasuks kunstilisele tulemusele. Ateenasse on kogunenud umbes 3000 vabakutselist näitlejat, kes pakuvad oma teeneid teatritele, kinole, televisioonile ja radiole, kuid sageli tuleb läbi ajada erialase tööta. Ainult üksikud erateatrid, nagu *Teatro Technis* ja *Amphi Teatro*, võivad endale seda luksust lubada, et hoiavad piiratud arvu näitlejaid alalise palgal. Üha rohkem artiste koguneb isemajandavatesse ühistustesse, kes annavad samuti etendusi. Riiklik plaan näeb ette üheksa uue regionaalteatri ehitamist, kuid siiani on põrkunud finantsraskustele.

Publiku ja kriitikute hulgas laialdast vastukaja leidnud töödest mainigem esimesena Arthur Milleri «Vaadet sillalt» *Kappa* teatris. Itaaliast Ameerikasse väljarändajate rasket saatust käsitlev teos on kreeklastele hästi mõistetav, sest nendegi rahvast elab suur osa piiri taga. D. Chronopoluse lavastus on atmosfäärilt tihe ja professionaalselt läbi komponeeritud misansteenidega. Peategelast kehastav neljakümneaastane N. Kourkoulos on tuntud filminäitleja, ühtlasi 350-kohalise *Kappa* teatri omanik. Tema intensiivne ja täpne osalahendus köidab kohe tähelepanu, ilma ülejäänud ansambli lämmatamata.

Üks Ateena juhtivad teatreid kannab nime *Broadway*, põlgamata seejuures repertuaari, mis pärit pisut lähemalt. Nende viimaseks menutükiks kujunes meilegi tuttav Galini «Retro». N. Charalampos lavastas selle

tänapäevakomöödia tundliku huumorisoonena, näidates kõigi tegelaskujude vastu üles südamesoojust ja mõistmist. Suhtumine Moskva abielupaari, kes vanast isast lahti tahab saada, ei ole kuigi kriitiline; satiirilistest nootidest on täielikult loobutud. Ilmselt on vanaduspõlve veetvate vanemate ja keskkikka jõudnud laste suhted Kreekas mõnevõrra teistsugused kui näidendi autori kodumaal. Suurepäraselt on esitatud kolm eakat pruuti, kes kõik avavad erineva nurga alt oma liigutava elusaatuse. Säravaimad osatõlgendused loovad aga T. Wandis (Nikolai) ja E. Estanidoso endise baleriinina, kelle iga žest ja hääletoon on nagu apteegikaaluga välja mõõdetud. Ateena Broadway teatris ei tehtud katsetki tabada nõukogulikkust olustikku. Teksti üritati esitada üldinimlikul, elufilosoofilisel tasandil.

Rahva seas tundub hetkel populaarseim olevat *Orpheus'* teater, kus vaatamata 1700 kohale ja kröbedatele piletihindadele tuleb tihti lisatoolegi kasutada. Mis siis rahvahulki magnetina ligi tõmbab? Kahjuks süngi mitte sisukas sõnalavastusteater, vaid revüü ühenduses estraadisketsidega, kuhu vahele liigitud filmikatkendeid ja laulunumbreid. Lavale ilmuvad ka antiikajaloo kujud, kes publikut naerutades kommenteerivad poliitilisi päevasündmusi. Kolmel erineval mängupinnal toimuvat aitab vertiukus siduda N. Stratigose muusika. Programmi autor, lavastaja, peaosaline ja ühtlasi teatri direktor on W. Triantafillidis, kunstnikunimega Harry Klinn. Võrtrati miimikaga ja heas füüsilises vormis, ei lasku ta kordagi klounnaadi. Välise vaashoituse ja subtiilse irooniaga suudab ta hiigelaudiooriumi siiski pihus hoida ja oma ühiskondlik-poliitilise sõnumi nendeni viia.

Alaline näitetrupp on Hellases vaid väheses teatris, nagu Ateena Rahvusteater ja Saloniki Linnateater. Laiulatuslik repertuaar on ainult viimases. Rahvusteatris mängitakse pooleist kuud paralleelselt kahte näidendit (suurel ja väikesel laval), mis asendatakse siis uue paariga. Hiljutise tandem moodustasid Schilleri «Maria Stuart» pealaval ja Fugardi «Teekond Mekasse» kammersaalis (nüüd ka meil Draamateatris, küll suurel laval). Pompossest lahendatud «Stuart» on kriitikute meelest paiguti ülepakutud, kuigi ühtlase ansambli mänguga. LAV-i dramaturgi Athol Fugardi teos kujunes aga maailmas hiljuti täielikuks avastuseks, nii ka Kreekas. Lavastaja Jules Dessin on kolme tegelase omavahelised liinid põhjalikult läbi komponeerinud. Kiidusõnu pälvivad kõik osatäitjad, eriti aga M. Lambriinu, kes tõelise sisseelamisega lõi ühiskonna poolt tõrjutud üksiku vanaproua portree. Kassaedu poolest ei suuda aga isegi Rahvusteater konkureerida niisuguse *show'*ga, mida pakutakse *Orpheus'* laval. Seda tingib juba kreeklase lõunamaine temperament, mis ootab etendamiskunstilt rohkem angažeeritust, kui pakutakse akadeemilises draamateatris.

Klaverikunsti «lõvidest» I

BRUNO LUKK

Meie aja suurte pianistide seas on mul raske luua paremusjärjekorda. Claudio Arráu, Wilhelm Kempff, Alfred Brendel, Alicia de Larrocha, Arturo Benedetti Michelangeli, Annie Fischer, Rudolf Serkin on kahtlemata XX sajandi Lääne pianistide esireas. Kui repertuaari järgi võtta, siis on kõige mitmekülgsem

CLAUDIO ARRÁU

Ta on veel mitmekülgsem kui Artur Schnabel, sest ta mängib kogu klassikalist repertuaari — Bachist ja Mozartist Debussyni.

1903. aastal Tšiilis sündinud pianist omandas üsna varakult Euroopa muusika- ja interpretatsioonikultuuri (lõpetas 15-aastaselt Berliini konservatooriumi Liszti õpilase Martin Krause juures). Ta on tohutult palju kontserterinud ja reisinud. Viimasel ajal elab ta Ameerika Ühendriikides, New Yorgi lähedal...

Minu kogus on C. Arráu plaadid

alati olnud auväärse kohal: ta plaadistab ainult eriti head muusikat. Bachi mul kahjuks ei ole, aga Beethovenit ja Liszti on kaunis palju, on Chopini, Brahmsi, Schumanni, Debussyd... Kuigi Bachi on ta omal ajal palju mänginud — 1935. aastal toimusid Berliinis ja Viinis tema Bachi muusika öhtud (kumbki tsük el koosnes 12 kontserdist), kus ta esitas valdava osa Bachi klahvpillimuusikast.

Minu hinnangute järgi on C. Arráu kindlasti meie sajandi kõige suurem Liszti mängija. Võimalik, et Ferruccio Busoni oli suurem, aga teda ma ei ole kuulnud. C. Arráu viimase kahekümne aasta plaadid näitavad küll, et tal ei ole rivaali sellel alal.

C. Arráu puhul on mulle eriti meeldiv, et ta mängib ilma liialdusteta, täpselt ja sealjuures vabalt. Ta ei liialda agoogiliselt, ei kiirusta, ei koonda — v.a muidugi siis, kui muusika seda nõuab. On ju tõsiselt võetavas muusikas (põhiliselt küll Chopinil ja Lisztil) küllalt palju niisuguseid momente, kus

Claudio Arráu



on vaja muusikat laiemas plaanis liikuma panna üldiste *accelerando*'dega. Ta mängib küllalt detailiseeritult, sealjuures ei esine kuskil mitte mingisuguseid halbu üllatusi.

C. Arrául on erakordselt peen, kultiveeritud maitse. Tema mängus ei ole midagi, mis eemale tõukaks või peletaks, nii nagu seda minu arvates väga sageli esineb Vladimir Horowitzil või Martha Argerichil — rahutust, närvisust, ka väiksemas ulatuses liialdatud emotsionaalseid ülepakkumisi, kiirustamisi. Ja lõppude-lõpuks ei oskagi V. Horowitzi kohta enam midagi muud öelda, kui et ta mängib lihtsalt ebarütmiliselt, ei pea taktimöödust kinni. C. Arrául on just rütmiline joonis ideaalselt selge. Tema mängus on muusika kulgemine alati rütmiliselt hästi arusaadav ja organiseeritud liikumine. See on nähtavasti ainuõige suund — ta on ju lõppude-lõpuks Liszti õpilase juures õppinud ja on nähtavasti ka küllalt palju kuulnud sellest, kuidas Liszt ise mängis või kuidas ta õpetas (kuigi paljud «tunnistajad» kirjeldavad Liszti mängu kui vabalt improviseeritud, meenutavad, et Liszt lubas endale palju kiirustamisi, iseäranis nooremas eas).

Mis C. Arrául juures veel eriti silma torkab, on suurepärane evolutsioon tema

pikal kontserteerimise teel. Säravast, hulljulgest noorest virtuoosist kujunes aastate jooksul mõtisklev, sügavustesse tungiv muusik, kellel virtuoossed võimed teenivad jäägitult muusikalist mõtet ja sisulisi ülesandeid. On õpetlik ja veenev võrrelda tema plaadistatud Liszti 1. klaverikontserti 1941. aastast plaadistusega 1979. aastast. Kommentaarid tehku igaüks ise, kel kõrvad ja pianistlik taibukus olemas! Samasugust evolutsiooni täheldame veel Artur Rubinsteini ja Emil Gilelsi kunstis.

WILHELM KEMPF

W. Kempff (s 1895) on tõepoolest saanud koolituse, mis on Beethoveni ja Liszti parimate traditsioonide vääriiline. W. Kempffi repertuaar, ampluaa jääb väiksemaks kui C. Arrául — tõeliselt suur on ta siis, kui esitab oma kodumaa muusikat. Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms on tema heliloojad... Mõnd W. Kempffi plaati, nagu Schuberti «Muusikalised momendid» või B-duur sonaat D 960, võib pidada meie interpretatsiooniajastu tipuks. Kontsertesinemisi on ka temal olnud väga palju ja loomingulise kõrgvormi on ta säilitanud aukartustäratava eani. Praegugi jätkub tal energiat viia Itaalia väikelinnas Positanos läbi Beethoveni interpretatsiooni kursusi.

Ka W. Kempff mängib alati taktimöödus — hästi arusaadavalt, organiseeritult ja selgelt, tema musitseerimist saab jälgida ilma et peaks nootideesse vaatama või mõistatama, mismoodi see kirjutatud on.

Need jooned iseloomustavad muidugi teisigi meie aja suuri pianiste. Neid, kel muusika tegemine näib lihtne — kõik on omal kohal ja samal ajal muusikaliselt «seestpoolt» täidetud, kõik elab, detailid liituvad suureks harmooniliseks tervikuks...

W. Kempffi musitseerimine on kuidagi eriti võluv ja lummas. Fraaside ja suuremate lõikude pidev ning järjekindlalt ilus vormimine ja lakkamatu voolamine, ideaalne terviku kujundamine, sihikindlus, lihtsus ja rütmiline elastsus ta mängus vaimustavad alati kuulajaid. Lugesin kunagi, kuidas üks Viini arvustaja kirjutas W. Kempffi klaveriõhtu kohta: «Da war jede Note ein Geschenk.» (Iga noot oli kingitus.)

Wilhelm Kempff





Alfred Brendel

ALFRED BRENDEL

Viin on andnud maailmale terve rea nooremasse põlvkonda kuuluvaid häid pianiste: peale Alfred Brendeli veel Friedrich Gulda, Jörg Demusi, Ingrid Haebleri, Rudolf Buchbinderi. Noorem põlvkond on muidugi suhteline mõiste. A. Brendel on üle viiekümne.

A. Brendeli (s 1931) repertuaar jääb võib-olla natuke kitsamaks kui C. Arrául, kuigi ta mängib paljusid heliloojaid ja on ka väga palju salvestanud: Beethoveni kõik sonaadid, kontserdid ja muid teoseid, palju Liszti, Schubertit, Schumanni ja Mozartit. Aga Schuberti sonaatidest mängib ta ainult hilisemaid. Üksikud plaadid on ilmunud ka Haydni teostega. Minu meelest mängib A. Brendel Mozarti kontserte paremini kui Daniel Barenboim ja Murray Perahia — võib-olla ka sellepärast, et ta ise ei dirigeeri. Eks ühel ajal dirigeerimine ja mängimine on ikka teatud aga-dega seotud. Mõned A. Brendeli Liszti-interpretatsioonid on lihtsalt grandioossed. Näiteks «Benediction de Dieu dans la Solitude» «Poetilistest ja religioossetest harmooniatest», klaverikontserdid ja Sonaat ning mõned hilised palad. Veel on tal üks minu arvates täiesti erakordne Bachi plaat («Itaalia kontsert», «Kromaatiline fantaasia ja fuuga», vähemängitav Prelüüd-fantaasia ja Fuuga a-moll BWV 922, Fantaasia ja

fuuga e-moll BWV 904 ja kaks koraal-eelmängu). Tema Beethoveni sonaatide tsüklit hindab mõnigi kriitik kõrgelt, aga minu meelest ei ole seal kõik ühesugusel heal kunstilisel tasemel. A. Schnabelil on aeglasel osad põnevamad ja täiuslikumad.

Üks mind väga häiriv moment tema plaatidel on paigutised nootide lisamised, enamasti bassides. Faktuuri alumised jooned, sealne intervallide järjestus on heas muusikas alati range loogika järgi loodud. Kui Beethoven oma Sonaati op 106 ei kirjuta B₂, siis ei ole seda vaja ka kaasaegsel «Steinwayl» mängida; või kui Schubert ei kirjuta oma Sonaadi D 960 koodasse F₁, siis on sellelgi raudne loogika! (Ääremärkuseks: eliitklassi pianistidest ainult A. Schnabel, S. Richter ja E. Gilels, noorematest veel M. Pollini ei lisa kunagi noote!)

24. ja 25. märtsil 1988 kuuldud A. Brendeli klaveriõhtud Leningradi Filharmoonia suures saalis kinnitasid minus teadmist, et tegemist on erakordse isiksusega, kes lausa lummab oma interpretatsiooniga. Jälle veendusin selles, et iga suur interpret esitab kõige täiuslikumalt rahvuskaaslasest helilooja loomingut, millega on lapsest saadik tegelnud ja milles tunneb ennast jäägitult kodus. See Schubert (mõlemal öhtul kõlas ainult Schuberti muusika) oli A. Schnabeli ja W. Kempffi kõrgusel, samal tiptasemel, kus kaob iga sugune kriitika ja jääb vaid nauding. Veendusin veel kord, et A. Brendelile ei ole praegusel ajajärgul võrdset, et ta võib täie õigusega tunda ennast kroonimata kuningana oma erialal!

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI

Väga tõsine, kindlate põhimõtetege kunstnik (s 1920), kes on jäägitult andunud muusikategemisele. Ta elab eraldatuses väikeses Sveitsi linnas Luganos; on itaallane, aga ei ole lahk-helide tõttu aastaid Itaalias mänginud; esineb suhteliselt harva, aga kui seda teeb, siis paneb muusikamaailma endast rääkima... Retsensioonidest võib lugeda, et ta käitub ka laval järsult, eneseselgult. Mitte mingisugust teatraalsust, välisust, naeratust aplausi eest — tema missioon on täidetud, ta võib lahkuda.



Arturo Benedetti Michelangeli

A. Benedetti Michelangeli repertuaar ei ole suuremahuline, aga on see-eest kvaliteedilt ülikõrgel tasemel. On väga imponeeriv, kui täpselt ta esitab autoritteksti (kuigi ka tema lubab endale vahel vabadusi). Kuulasin tema esituses Mozarti kontserti KV 450 *B*-duur ning Beethoveni *Es*-duur kontserti ja pean küll ütleva, et see oli objektiivne

tõde täpsuse koha pealt. Täpsuse all ei mõtle ma mitte ainult seda, et ta mängib õigeid noote õiges tempos ja õigetes vahekordades. See on Täpsus suure tähega: teksti lahtimõtestamine, tooni tekitamine, sõrmede mobiilsus ja osavus, nootidevaheliste pingete teostamine, vertikaali kujundamine, akordi- ja pedaalitehnika, mis on viidud tõepoolest 55

maksimumini. Seda ei saa öelda isegi kõigi W. Kempffi või A. Brendeli plaatide kohta. Tal on täiesti vapustavad Debussy plaadid, minu meelest üks parem kui teine. Eriti kõrgelt hindan Debussy prelüüdide esitusi. Ka C. Arráu on plaadistanud mõlemad vihikud, kuid A. Benedetti Michelangeli meeldib mulle rohkem. Ta on, mulle näib, sügavam ja täpsem, tal on rohkem värve ja paljudes kohtades on ta võib-olla puhtpianistlikult viimistletum. Kuid tema Brahmsi-Paganini variatsioonide plaat tekitab mitmeid küsimusi. Ma ei saa aru, miks ta teeb variatsioonide järjekorras muudatusi... Kõikidest «Paganini variatsioonide» plaatidest pean kõige autentsemaks ja täiuslikumaks C. Arráu salvestust.

Et A. Benedetti Michelangeli oma Chopini plaadil ja ka Moskvaa kuulud klaveriõhtul Chopini teoste ettekandega mind lõplikult ei haaranud, on kindlasti minu viga.

WALTER GIESEKING

Walter Giese kingi (1895—1956) kuulsin kontserdisaalis kahel korral: klaveriõhtul Berliinis (1929) ja kolme klaverikontserti orkestriga Roomas. Ta ei olnud siis veel maailmakuulus, Berliini klaveriõhtu toimus väiksemas saalis, mõlemal korral oli kohal vähe kuulajaid. Berliini klaveriõhtu kavast on siiani hästi meelde jäänud Bachi Partita *c*-moll, Schuberti *B*-duur sonaat D 960, Skrjabini kaks poemi *op* 32, rühm nn impressionistide palu, sh täiesti fantastiliselt mängitud Raveli «Couperini haud». Roomas mängitud kontsertidest imponeerisid Beethoveni *Es*-duur ja Mozarti *C*-duur KV 467.

Kahtlemata kuulus W. Giese king juba siis maailmaklassi pianistide hulka. Jällegi väga täpne, puhas, siiras, klassikaliselt selge klaverimäng, kus puudus igasugune pateetika, väline retoorilisus, virtuooslik eputamine, kus toimus tihe ja sügavalt läbitunnetatud musitseerimine, kus erakordselt kõrgelt arenenud pianistlikud võimed ja särav virtuooslikkus teenisid sisuliste tõdede edasiandmist. Täiesti unikaalne, otse jalustrabav, võiks öelda — enneolematu oli tema Debussy ja Raveli muusika tõlgitsemine, mis on õnneks ka plaatidele jäädvustatud. Mõned teised plaa-



Alicia de Larrocha

did, nende hulgas plaadid Bachi ja Mozarti teostega on minu arvates vähem õnnestunud: siin segab mind sageli ebakonkreetsus (Bachi mängimisel isegi tehniline ebatäpsus), allakriipsutatud asjalikkus, teatud kuivus ja pedantsus.

ALICIA DE LARROCHA

Kõige kõrgemasse kategooriasse tõtaksin ka Hispaania pianisti Alicia de Larrocha (s 1923), esmajärjekorras hispaania muusikaga: Albénize süüdi «Iberia», de Falla ja Granadose teoste plaadistustega. «Iberiat» on ta salvestanud kaks korda, ja ma ei suuda öelda, kummal paremini. Mõlemal plaadil kõlab minu meelest täiuslik musitseerimine klaveril. Seda loen ma kahekümnenda sajandi klaverimängu üheks absoluutseks tipuks! Siin on saavutatud ideaal, täiuslik klaverivaldamine kõikides üksikasjades, kus ma enam ei oska midagi rohkemat ette kujutada, see on muusika dešifreerimine kõige täiuslikumas pianistlikus vormis. A. de Larrocha esitab oivaliselt ka Mozartit: laitmatu maitse, ideaalse stiilitunde ning säärase endastmõistetava lihtsuse ja veenvusega, et igasugune kriitika jääb ülearuseks. Iga üksik noot on omal kohal, kindlas kontekstis eelneva ja järgnevaga, kõik proportsioonid on ideaalses tasakaalus, kõik elab, hingab, voolab ja areneb sügavalt tunnetatud muusikategemise vajadusest ja kõrgelt arenenud intellektist juhituduna.

A. de Larrocha repertuaar on suur ja mitmekülgne: Bach, Scarlatti, Mo-

zart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Ravel, Grieg, Rahmaninov, Hatšaturjan ja hispaanlased.

Alates 60. aastatest on ta tõusnud pianistide kuningannaks — peamiselt USA-s, Lõuna-Ameerikas ja Lääne-Euroopas. Ta on meie konkurssidehaige sajandi esimene pianist, kes ei ole osalenud võistlustel, aga vaatamata sellele on tõusnud sajandi teise poole maailma eliitpianistide esiritta. Kordan: kuulates A. de Larrocha plaate «Ibeeriaga», tema Granadose «Goyescasid», jääb minule küll mulje, et paremini klaverit mängida ei saa!

ANNIE FISCHER

Seda, mida on teinud Annie Fischer (s 1914), mida ta näiteks tegi Tallinnas oma ainsal klaveriõhtul, peab küll pidama väga suureks kunstiks. 1933. aastal võitis ta Liszti-nimelise konkursi Budapestis. Minu Berliini *Hochschule* professor Leonid Kreutzer oli žüriis. Mäletan, et kui ta tuli Budapestist tagasi, rääkis ta meile mitmel korral, et seal sündis uus täht: Annie Fischer.

Meie kuulsime teda põhiliselt pärast sõda, ta oli palju kordi käinud Moskvas ja Leningradis ja kõik muusikud olid arvamusel, et ta on tõesti üks sajandi tippe pianismis.

Põhiliselt mängis A. Fischer klassikalist ja romantilist repertuaari: Mozart, Händel, Beethoven, Schumann, Chopin ja Liszt olid tema heliloojad. Olen Chopini *b*-moll sonaati palju kuulnud, igasuguste suurte pianistide kontsertidel, aga mitte niisugusel kujul nagu temal: nii spontaanne ja mõjuv, kohutavalt tahtejõuline ja grandioosne esitus — iga mees võib teda vaid kadedatada! Mulle meenub, et Maria Grinberg oli tema kunsti eriline austaja, ütles kunagi, et A. Schnabel ja A. Fischer on tema silmis kõige suuremad kunstnikunatuurid. Ainus klaveriõhtu, mille A. Fischer andis siin Tallinnas 1963. aastal, jääb meelde surmatunnini; iga üksik lugu sellest kavast on jäänud unustamatuks — Händeli *Chaconne G*-duur, Mozarti Sonaat *F*-duur KV 332, Schumanni «Kreiseriana», Chopini *b*-moll sonaat ja Polonees *fis*-moll, lisapaladeks Chopini «Hällilaul» ja Schuberti viimane Eksrompt *f*-moll D 935. Arvan, et ta on E. Gilelsi ja S. Richteri kõrval

võib-olla kõige suurem klaverikunstnik üldse, kes on Tallinnas pärast sõda esinenud. Spontaanne, aga väga organiseeritud mäng, pidevalt vaoshoitud ja sealjuures emotsionaalselt kütkestav... Ideaalne harmoonia temperamendi ja enesekontrolli vahel... Ja ta ei läinud kunagi nii kaugele, et hakkaks demonstreerima oma tõesti vägevat tehnikat, suurepäraseid sõrmi ja oktaveid, mis mind nii šokeerib näiteks M. Argerichi juures.

Nähtavasti on ikka kõige tähtsam — mulle vähemalt tundub nii —, et klaverikunstnik kõigepealt oskaks sügavalt tungida esitatava teose sisusse, jäädes teatavas mõttes objektiivseks, ja oskaks ennast valitseda; näidates kõikides olukordades oma üleolekut, endastmõistetavat materjali valitsemise oskust, kus ei ole midagi juhuslikku, kus taaslooja kaudu kõneleb ja elab autor ise kõige õigemal ja veenvamal kujul. Seda tüüpi interpreti esindas ideaalselt A. Fischer. Kahjuks andis stuudio «Melodija» välja tema topeltalbumi, kuhu on kogutud rida lohakalt esitatud ja puudulikult salvestatud ülevõtteid, mis ei anna üldse õiget pilti tema tõeliselt suurest kunstist.

ARTUR RUBINSTEIN

Laval olen teda kolm korda kuulnud. Esimene kord, see oli Brüsselis 1938. aastal, mängis ta klaveriõhtul Chopini ja Liszti teoseid. Ja ma pean ausalt ütlema, et ma mitte midagi sellest ei mäleta, ta ei jätnud mulle mingisugust muljet. Tollal olin ma A. Schnabeli, R. Casadesus', Wilhelm Backhausi, Walter Giesekingi, Edwin Fischeri mõju all ja tema tundus mulle nende kõrval puhtakujulise virtuoosina. Tal oli väga hea ja ladus tehnika, aga ma isegi ei mäleta, mida ta mängis.

Hiljem, tema viimasel külaskäigul Nõukogude Liitu 1964. aastal kuulsin teda kahel õhtul Leningradis. Üks õhtu oli segakavaga (Schumanni «Karneval», Schuberti *B*-duur sonaat D 960, Raveli «Õilsad ja sentimentaalsed valsid» ja mitu Chopini teost), teine läbinisti Chopin. Nüüd olid muljed juba hoopis teised. Tõeliselt täiusliku tehnika kõrval oli ta ka muusikaliselt sügav, ta tõesti valdas klaverit ja materjali, mida ta esitas, mängis loomingu- lise aktiivsuse ja erakordse vabadusega, 57

hea maitse ja suurepärase pianistliku kultuuriga. Aga mõningad asjaolud tema mängus mind siiski segasid. Chopini juures lisas ta mõnikord noote ja akorde. Ja tema Schubert ei olnud minu arusaamist mööda A. Schnabeli, A. Brendeli või W. Kempffi tasemel.

Nagu teada, esines A. Rubinstein oma karjääri alguses kaunis kaua peamiselt Ladina-Ameerika riikides ja Hispaanias. Kummaline ja isegi iseloomulik, et Saksamaal tunti teda vähe. Võib-olla ta kunagi esines seal ja eriti ei meeldinud. Selles ei ole ka midagi imekspandavat, sest tõepoolest väga ladusa tehnika juures võis temas märgata teatavat ükskõiksust, pinnapealsust või isegi lohakust. Ilmselt oli ta niisugune natuur, kes elu teisel poolel, saades targemaks, tegi suure evolutsiooni läbi ka kunstnikuna... Alles hiljem kujunes temast tõsiselt võetav muusikainimene.

Chopini mängimises on A. Rubinstein nähtavasti kõige põhjalikum, tähtsam ja terviklikum isiksus meie sajandil, nii nagu ma pean C. Arráud sajandi Liszti-mängijaks number üks. Need Leningradi esinemised olid tõesti ülikõrgel tasemel. Chopini etüüde (nende hulgas *op* 10 nr 4, *op* 25 nr 1, 5) ei ole ma kunagi kuulnud nii täiuslikus ettekandes. Ideaalselt plastiline musitseerimine suhteliselt mõõdukas tempos, nõrke rütm, äärmiselt tabavad ja maitsekad agoogilised vabadused, mis alati kasvasid välja hetke muusikalisest situatsioonist, haruldased kõlalised perspektiivid ja proportsioonid. Ja peamine: virtuooslik element oli jäägitult muusikaliste mõtete ja kujundite teenistuses. Ideaalne täpsus ja puhtus lihtsalt rabas. Etüüdid kõlasid erutavate ja võluvate poeemidena. Kusagil ei saanud aru, et nad on tehniliselt keerulised, rasked pähkliid tavalise pianisti käes. Ka «Barkarool» oli väga ilus. Eriti jäid meelde aeglane Valss *a*-moll ja poloneesid. Võib-olla *b*-moll sonaat ei jätnud tervikuna nii vapustavat muljet nagu A. Fischeril, ei olnud nii mõtteihte, veenev, suurejooneline. Kõlas veel hulk lisapalu, nende seas liigutasid eriti Debussy «Undiin» ja Schumanni «Ohtul».

Vapustavaima elamuse A. Rubinsteini mängust sain ma raadio kaudu, kui kuulsin ta Chopini *f*-moll kontserdi esitust Varssavis. See lõi tummaks

— nii spontaanselt, nii põnevate üksikasjadega, nii hingestatult-poetiliselt, nii hea maitsega, nii särava elegantsusega mängitud. Muidugi on imetlusväärne, et ta suutis sellises vormis püsida nii kõrge eani.

Oma viimastel eluaastatel kirjutas A. Rubinstein mitmeosalise meenutuste raamatu «My Many Years». Olen lugeanud selle teist osa saksakeelses tõlkes. Tõesti mahukas raamat, ainuüksi teine osa on oma seitsesada lehekülge pikk. Elanud on ta paljudes paikades ja on palju reisinud... Väga iseloomulik, kuidas ta seal oma elu kirjeldab ja kuidas ta üldse asjadesse suhtub. Muusikast kirjutab ta kahjuks vähe. Vaid

Artur Rubinstein



üksikuid lauseid, üksikuid mõtteid oma töökspidamistest. Rohkem on kirjeldatud kõikvõimalikke juhtumusi, igasuguseid armuseiklusi. Ta oli ilmselt suur gurmaan: armastas süüa, armastas juua. Igasugustest pidudest, dineedest ja supeedest on kaunis palju juttu, krahvinnadest ja krahvidest ja suurtest seltskonnategelastest, kuidas on korter sisustatud, kust on mööbel, kust pildid ostetud jne. Jääb mulje, et see oli tema elus peamine. Võib-olla on see tingitud ka nendest, kellele raamat on adresseeritud?

Eks A. Rubinsteini elu esimesel poolel tekkis ka tema mängu kuulates niisugune tunne, et see ei ole päris lõpuni läbi mõeldud, läbi tunnetatud ja lihvitud. Siin on muidugi ka karakteri ja temperamendi küsimus. Kui kuulame tema plaatidelt järgemööda näiteks Chopini masurkasid, siis võiks ette kujutada, et neid saab veel paremini mängida — poeetilisemalt, nukramalt, suuremate kontrastidega, suurema julgusega. Aga võib-olla ei saa plaatide kaudu temast ka täielikku pilti, sest A. Rubinstein oli ju üks neid interpreete, kes publiku ees mängib paremini kui studios, keda elav kontakt saaliga inspireerib rohkem kui tühi ruum mikrofoniaga.

ROBERT CASADESUS

Robert Casadesus (1899—1972) kuulus samuti sellesse vanemasse põlvkonda, mis on maailmale nii palju väärtuslikku andnud. Tallinas käis ta enne sõda, see võis olla 1936. või 1937. aastal, ja mäletan, et ta mängis oma klaveriõhtu esimeses pooles Scarlatti sonaate ja Beethoveni «Appassionat». Ma pean ütlema, et paremat «Appassionat» ei ole ma kunagi kuulnud, vähemalt tookord tundus mulle niimoodi.

Kuulsin tema Mozartit Brüsselis, aga M. Grinbergi, A. Schnabeli, W. Kempffi, A. de Larrocha ja C. Haskili Mozarti-esitused on, mulle näib, tabavamad. Prantslasena mängis ta muidugi hiilgavalt prantsuse muusikat, aga see on omane tõesti kõigile prantsuse kooliga eliitpianistidele.

R. Casadesus käis ka Nõukogude Liidus esinemas ja ma mäletan, et talle heideti siin ette mõningast jahedust. Aga võib-olla just see teatud määral



Robert Casadesus

objektiivne joon imponeerib mulle. Ta ei paku oma tundeid liiga palju, ei eputa nendega ja ei näita kunagi oma hiilgavat tehnikat. Niisugune perfektne klaverimäng nagu praegu näiteks A. Benedetti Michelangelil või A. Brendelil, ääretult puhas, täpne ja kultuurne. Või ka E. Gilelsil ja S. Richteril, paljudel teistel «lõvidel» — jäägitu andumine esitatavale tekstile. On väga tähtis, et interpret oskaks näha ka vaatleja positsioonilt, et ta ei läheks üle piirist, kus esitus muutub juba *show*'ks või edvistamiseks, enda tunnete drastiliseks ja liialdatud pakkumiseks.

R. Casadesus on palju plaadistanud — terve Raveli, palju Mozartit. Mozartit mängis ta väga säravalt ja puhtalt. Puhtalt mitte ainult täpsuse mõttes, tema mäng oli vaimselt, hingeliselt väga puhas ja siiras. Aga, nagu juba mainisin, mõned teised Mozarti mängijad imponeerivad mulle rohkem...

RUDOLF SERKIN

Rudolf Serkin (s 1903) esineb alates 30. aastatest, alguses Saksamaal ja siis põhiliselt USA-s, ja on saanud suursukujuks nii mängijana kui ka pedagoogina. Ta on USA-s välja koolitanud palju pianiste, kes rahvusvahelistel konkurssidel edu on saavutanud. Nüüd



Rudolf Serkin

on ta juba kõrges eas; nii nagu A. Rubinstein omal ajal, esineb ka tema veel pidevalt ja plaadistab klassikalist repertuaari nagu kolmekümneaastane.

Eriliselt on temalt meelde jäänud Bachi «Goldbergi variatsioonid». Ta mängib palju Mozartit, Schubertit, Schumanni, Brahmsi. Väga sirgjooneline, jõuline interpret, väga autentne ja täpne teksti suhtes, puuduvad ülepakumised ja virtuoositsemine... Aga minu arvates on A. Schnabeli Schubert mitmekülgsem, haaravam, julgem, avastavam. Ka Beethoven. Kuulates R. Serkini plaate (ja neid on tõesti suur hulk), jääb mõnikord mulje, et teda kisub mõningal määral koolmeisterliku mängu poole, st näitama, alla kriipsutama (mida õppejõud peab tundides paratamatult tegema).

GLENN GOULD

Kanada pianist Glenn Gould (1932—1982) käis Leningradis ja Moskvast 1957. aastal, vapustades kõiki muusikainimesi oma Bachi-mänguga. Jällegi üks omapärane ja väga suur kunstnikunatuur. Omapärane oli juba tema käte asend klaviatuuril (ebatavaliselt madal istumisasend), omapärane oli maneer dirigeerida vaba käega mängu ajal...

Kontserdisaalis ei ole ma teda kuulnud, aga ta plaate on mul palju ja olen jälginud videosaateid temast. Viimastel aastatel ta ju enam ei esinenud

avalikult, vaid ainult plaadistas, ja see, mis ta plaatidel korda saadab, on ääretult põnev ja mõjuv. Tema polüfooniamängus tõesti iga hääel elab. Ma arvan, et ta saavutab seda väga teravate ja põhjalike kontrastidega dünaamikas ja artikulatsioonis: üksikud hääled on sageli eraldi artikuleeritud, eraldi dünaamiliselt kujundatud ja selle tõttu elab terve faktuur täiuslikku elu.

G. Gould on kahtlemata vaieldav paljudes asjades. Tema tempod tunduvad mulle sageli küsitavana, ka Bachis. Oma intervjuudes on a väitnud, et on nõus igasuguse tempoga. Beethoveni *Es*-duur kontserdi plaadistamiseks olevat G. Gould otsinud dirigenti, kes oleks nõus seda juhatama kas väga kiires või aeglases tempos. Niisugune väga imelik suhtumine muusikasse...

Muidugi on hea, kui esitaja otsib oma teed, oma töde. Ainult et alati peab lähtuma tekstist ja vältima ebatavalisust ebatavalisuse pärast.

Ühes oma intervjuus tegi G. Gould maha Mozarti klaverikontserte, ja see mind lihtsalt hämmastas. Minule on Mozarti kontserdid võib-olla kõige põnevamad oopused, mida ta üldse on klaverile loonud. Tahtis G. Gould olla lihtsalt originaalne?

Beethovenit on ta suhteliselt palju mänginud: plaadistanud kõik kontserdid, mitmel plaadil on ilmunud Beethoveni variatsioonid ja sonaadid. Vähe või peaaegu üldse ei mänginud ta Schubertit, Schumanni, Chopini, Liszti. Põnevalt ja vastuoluliselt esitab ta Beethoveni sonaate. Kui me kuulame *op 57*, siis jääb segane mulje. Oli see plaadistamisel tekkinud meeleolu? Häirib vastuolu tekstiga: Beethoveni dünaamilised eeskirjad on kohati pahupidi keeratud, ka tempod. Kuigi nimetus «Appassionata» ei pärine Beethovenilt, valitseb ometi sonaadi esimeses ja viimases osas tormi ja tungi meeleolu (valdavas enamuses), G. Gould aga mängib hoopis aeglases tempos, häirivalt mugavalt, ettevaatlikult, vaatlevalt ja resigneerinult (eriti esimest osa). Aeglased «väsinud» trillerid (nagu 95-aastase mehe sõrmed, mis vaevalt liiguvad), originaalitsemine igal sammul — kõik need otsingud lähevad küll täielikult mööda sellest, mida see kirglik, ülistavalt ja üldistavalt dramaati-

line muusika oma tervikus kõneleb.

Kuigi G. Gould väidab, et ta Mozartit ei armasta, on tema Mozarti sonaatide esituses palju hoogu, veetlevat aktiivsust, on temale omane täpne, konstruktiivne rütm, hea perspektiivitunne ja individuaalne suhtumine, mis seekord autori tekstiga kooskõlas.

Pean mõningaid G. Gouldi Bachi-plaate erakordselt suurteks saavutusteks. See on kindlasti ka maitseasi, stiilitunnetuselt on need mõnikord vaieldavad. Aga nende esituste rütmiline jõud, voolavuse agressiivsus, liikumise mõnu, polüfooniline selgus ja meisterlikkus on grandioosne, haarab ja kutsub mind kaasa peaaegu kõikides partiitades ja süitides.

Enne tema surma plaadistatud ja videofilmile mängitud «Goldbergi variatsioon» pean ilma liialdamata selle sajandi suurimaks imeks interpreteerimisvaldkonnas — teose sisu lahti-koorimise, mõtestamise ja kõlamapane-

mise seisukohalt (olguigi et kaasaegsel «Steinwayl»).

MAURIZIO POLLINI

Üks suuremaid kujusid, kes viimasel ajal esile kerkinud, on Maurizio Pollini (s 1942).

Võitnud 18-aastaselt triumfaalselt Varssavis Chopini konkursi, ei läinud ta ise publiku vaimustusega kaasa. Varsti pärast võistlust katkestas ta esinemised, loobus pakutavatest lepingutest ja teatas ajakirjanduses, et ta ei ole veel küps alustama kontserttegevust. Alles mitu aastat hiljem ilmus ta uuesti lavale, tõestades, et vahepealne enesetäiendamine (muuseas ka A. Benedetti Michelangeli juhtimisel) on ennast täielikult õigustanud. Ma ei tea, mitu tundi ta A. Benedetti Michelangeli käest sai, aga kindel on, et neil on palju ühist. See on jälle see suund, mis on mulle eriti lähedane. Palju mängib ta kaasaegset muusikat: Schönbergi, Webernit, No not, Stockhausenit. Ja kõike esitab ta võrd-

Glenn Gould





Maurizio Pollini

selt hästi, kõike oskab suurepäraselt elama panna, olgu see viini klassika, «romantiline» või nüüdismuusika.

Olen kontserdil kuulnud M. Pollini üks kord Leningradis, kus ta mängis esimeses pooles Schönbergi ja teises pooles Beethoveni sonaate *op* 101 ja *op* 111. Ta on tõeline suur kunstnik, tõeline meister. Mitte kuskil ei lähe midagi mööda — nii kujundite loomisel ja edasiandmisel kui ka puht klaverimängu seisukohalt. Kõik on tipp-topp: mahukas repertuaar alati hästi selgeks mõeldud, selgeks kujundatud, nii Mozarti, Beethoveni, Schuberti, Schumanni, Chopini kui ka Prokofjevi, Schönbergi, Boulez' ja Weberni loomingu. Ja kõigel on olemas mõte, sisu, 62 kujundlik reljeefsus, pianistlik üleolek.

* * *

Kõikide tõeliselt suurte pianistide kohta oleks võib-olla mõtetu sõna võtta, kuna ma ei ole paljusid elus kuulnud ja ma ei pretendeeri ju entsüklopeedilisele põhjalikkusele. Pealegi näiteks Halina Czerny-Stefańskat, Geza Andat, Jörg Demust või Friedrich Guldat ma ei pea eriti silmapaistvaks nähtuseks meie sajandi pianistide seltskonnas. Meelega ei käsitle ma V. Horowitzi (keda mõned peavad väga suureks täheks) ega M. Argerichi, sest nende taasloomise kunst on minule täiesti võõras ja isegi vastuvõtmatu.

Neist, keda pean veel suurteks muusikuteks ja pianistideks, ei mahtunud meenutustesse Myra Hess, Elly Ney, Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Wanda Landowska, Radu Lupu, Dinu Lipatti, samuti Clara Haskil ja Clifford Curzon, keda tean ainult plaatidelt. Tallinas käinud ja esinenud pianistidest jäävad unustamatuks Annie Fischer, Malcolm Frager, Eric Heidsieck, Ralph Votapek, Anton Kuerti, Leonard Hokanson, Aldo Ciccolini, Ingrid Haebler, Monique Duphil, Georgios Temelis, Ivan Moravec, Witold Małcużyński, Vladimir Ashkenazy kui erakordselt köitvad, sügavalt musikaalsed, harmooniliselt arenenud, pianistlikult laitmatud isiksused, samuti enne sõda Tallinnas esinenud Sergei Prokofjev, Magda Tagliaferro, Carlo Zecchi, Eduard Erdmann, Nikolai Orloff, Aleksander Borovsky.

Loetelu võiks ju veel täiendada, aga üldjoontes on põhilised Lääne pianistid siiski nüüd mainitud ja ka mõningal määral iseloomustatud, vähemalt kõik need, kes minu arvates on säravad isiksused ja jäävad mälestustes elama.

Vahendanud TOIVO NAHKUR

Teatriprobleem 1989?

REET MIKKEL:

Probleemidest kirjutamine on keeruline asi. Lihtsamad, igapäevasemad mured ja mõtted kipuvad kindlasti esimestena pähe, ei lase keskenduda peamistele. Oleks vaja ka mingit ajalist distantsi, et praegusele hetkele objektiivset hinnangut anda. Püüan siiski peatuda mõnel minu meelest olulisel küsimusel, mille lahendamist ei saa edasi lükata.

Kõigepealt teatriharidusest. Üldse ei taha ma puudutada erialast ettevalmistust, sest pole ma ju tuttav ei õppeplaanide ega metoodikaga. Küll aga arvan, et kõrgkoolis peaks tagatama arvestatav üldharidus, mille üheks osaks on kahtlemata võõrkeeleskus. Meie põlvkond on tänaseks valusate kogemustega oma rumalusest, passiivsusest keele õppimisel aru saanud. Nõrgaks jääb vabanus, et tegelikult ei olnud praktilist kõnekeelt ka vaja. Nüüdseks on teisiti, kui aga jätkame nii, et kõrgkoolist, sealhulgas ka teatrikoolist väljuvad noored ehk hädapärast kohustusliku lektüüri loo võõrkeelest ära tõlgivad, ent ei suuda ennast isegi olmetasandil väljendada, siis paneme eesti teatri ees maailmaga suhtlemiseks ukse kinni. Olgu piinlikuks näiteks toodud tänavunegi aasta, mil Rahvusvahelise Teatriinstituudi (ITI) istung peetakse Helsingis, kus töökeelteks on inglise ja prantsuse keel, ainuke erand tehakse Nõukogude delegatsioonile, kellele on lubatud tõlge vene keelde.

Oleme optimistid ja loodame, et rahvusvaheline suhtlemine saab eesti teatrite lähivõlvikuvormiks normaalseks töövormiks. Sellepärast ei maksaks enam loota tulevase näitleja enese aktiivsusele, vaid otsekohe intensiivistada lavakunstikateedris üldharidust, muu hulgas ka keeleõpetust.

Sissejuhatuseks valitud hariduseprobleem asub minu enda otsesest tööst kõige kaugemal, seetõttu jäi arutlus näidetega vähe kindlustatuks. Probleemisõlmeks, mille puhul Teatriiliit on viimasel ajal olnud otse sündmuste episentris, võib pidada meie teatrimajade projekteerimist ja ehitamist.

Eestlastele omasesse kainusesse ja liigagi aeglasesse arupidamisse on nüüd veel lisaks sekknud üsna asjatundmatud nõuandjad. «Estonia» uue maja ehituse ümber tekkinud kemplemine oli alguses ehk huvitavgi, nüüd aga on jõudnud seisu, kus isegi teatrirahva

huvi hakkab juba raugema, jõudes kibestumise staadiumi. «Estonia» fuajees oli mitu kuud publikule lugemiseks välja pandud silmapaistvate kunstnike pöördumine: palun lubage meil endale uus maja ehitada! Sinna juurde pandud raamatusse kogunes nii toetavaid kui ka vastuarvamusi. Käisin sellest albumist mõnda aega mööda. Südames teadsin, et uus maja tuleb ehitada, ent ei pidanud ennast asjatundjaks otsustama, missugune ehitusplats see kõige õigem oleks. Hiljuti ilmus aga «Õhtulehes» soovitus, et uue ooperiteatri võiks ehitada praeguse «Estonia» vastu Teaduste Akadeemia ja Poliitharidusmaja vahelisele alale. See tegi minusuguselegi mittespetsialistile selgeks, et diskussioon on väljunud igasugustest raamidest. Uue majakarbi paigutamine ükskõik kummale poole praegust «Estoniat» oleks võimalik ainult mänguklotsidega ehitades, pealegi püsivad kõik soovitajad lihtsameelsel arvamusel, et teater koosneb üksnes lavast ja saalist.

Miks ma seda just praegu oluliseks päeva-probleemiks pean? Seletan. Teatavasti oleme aastaid rääkinud, et NSV Liidus gastroleerivad välisteatrid ei külasta Tallinna kommertslikel kaalutlustel — meie saalid on kassatuluks liiga väikesed. See on isegi lohutav olnud — et mis siis ikka teha, kui nad kõik nii väga palju raha tahavad! Ent veebruari keskel oli Tallinnas Pariisi Nevilly linnaosa kultuurikeskuse tehniline direktor Patrick Saumier, kes pakkus meile ei rohkem ega vähem kui Euroopas kõrgelt hinnatud Corneille'i «Cidi», kusjuures saalituulu polnud määrav, sest lavastus rändab NSV Liidus ringi Üleliidulise Teatritegelaste Liidu poolt valuutas kinnimakstuna. Näitasime prantsuse külalisele meie lavasid ja siis ta küsis: kas Tallinnas pole siiski mõnda teatrit, mis oleks viimase 20 aasta jooksul ehitatud? Need mõõtmed ja olud, milles praegu töötavad Eesti Draamateater ja RAT «Estonia», olid talle arusaamatud. Enamikus Euroopa teatrites on lavamõõtmed ühtlustatud ja gastrolli tehnilises küljes saab lavaplaani abil kokku leppida kohale söitmata. Eriti hämmastas külalist meie lavaava väiksus ja see, et lavapindade laiust ja sügavust ei saa nendeski võimalustes päriselt kasutada, sest kõiki kohti laval pole saalist näha.

Jäime ilma etendusest, mis oleks kind- 63

lasti väärtustanud rahvusvahelist teatripäeva. Ühtlasi saime kinnitust, et kui me oma teatrite materiaalsel baasi, lühidalt uusi maju, valmis ei ehita, jääme veel kauaks maailmateatrist osa saama vaid video kaudu ja jätkame võitlust Moskva ja Leningradi teatripiletite jaotajatega, rongi- ja lennukipiletite kassadega, hotellidega — et vähemalt osa meie näitlejaid ja lavastajaid külaliskunstist osa saaksid. Aga meie publik, noored — mis õigusega jätame nemad veel pikkadeks aastateks välisteatrist ilma?

Kolmanda olulise probleemina näen nullseisu meie teatriteaduses. Arvatavasti on ammu käes aeg teha üldistusi ja järeldusi mõõdunud aastakümnegi kohta. Toon näitena üheainsa võimaliku lähenemisnurga praeguse teatriseisu teoreetiliseks mõtestamiseks. Tuleme tagasi aega, kui teatrilavadel veidrikust Potapov («Ühe koosoleku protokoll») keeldus preemiat vastu võtmast, kui parteikomitees otsiti ausust («Tagasivõtmine»), kui eesti lavadele jõudsid «Laudalüür», «Kes paljajalu käib», «Tütarlaps ja teised» jne. Neid näidendeid käsitleti kui tänapäevateemalisi ja peaaegu kõigis neis leitud ka midagi premeerimisväärselt meie tollal üldiselt preemiarikastes teatrihooaegades. Pisut varem olid algupäranditena «Vanemuises» lavale tulnud «Külvikuu», «Juubel», ja «Kaks viimast rida». Toon need näited just sellepärast, et usun nende varal oma mõtteid põhjendavat.

Oleme nüüd aastate tagant välja õelnud, et ühepäevarepertuaar vaesestas teatrite loomingulisi võimalusi ja publiku teatrielus. Aga näitleja, tema väljendusvahendid, tema haare, tema areng?

Millal meie teatriteadus hakkab neid asju läbi mõtlema? Tuletama minevikust praegu näitlejate käekirjas ilmnevate eri stiilide ja mängumaneeride tagamaid? 1960.—1970. aastate noorte näitlejate põlvkond koos kõigi oma voorustega ja puudustega on juba kesk-ees. Teatris ei tööta Merle Karusoo, oma mõttekaaslasena ja väljendusvõimalusi otsib ikka veel Lembit Peterson, ajakirjandus vaigib Jaan Toominga programmide, kadunud on Kalju Komissarovi aktiivne, võitlev teater.

Kas nendel asjadel on ka konkreetne teatriajalooline taust? Kes seda lahti mõtestab?

Vastus jäi saamata kriitikasektiooni esimehe Rein Heinsalu pikast artiklist «Sirbis ja Vasaras» «Quo vadis, Eesti teater?» R. Heinsalu nimetab sektiooni korduvalt kriitikute tsunftiks. Tsunft — oskustööliste ühendus, mille hierarhia oli: õpipoisid, sellid ja meistrid. Mis tööd tsunftis tehakse, et õpipoisist meister kasvaks?

Jätsin lõpetuseks mõned küsimused, mis on tulenenud otseselt Teatriliidu tööst.

NSV Liidu Teatritegelaste Liidu aktiivsel mõjutusel asus valitsus läbi vaatama teatritöötajate palkasid. Kuna Vene NFSV-s oli olukord lastele töötavates teatrites katasroofiline, siis 1988. aasta lõpust tõsteti oluliselt palgamäärasid nuku- ja laste(noorsoo)teatrites. Meie vabariigis tookordne olukord nii tasakaalust väljas ei olnud kui nüüdne: kahe teatri näitlejate ja tehniliste töötajate palgad erinevad praegu märgatavalt teiste omadest. Ma ei taha öelda, et palkasid poleks olnud tarvis tõsta — seda tuli tingimata teha, ent vahe teistega ei tohi kaua püsima jääda. Eestis, kus kõik teatrid lavastavad ka lastele, on praegust palgavahet raske põhjendada.

Paikade tõstmine nagu ka lepingulisele töövõtule üleminek (muuseas leping peab alati olema kahepoolsete õiguste ja kohustustega!) nõuab asjatundlikke teatrijuhte ja ma pole õige inimene otsustama, kuidas need ametikohad meil täidetud on. Kerge kõhedus ometi kummitab...

Oleme ka ise rahaasjadega hädas. Eesti Teatriliit on otsesidemetes mitme Soome teatriorganisatsiooni ja asutusega. Oleme saatnud Soome pedagoogideks Ilse Adusoni, Aita Indriksoni, Saima Kranigu, Aleksandr Kikinovi. Ettevalmistamisel on veel teisigi lepinguid. Nende sõlmimisel on tärpanud mitmeid aga-sid. Tõöks välismaal on ette nähtud kindlad arvestusmäärad ja neist mitte kõik ei ole kunstnikule soodsad. Kuidas orienteeruda ja kust leida alused kas või balletitundideks Soomes? Soome Tantsijate Liit on näiteks kehtestanud ühe tunni tasumääraks 107 marka. Sellest lähevad Soomes mõistagi maha maksud. Meie pedagoogide tasustamist ei ole aga kuskil reglementeeritud. Nii otsimegi teid.

Kirjutan neid ridu ja tunnen, et pean välja ütleva kogu aeg kummitava mõtte: kas me oleme nii rikkad, et meil on käibel mõiste «näitleja, kellel pole tööd», ja ons see võrdne mõistega «töötu näitleja»? Kui on, siis kuidas peaks toimima Teatriliit? Tõsi küll, kunstis loeb ennekõike aus konkurents, ent näitleja puhul ei pruugi see alati nii olla. Ta ei pruugi ju võimalustki saada.

Üle kõige meeldiks mulle, et järgmisel kümnendil saaksime arutada Potapovite pseudo- ja päristõdede asemel näitlejaloomingut, mida kannab Hamleti maailmavalu ja Desdemona helge armastus.

MARTIN VEINMANN:

Saalis

On nii, et ühiskond, kus pool sajandit on organiseeritud põhikirjade, kongresside otsuste ja loosungite alla, ühiskond, kes hõikas enese välja kui humaanseima ühiskonnakorruga riigi maailmas, on sügavas eeti-

lises kriisis. Meiegi vabadusvõitlus ei põhine alati sugugi mitte meie eetikal, loomulikul püüdel täiuse, vaimuse ja õnne poole. Sagedeli on appikarje tingimatu refleks, õhu-puudus. Lihtsalt elutahe. Neis tingimustes oleme äraarvamata ühtsed — nagu ollakse võrdsed surma ees. Kaob vahe kultuuritul ja kultuurisel, heal ja halval, lollil ja targal. Ja selle võrdsuse tajumine teeb meid kõiki tõepoolest paremaks. Ent arvestagem hetkeks, et me jääme ellu, st et me saame vabaks, suveräänseks riigiks. On täielik alus arvata, et paljud meist jäävad ka siis oma rikutud lapsepõlve, nooruse, kogu eilse elu vangideks. Ja kõik, mis me teha saame, on oma kong ümber nimetada maailmaks. On täielik alus arvata, et on võimalus kaotada orientatsioon oma valduste järsu laienemise tõttu. Et oletatava võidu, oletatava suveräänsuse, oletatava stabilisatsiooni järel muutume jälle tagasi iseendiks? Veel on aega ja me peame pingutama, et kõigepealt muutuda tööjõust inimesteks, kõikvõimalike organisatsioonide liikmetest vaimselt vabadeks üksikisikuteks. Niisiis «isiklikud kõlbelised otsingud» või me (teater) «muutume kultuuri osaks, millel ei ole eetikat» (A. Schweitzer).

Laval

Me oleme oma aja lapsed. Ka näitlejad, lavastajad. Minu nooruse aja nimi oli Vale ja Organiseeritud Üksindus. Mul on kõik eeldused kuuluda «kadunud põlvkonda», kellele teater on olnud varjupaigaks, kus on olnud võimalik mängu sildi all olla tõeline. Ma olen kasvanud kinnises ruumis. Samasugune nelinurkne, kuubikujuline on mu fantaasiagi. Oma hingejõul olen ehitanud enesele maailma ja ehk isamaagi, mida armastan, ent ei oska nüüd öelda, kas olen ikka armastanud seda rikutud, raisatud ja vägistatud isamaad või vaid väljavalitud kilde tõelisusest ja kujutlusest. Või kas on mu armastus muud olnud kui aade või kui mu enda lapsepõlv?

Etendusel

Mõni ütleb, et teatris on praegu vaheaeg. Mulle tundub tänane päev rohkem tõelise PAUSINA, see on tõeline mõtlemishetk, kus mälu kerib end päris algusesse tagasi, olnusse ja elatusse. Tekst on meelest läinud. Must auk. Nii sisse-mängitud etendus! Suur-suur riik on talitanud kui väike paha poiss — pool sajandit salanud maha oma pahateod, järsku need üles tunnistanud ja ütleb, lepime ära, hakkame nüüd teist mängu mängima. See on jahmatama panev, kui kergelt see käib. Kui rahulikult, kui seaduslikult. Sama seaduslikult, kui saadeti korda kõik oma kuriteodki.

Selle pausi ajal peaks talitama nagu ikka pärast tõelist katastroofi — püüdma sel-

gusele jõuda, kui palju on... ellujäänuid.

Võib-olla et olen nende hulgas?

Paus kestab, pausil on oma elu, oma faabula, täis avastusi. Ta muutub üha ise-seisvamaks. Usun, et ühel hetkel ei nimeta ma seda enam pausiks.

KATRIN SAUKAS:

Ma tean, mis juhtus Oidipusega, kui ta hakkas uurima, kes on süüdi Teeba katkus.

M. Karusoo näidendist
«Hagete laste vanemad»

Inimesele on sünniga kaasa antud kõik — nii tema rikkus kui vaesus. Paraku on saanud juba harjumuseks ilma lihtsustada, ja seda nimetatakse kättesaadavuseks. Aga kättesaadavus ei tähenda muud kui kleepuvat pooliklust. Tuleme maailma ja näib, et on praegu lausa psüühiliselt kasulik alustada oma elu alles sünniaastast, teadmata-mõtlemata elatud eludest. Poolikkus kõiges. Mitte poolik tööde, vaid selge vale. Kaos. Kaos, mis on tekkinud hirmust ja mugavusest. Ei ole maailmas ühtegi olukorda, mis poleks meile piiblis mudelina ette antud. Ka eksimused, vead. Oppimine algab otsast. Teadmine tahab täpsust. «Üleüldse»-aeg peab hakkama ümber saama. Mul on kahju inimestest, kes on teleri ees pisarateni heldinud trikoloorist Pika Hermanni tornis — lipu heiskamist pidid nad sellepärast õhtul uudistesaahest vaatama, et lihtsalt ei saanud hommikul maast lahti. Mul on kahju kõnemeestest, kes kõnelevad ja teevad isegi järeldusi üleüldisest kriisist, aga jätavad välja elementaarse asjaolu — valitsejate perekonnakroonika. Mul on kahju näitlejast ja publikust, kui pärast etenduse algust tilgub saali veel oma veerand tundi hillinenud külalisi. Poolikkusest vabanemine vajab korrektsust. Küllap võib selliseid antavaid olukordi veel üles ütelda, aga lugu on üks — peab olema väga ettevaatlik väitmaks, et tean või olen näinud või olen kuulnud üht või teist, sest see toob kaasa vastutuse. Teadmine asjade algusest tähendab vastutust.

TOOMAS KALL:

Minule on tähtis, et kui ma juba teatrisse lähen, oleks seal siis ka midagi vaadata.

Teatril on tähtis, et ma pileti ostaksin. Kas ma ka vaatama tulen, see teatrit enam ei huvita. Teater muidugi teab, et ma päris niisama, heast peast piletit ostma ei hakka, sellepärast tehakse ikka mingisugune lavastus ka.

Minu ja teatri niisugune suhe ei ole ilus. Minule on see ka natuke piinlik. Loomulikum oleks, eriti praegu, kus ka loomulikku eluviisi jälle lubatakse, et teatril poleks raha üldse tähtis. Et riik oleks rikas ja metseenid lahked. Ning etendus antaks mulle ainult selleks, et ma teda vaataksin.

Niisuguseid siiraid etendusi sünnib ka praegu, sünnib teatrites, sünnib TRÜ-s, sünnib Raplas. Sünnib koguni «teatritööst vabal ajal». Nende etenduste üks meeldivaid kõrvaltundmisi on see, et tegijaile on tähtis, mis nad teevad. Ja pole minu, vaataja asi, miks see on neile tähtis: kas mõne puhtkunstilise taotluse pärast, mida ma ei tarvitse taibatagi, või lihtsalt sellepärast, et nad kohe peavad epateerima kas töölisi, talupoegi, intelligentsi või buržuaad.

See kõik on muidugi igavene, kunsti sõltumatuse probleem, mitte teatriprobleem '89. Aga nii mugav oli asetada ennast vaataja positsiooni ja kuulata, mis mõtted tulevad, selle asemel, et küsida endalt otse ja ausalt: «Miks ei ole mul valmis need näidendid, mida olen mõelnud, isegi alustanud juba ja lubanud, ja mida on koguni tellitud? Kas pole enam õiget surutusetunnet, mis lausa sunniks? Kas stagnaajal oli mul parem?»

Ja kui juba minul on teatriprobleeme, mis siis veel teatritegijatel võib olla? Ruumid, lavastajaisiksused, algupärandid, välisside-med, publikukaod, andekused, meistertikkused, kriitikud... Onnitlen toimetust: tuleb kohutav ankeet!

ÕNNITLEMES!

1. mai — **ÕIE MAASIK**,
Pärnu Draamateatri ja TRA
Draamateatri endine näitleja
— 60
1. mai — **ROMAN SABSAY**,
«Tallinnfilmi» helioperaator
— 60
4. mai — **REET KASESALU**,
«Tallinnfilmi» režissöör — 60
17. mai — **META JÜRGO**,
Nukuteatri endine näitleja
— 80
18. mai — **KAUPO SINK**,
Rakvere teatri butafor — 50
30. mai — **MARJU TARRE**,
RAT «Estonia» kooriartist
— 50

Dii-pii-muusikud ja muusikast dii-pii-dele

AVO HIRVESOO

Lugedes veel kord üle TMK k.a esimeses numbris ilmunud muusikute (ja ääripidi teistegi) põgenemisloo «Kui kodupinnalt sepitseti emigratsiooni», pean vajalikuks lisada veel üht-teist neisse laagri-aastatesse, mis nii või teisiti olid jälgi jätvad.

Kõigepealt veel pisut üldisest olus- tikust...

1945. aasta kevadel seisis kogu maailma, eriti aga Euroopa ees tõsine probleem, mida peale hakata tohtu põgenike hulgaga? Rahvusvaheline tööbüroo arvas kodutuid, «paigalt äranihutatuid» (*Displaced Person*, DP=dii-pii) olevat ühtekokku 30 miljonit. Selline inimmass võis kujuneda tõsiseks koormaks kõikjal laostunud majandusele.

Saksamaa läänepoolses osas tegeles nendega sõja viimastel kuudel mingil määral Liitlaste Ekspeditsiooniar mee peakorter (*Supreme Headquarters of Allied Expeditionary Forces*). Pärast selle likvideerimist 15. juunil 1945 hakkas sõjapõgenike probleemidele lahedusi otsima UNRRA (*The United Nations Relief and Rehabilitation Administration*), mille peakorter asus Washingtonis ja mille osakonnad loodi ka Euroopas, Austraalias, Hiinas ja Egiptuses. UNRRA töös osales paljude rahvaste ja riikide esindajaid.

Kõigele vaatamata oli segadus suur. Mõistagi leidis sellises olukorras ja tohtus ametnike armees neidki inimesi, kes soodustasid korrupsiooni ja lõikasid majanduslikku kasu. Ega siis muidu lühendit UNRRA naljamehed omamoodi dešifreerinud... Juba USA armee ajaleht «Stars and Stripes» tegi sellest *Unhappy Nations Receiving Ridiculeus Assistane* (Õnnetud rahvad, kes saavad naeruväärset toetust). Kohalikud sakslased nägid asju oma mätta otsast: *Unsere Neue Regierung Raubt Alles* (Meie uus valitsus röövib kõik). Ja

mõistagi oli eestlastelgi käibel lühendi omapoolne tõlgitus: Uskumatu nõks röövitud rahvaste tõmbamiseks.

Kui UNRRA 1950. aastal likvideeriti ja selle juhid erru saadeti, leviski kuuldusi ühe või teise *officer*'i või *suplai* soetatud farmidest ja muudest kinnisarvadest ülemeremaades.

UNRRA laagrite loomine ei läinud algul kuigi libedasti. «Lindpriid» põgenikud olid igaks juhuks jõudnud hajuda laiali üle kogu Euroopa. Läbi Saksamaa oli eestlasigi rännanud Itaaliasse, Sveitsi, Prantsusmaale, Taani, Belgiasse... UNRRA mõjusfäärist jäid aga täiesti välja Rootsi jõudnud sõjapõgenikud.

Et oma ridu koondada, hakkasid siin-seal Saksamaal tekkima rahvuslikud komiteed. Kus aga nende loomine oli keelatud (vähemalt laagrite alguses, näiteks Briti okupatsioonitsoonis), loodi Punase Risti rahvuslikud komiteed. Otsiti omakseid, sõpru, kolleege, tuttavaid. Kardeti ja püüti vältida Nõukogude okupatsioonitsooni sattumist, sest viimane tähendanuks vägivaldset repatrieerimist... (keda kuhu, näitas hili-sem aeg). Hirmust viimase ees võoristati algul laagreid üldse, vaatamata sellele, millisesse okupatsioonitsooni neid looma asuti. Pärast võimude korduvaid kinnitusi, et dii-piide kallal vägi-valda ei kasutata, saabus suurem osa põgenikest «laagrivärvavate taha». Nii oli nendega, kes kodumaalt olid lahkunud omal algatusel. Need aga, keda sakslased väevõimuga rinde ees kaasa vedasid, püüdsid, vastupidi, sattuda just Nõukogude tsooni, et võimalikult ruttu koju tagasi jõuda. Paljudel see ka õnnestus — läbi vintsutuste, nähtud koldeduste ja julmuse; paljudele omaste kaotuse hinnaga. Nimekaid eesti muusikuid nende hulgas aga polnud.

Küll oli muusikuid ühes teises inimrühmas. Lausa kurioossetesse oludesse 67

olid nüüd sattunud need meie kunagised muusikud, kes aastatel 1939—1941 olid lahkunud Eestist Hitleri kutsel. Nende hulgas oli päris puhastverd eestlasi, kes vanadest kirikuraamatutest olid «leiutanud» esivanematena baltlasi. Muidugi leidis ka neid, kellel üks vanematest oli sakslane; oli ka puhastverd sakslasi, kes varem olid eesti ühiskonnas normaalselt elu elanud. Nüüd, ilma isiklike tugipunktideta laastatud riigi territooriumil, ei olnud neil mingit lootust isegi pisutki eelistatud dii-pii seisusse jõuda; neil polnud kusagilt abi loota. Oli ka neid, kel tuli viibida Nõukogude sõjavangilaagrites.

Kõigepealt meenutagem Sigrid Antropoff-Hörschelmanni¹, kunagist teenekat Tallinna Konservatooriumi klaveriprofessorit; lausa legendaarset viiuliprofessorit Johannes Paulsenit²; Werner zur Mühlenit³, kes mõnda aega enne lahkumist oli konservatooriumis oreli-pedagoog; Artur Kapi lemmikõpilast tema kompositsiooniklassis Gregor-Konrad Heuerit⁴, Carl Otto Märtsont⁵, H. Lepnurme oreliklassi edukat lõpetajat jt. Neile ja paljudele teistele kujunes saatus väga karmiks. Hilisemad aastad ja tegevus aga näitasid, et eesti kultuurist ja muusikast ei saanud nad ei ümber ega üle...

Ka otsese sõjategevuse käigus esines eestlaskonna hulgas ohvraid. Nii hukkusid 16. märtsil 1945 Würzburgi pommitamisel Ludmilla Hellat-Lemba ja ta pianistist tütar Vera.

Esimestel laagriaastatel levis eestlaskonna seas Pariisis massitiraazis välja antud ja bestselleriks muutunud Boris Vilde viimane vanglapäevik. See sisaldas palju luulet ja sügavaid eluvaatlusi. Teatavasti oli see karmi saatusega võitleja väga tundlik ka muusika suhtes. Tema päevikust võetud lause «See mida ma muusikas armastan, on sissejuhatus surmale» oli muutunud nagu mingiks painajalikuks ohkeks rahvuskaslastele. Oma tähenduslikkuse sai ka B. Vilde hukkamise daatum — 23. veebruar 1942... Olemise-mitteolemise pained võtsid üsna laialt maad, levides eriti mitte milleski süüdi olnud noorukite seas. Need olid endised mobiliseeritud, nüüdsed sõjavangid. Nende üsna lootusetu seisund põhjustas meeleheitlikke ettevõtmisi, isegi enesetappe, samuti «hüppeid»

vabadusse, mis õnnestumise korral andis samuti vaid «lindpree» seisundi, kellel puudus töö, peavari, toit, kehakate... Selle koletusliku sõja tagajärgi on hilisematele põlvedele avanud vaid üksikud mälestused, nagu näiteks Juhan Lindströmi väga muusikatundlikud «Tšehhi põrgus» (Toronto, 1960).

Ka dii-pii-laagritesse kogunenud tuli mõelda oma ebaharilikku elu ja seisundi edasisele kujundamisele. Algatusvõimelisemad hakkasid otsima tegevuspinda endale ja kaaslastele. Tekkisid esimesed töökojad. Asutati eesti koolid (suurimaks kujunes esialgu 7. augustil 1945 Augsburgis avatud kool, mille alg- ja gümnaasiumiklassides hakkas ühtekokku õppima 203 õpilast). Hakkasid ilmuma laagrihäälekandjad. Korraldati kontserte (7., 8. ja 11. juulil 1945 toimus Kemptenis Balti rahvaste ühis-kontsert, kus koore juhatas A. Pruks, solistidena esinesid L. Aadre, A. Christiansen, pianist L. Lesta ja kodumaa populaarsuse võitnud «Heli-4»). Augsburgis organiseeris eestlaste puhkpilli-orkestri Ruudi Anderson, üsna populaarseks sai meelelahutuslik trio (Seliaru, Kuriks, Avasalu), kelle estraadikava «Mikumärdi võõra taeva all» löikas päris priskeid loorbereid. Lübeckis tegutses populaarne eestlaste tantsuansambel «Tune Mixer».

4. oktoobril 1945 asutati Augsburgi lähedasse Geislingeni uus eestlaste laager, kuhu algselt oli kavandatud paigutada 2500 dii-piid. Selleks rekvireerisid okupatsioonivõimud sakslastelt tolles looduslikult kaunis linnakeses (nimetati ka «Viie oru linnaks») esialgu 25 maja. Hiljem suurenes eestlaste vool Geislingeni, on arvatud, et selles suurlaagris ületas eestlaste arv 1947. aastal juba 5000 piiri. Nii pidi kasvama ka rekvireeritud majade hulk — 190-ni. Kuna 20 000 elanikuga väikelinnalt võeti eestlastele ära selline hulk elamuid, põhjustas see omajagu pingeid ja hõõrumisi.

1945. aasta juulis hakkas ilmuma esimene eestlaste ajalehtena Göttingenis «Eesti Teated», mis aga aasta pärast lõpetas tegevuse. Seejärel hakati Augsburgis välja andma «Eesti Rada», mis ilmus algul kolm korda nädalas, hiljem aga nädalalehena. 1945. aastast anti Kemptenis välja ajakirja «Kauge

Kodu»; see sisaldab mõndagi muusikaainelist (eriti aastatel 1946—1947). Hiljem see hääbus bülletääniks «Kauge Kodu Päevauudised» ja 1949. aastal lõpetas ilmumise. Kõigist neist võiks saada märksa terviklikuma pildi dii-piide muusikaelustki, kui nende aastakäigud meie raamatukogudes poleks nii lünklikud. Mõnest on vaid üksik number, mõnest pole midagi.

Novembris 1945 hakkas Geislingenis ilmuma «Eesti Post», algul bülletäänina, õige pea ajalehena. Lühemat aega ilmus Briti tsoonis ka «Sõnumid».

Erakordselt suureks kasvas Geislingeni eesti kool (juhatajaks Meeme Mälgi⁶), kus 1946. aastal oli juba üle 400 õpilase. Siin asutati kohe ka Geislingeni Eesti Segakoor (juhatas taas M. Mälgi) ja Geislingeni Eesti Meeskoor (juhatas E. Reebis).

Nagu juba eelmises artiklis mainitud, loodi 1945. aasta detsembris Geislingenis ka oma orkester, milles algul oli vaid 9 liiget, hiljem juba 25. Selle hing oli Peeter Paul Lüdig⁷. Isegi nii kaugele jõuti, et 1946. aasta jaanuaris avati Geislingenis Eesti Muusikakool, mille lauluklassi asus juhtima Olly Tallmeister (esimesi õpilasi oli 12).

Koorijuht, viiulimeister ja Saksamaal Geislingeni eesti kooli juhataja Meeme Mälgi järjekordset lendu ellu saatmas.

Klaveriklassidesse oli tung veelgi suurem (48). Seal olid õpetajateks Leida Aalund, Talvi Jaldre, Elsa Luiga ja Erna Tamm. Mõne aja pärast avati samas veel ka Hindrek Ojamaa trompetiklass. Kooli direktoriks oli endine Tartu Kõrgema Muusikakooli juht Artur Ojasson.

Oma muusikakool oli ka Hanau laagris. Siin õpetas eeldustega noortele laulmist mõne aasta eest (1942) Tallinna Konservatooriumi lõpetanud Meeta Pruul⁸, muusikaajalugu ja -teooriat aga August Pruul⁹. Neist esimene tegutses pidulikel sündmustel ka aktiivselt solistina, teine juhatas aga laagri segakoori. 1949. aastal lahkusid mõlemad Austraaliasse. Ka Arno Niitofil oli Geislingenis oma õpilaskond. Üks tema õpilaste laulude õhtu toimus «Eesti Raja» andmetel 23. IV 1950 Tööstuskooli saalis.

Ka teatriinimesed koondusid. Geislingeni Eesti Teater, mille käsutusse anti linna suurim, 700 kohaga *Jahn-halle*, tõi juba 25. detsembril 1945 välja oma esiklavastuse, Gailiti «Toomas Nipernaadi» A. Sepa dramatiseeringus (osades P. Lipp, R. Aarma-Parrest, S. Lott ja O. Teetsov). Kuid juba enne avatendust anti teatri- ja muusikaõhtuid, kus aktiivseteks kaasalööjateks





5. 11. 1947

Infantiline - kassaraas

Viktooria ja ta husaar

Alfred Grünwaldi ja Beda operett 3 vastuses ühes eelmänguga. Pööl Abrahami muusika

Orkestreerisid: Peater Paul Lüdigi, Lambit Ranne ja Roman Toi

Lavastus	Ravo Hannura
Muusikajuht	Peeter Paul Lüdigi
Dekoratsioonid	Vello Rebane
Kostümeerija	Liidia Virkmaa
Tantsud	Ella Lukk-Kudu
Koormeister	Roman Toi
Režissöör	Albert Siska
Inspitsient	Tamara Kaseorg
	Endel Limbek



Eer 2451

TEGELASED:

John CUNLIFF, Ameerika saadik	Erich Tõnisson
Viktooria, tema näine	Helmi Aran
Ferry, Viktooria vend	Edgar Kink
O Lia Sax	Vaive Sarv
Stefan Koltay, husaari-rüütelmeister	Ravo Hannura
Jencky, tema poiss	Alfred Saarne
Ricquette, Viktooria sõbradruk	Salme Lott
Ülia Pirkko, lüüts	Veli Kudres
Preester	Valter Loigu
Vene õhuväe	Vambola Mardiat
Kamakuur O Mäi	Endel Limbek
Vahur	Vidrik Sõmer
Sevõitser	Hillar Saareste

TANTSUD

I. Vastuses: Tants internatega	V. Hannura, V. Villem, I. Rajaste, E. Milt, J. Pihl, V. Sõmer
Jokohama	M. Antje, V. Hannura, H. Limbek, J. Pihl, R. Reimann, L. Virkmaa, H. Saareste, H. Poolar
Tants Ichivikutega	M. Antje
Japani saaga	H. Limbek, J. Kuusik, V. Mardiat
II. Vastuses: Good night	I. Gladivova, F. Karhanek, V. Hannura, H. Limbek, M. Antje, J. Pihl, R. Reimann, L. Virkmaa, V. Hannura
Mausi	J. Pihl, V. Veike
Do-do	E. Kudju-Lukk ja V. Mardiat
Hispaania muusika	Vally Hannura
Grotesk	M. Antje, J. Kuusik, A. Ojassoo
III. Vastuses: Hülkariid	V. Mardiat, J. Kuusik, E. Limbek, H. Saareste, V. Sõmer

Režissöör: Endel Limbek

olid peale mainitud veel Arno Niitof, Ravo Hannura, Valli Hannura, Ella Lukk, Albert Siska, Meeta Antje, Tuiju Truupats, Gerda Sammelselg, Helju Limbek, Leo Ojakäär ja Paul Püss.

Geislingeni Eesti Teatri suursaavutuseks tuleb aga pidada operetilavastusi, millest esimene sai teoks järgmisel aastal. Selleks loodi ka (lisaks juba mainitud orkestrile) 24-liikmeline koor (juhataks R. Toi) ja 15-liikmeline tantsurühm eesotsas Ella Lukk-Kuduga. Teatri kolmeliikmelisse juhatusse kuulus ka Arno Niitof.

Plaani võeti kõigepealt I. Kálmáni «Mariza». Kuna Hitleri Saksamaal olid kõik selle helilooja teosed keelatud, oldi raskustes noodimaterjali leidmisega. Ühel Riia dirigendil juhtus aga «Mariza» partituur kaasas olema ja see ositati ära laagripäevade kõige kindlama «valuuta», sigarettide eest. Esietendus toimus 16. juulil 1946, nimiosas esines Olly Tallmeister, krahv Tassilona Ravo Hannura, subretipaarina aga Salme

Lott ja Alfred Saarne (uustulnukast üllatusmees teatrilaval). Teistes osades: O. Teetsov, O. Lipp, V. Sarv, E. Tõnisson, R. Plakk, A. Sulev ja V. Sõmer. Orkestrijuhina oli tegev Peeter Paul Lüdigi, kes oli ka teatri direktor. Koormeisterina tegutses selle lavastuse juures Parfeni Valgemäe, tantsud seadis Ella Lukk-Kudu, dekoratsioonid tegi Vello Rebane, lavastas Ravo Hannura.

See lavastus läks üle 100 korra ja olevat pakkunud isegi tõsist konkurentsi kohalikele truppidel. On teateid selle kohta, kuidas nad sattunud kord Ausbachi ja Ambergi ühel ajal Karlsruhe trupiga ja saanud «loobumisvõidu», st viimane jätnud oma etendused ära. Olgu veel lisatud, et opereti tõlkijad Agnes Vesilo ja Aita Mardus olid teksti pipardanud kohalike laagrisituatsioonidega, mis mõistagi tabasid märki eestlaskonna hulgas. Kuid tükki käisid vaatamas ka kohalikud sakslased ja teiste rahvuste esindajad.

Innustatuna «Mariza» edust, asuti

varsti uue töö kallale. Selleks sai P. ÁbrahÁmi «Victoria ja ta husaar», mis esietendus *Jahnhalle's* juba poole aasta pärast (15. detsembril 1946). Lavastaja, dirigent ja ballettmeister olid samad. Lisandus vaid Liidia Virkmaa kostümeerijana. Peaosades Helmi Aren (kellel Ásja oli õnnestunud Briti tsoonist ümber asuda), Ravo Hannura, Salme Lott, Alfred Saarne, Erich Tõnisson jt. Lavastuse tõmbenumbriks kujunes nüüdki Meeta Antje, Joosep Kuusiku ja H. KivimÁe (hiljem A. Ojassoo) grotesk, taas aktuaalsetel päevateemadel. Seegi operett läks edukalt, ringreisidel jõuti isegi Stuttgardi ooperimajja. Nagu kavalahelt näha, oli tegelaskond siin juba hásti suur.

Kolmanda operetina tõi Geislingeni Eesti Teater 1948. aastal välja veel P. ÁbrahÁmi «Havai lille», mille peaosades olid mitmekülgne Oskar Seliaru Jim Boyna, Helmi Aren Layana ja Claire Lipping Bessina. Siit edasi hakkasid teatri- ja muusikainimesed maailma mööda laiali pudenema ning ka teatrid hakkasid otsi kokku tõmbama.

Omamoodi muusikalavastusena Geislingenis tuleks näha ka K. Söödõri jõulumüsteeriumi «Ja täht näitas meile

«Victoria ja ta husaar» Geislingeni Eesti teatris. Vasakult: Salme Lott, Helmi Aren, Alfred Saarne ja Erich Tõnisson.

teed», mille muusika kirjutas Mahta Söödõr ja kus oli oluliselt tegev Roman Toi. Teda hindas selle lavastusega seoses kõrgelt A. Pruks («Eesti Rada» 30. XII 1947), kes arvas, et Roman Toi «toimis kindlalt ja asjatundlikult, saavutades orkestriga täiusliku paindumise... Samuti võib lugeda igati õnnestunuks R. Toi orkestratsiooni, eriti aga kolmanda pildi (Herodese stseen) eelmängu, kus domineeris idamaine raskepärane stiil». Olgu lisatud, et 1947. aasta lõpul oli R. Toi ka juba «Havai lille» dirigent.

Saksamaal tegutses samal ajal teisigi eestlaste teatreid. 1945. aastal asutati Schwarzenbeckis teater, mille nimeks sai Eesti Rahvusteater Saksamaal. 1946 kolis see tea er Oldenburgi (Briti okupatsioonitsoonis), kus saadi oma käsutusse 300 kohaga saal. Avamine toimus 17. jaanuaril 1946 L. Koidula «Ojamõldri ja tema minia» lavastusega K. Söödõri dramatiseeringus. Ka selle teatri juurde oli koondunud hulk endisi Tallinna, Tartu ja Rakvere teatrite jõude: Kaarel ja Mahta Söödõr, Jaan Mürk, Maie Suurallik, Liidia Vohu, Valentin Lind, Leida Lepik, Arvo VabamÁe, Niini Loona, Priidu Pirnsalu, Robert Sildnik, Orm Jaagu, Siina Kütt-Looga, Priit Prillup, Maret Pank ja algselt ka Helmi Aren.¹⁰



Ka Hanau laagrites tehti teatrit. Selle eestvedajaks oli Hilda Heister (varem ehk enam filminime Ary Anso all tuntud). Haunstettenis tegutses üsna edukalt Oskar Seliaru nukuteater «Seli Marionetid», kus tuli ette ka muusikatükke (O. Seliaru/J. Mandre «See oli unenägu», 1946). Memmingenis juhatas teatrielu E. Kuik. Kaua räägiti seda nagu legendi, kuidas ta vend Vambola Kuik taastas siin mälu järgi terve E. Vilde «Pisuhänna», mis esietendus 23. märtsil 1946.

Memmingenis tegutses ka noor pianist ja laulja Maimu Miido¹¹. Siin asutas ta eestlaste segakoori ja juhatas seda kuni lahkumiseni USA-sse 1949. aastal.

Mujalgi jätkus aktiivne kontserttegevus. Sagedased olid A. Christianseni¹², L. Aadre¹³, N. Põllu, Th. Lemba, H. Aumere, E. Liivaku ja C. Prii-Berendseni soolokontserdid (viimane töötas siis juba Berliini filharmoonia sümfooniaorkestri kontsertmeistrina). Geislingeni kirikus kujunesid traditsioonilisteks eestlaste muusikalised laupäevaõhtud, kus esinesid ka organistid.

Väike eestlastest muusikute grupp elas ka Detmoldis, lühemat aega elas siin ka H. Aren, kellest oli juba juttu. Siin intensiivistus varem kodumaal vaid dirigendina tuntud Leo Virkhausi heliloomingualane tegevus (kantaat «Palve» K. E. Söödi sõnadele, Esimene tšellokontsert jm). Detmoldis elasid ka

«Mariza» Geislingeni Eesti Teatris. Mustlaspillimeeste taustal vasakult: Ravo Hannura (Tassilo), Olly Tallmeister (Mariza) ja Osvald Lipp (Populesco).

tšellist Kirill Tatar ja harfimängija Iri-na Tatar, mõnda aega ka Andrei Christianseni, kes aga siirdus peagi Wiesbadeni ooperi solistiksi.

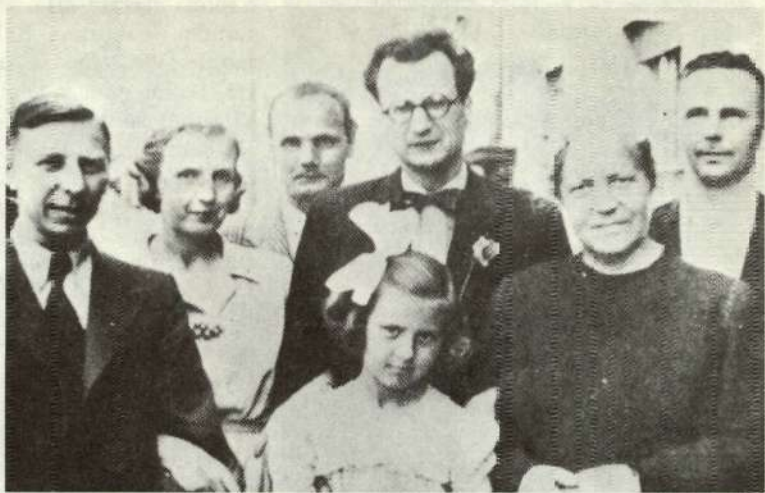
Tegutses ka «Balti Trio», kus mängisid lätlane Ferdinand Heinrichsons (viul), Kirill Tatar (tšello) ja leedulane Vladas Jakubenas (klaver). Trio lõpp kujunes traagiliseks. 1947. aasta juuli algul jäi professor V. Jakubenas mootorratta alla ja vigastas oma sõrmed.

Juba nimetatuile tuleks lisada veel viiuldaja Rudolf Avasalu (Elsa Avessoni vend) ja Jüri Mandre, kes elasid eraldi suurematest eesti muusikutest nagu ka endine estoonlylane V. Kask. R. Avasalu jõudis 1947. aasta lõpul Geislingeni ja oli sealse orkestri kontsertmeister. Odedel Va'entine Kasel ja Niini Loonal õnnestus küll peagi kokku saada ja 1947. aastal Rootsi jõuda. Geislingenis elas neil aastail ka Helen Tobias.

Erilise rõhu asetaksin aga siiski juba mainitud minisümfooniaorkestri loomisele, mis oli neis oludes siiski suur saavutus. Andis see ju teatrietenduste kõrval ka iseseisvaid kontserte, põhiliselt P. P. Lüdigi juhatusel. Esimene suurkontsert toimus 5. novembril 1946. Sama aasta 28. novembril aga oli *Jahnalle's* orkestri kontsert koos meeskoori (juhatas R. Toi) ja segakooriga (juhatas U. Kasemets), laulusolist oli Erich Tõnnisson.

Suhteliselt edukaks kujunes Saksa-maa aeg Liidia Aadrele, kelle esinemisi tõstis esile ka okupatsioonivõimude aja-





1949. a kontsertturnee Saksamaale viis Olav Rootsi ka kaasmaalaste keskele Hochfeldis. Vasakult: Johannes Pedak, Marianne Michelson, Endel Kalam, Olav Roots, Marta Kaasik ja Herbert Michelson. Ees Michelsonide tütar.

kirjandus. Teda kutsuti mõnigi kord Hamburgi ringhäälingusse eesti heliloomingut salvestama. Ta olevat külalisenä kaasa teinud ka Lübecki ooperis.

Hamburgi ringhäälinguga seondub veel üks oluline eesti muusikasündmus. Nimelt mängis Dagmar Kokker siin 1947. aasta novembri teisel poolel esmakordselt heliplaati E. Tubina klaverisonaadi ja ka ühe H. Elleri prelüüdi. See plaat jõudis kodumaale alles 1960. aastate algul.

Siinkohal puudutagem põgusalt kaas-

maalaste rühmi mujal. Taanis osutus vahest üheks tõhusamaks eesti muusika produtsendiks kohe pärast sõda siia elama asunud Voldemar Aareleid¹⁴, kes töötas Riigiarhiivis Kõbenhavnis ja tõi selle hoidlatest aja jooksul välja nii mõndagi Eesti varasemasse ajalukku puutuvat. Kuid tal on teeneid ka muusikaloos. Tema korraldas E. Tubina 5. sümfoonia jõudmise Nikolai Malko¹⁵ ja taan-

Eduard Valtman-Valloni graafiline nägemus Saksamaa dii-pii laagri olustikust selle alguspäevil.





Roman Toi.

lase Thomas Jensen¹⁶ repertuaari; tema organiseeris eesti pagulassolistide esinemisi Taani Kuningriigi pinnal jpm.

Taanis tegutsesid ka mõned lauljad, nagu endine estoonlane Maimu Mardi-Bang, samuti omaaegsete Narva teatritegelaste järeltulija ja Narvas sündinud Eva Tamulenas-Rasmussen. Viimasel kümnendil on siin esile kerkinud isa poolt eestlane Guido Päevatalu, kes huvitava baritonina püsib üsna kindlalt Kõbenhavnini ooperi repertuaaris. Nagu siit-sealt lugeda, on ta repertuaaris ka eesti muusikat: E. Aava Olavi aaria, M. Saare ja J. Simmi laule. Siingi olid oma laagrikoorid, millest tuntumaks said 65-liikmeline segakoor ja 30-liikmeline meeskoor Vaido Radamuse juhatusel. Viimane oli erialalt viiuldaja.

Belgiasse, Antverpeni lähedale, asus peagi elama perspektiivikas pianist Karin Prii-Raudsepp (siis küll juba Grisár). Kahjuks tuli tal tervislikel põhjustel peagi kutsetööst loobuda.

Omamoodi pilt kujunes välja Inglismaal. Siia toimusid ränded Saksamaa laagritest kõige varem. Juba 1947 värvati siia tööle vallalisi (üksikuid) naisi, ühtekokku u 4000, koondnimetuse all «valged luigid» — haiglaõdedeks. Mehed lisandusid aasta pärast «Westward Ho» raames — peamiselt kaevuriteks. Küllap vist sellise ühekülge 74 värbamise tõttu ei saadudki siin muusi-

kaelule jalgu alla. 1948. aasta lõpust Londonis ilmuma hakanud üks sisukamaid Välis-Eesti nädalalehti «Eesti Hääl» lõi oma veergudel küll kõik tingimused selleks (toimetas seda ju Gerd Helbemäe). Küll aga tegutsesid siin mõned koorid, nagu Londoni Eesti Naiskoor (juhatas A. Torma, hiljem K. Ritter ja A. Jerums), meeskoor «Koit» Bradfordis (juhatas E. Luuk, hiljem E. Ottan ja A. Toomsalu), Bradfordi Eesti Segakoor (juhatas E. Luuk), Chorley «Ümera» seltsi segakoor (A. Meristo), Leicesteri Eesti Segakoor (L. Veski, hiljem E. Säägi) jt. Tänu kooridele said siingi teoks laulupäevad, millest teisele (1953) kogunes 1200 eestlast, seega iga neljas Inglismaal elanud eestlane. 1955. aastal aga loome «Eesti Hääl» Londoni laulupäeva asendamisest suve-



Peeter-Paul Lüdig Geislingeni teatri muusikjuhina.

päevadega Leedsis: «Kahetsusega tuli konstateerida, et üldsegakoorist osavõtjate arv käesoleval aastal tõesti kujunes liiga väikseks.»

Viis aastat (1947—1952) elas Londonis Dagmar Kokker, tänu kellele said teoks mitmed toredad soolokontserdid ja teiste eestlaste külalisesinemised Inglismaal. Seal esinesid A. Christiansen ja

L. Aadre Saksamaalt, Z. Uhke-Aumere ja O. Roots Rootsist, L. Juht USA-st jt. Need aastad olidki ehk Inglismaa eestlastele muusikaheldemad. Selle järel toimus vaibumine. D. Kokker siirdus 1952 Kanadasse.

Nimekamaks lauljaks Inglismaal on ehk Tartus sündinud Hedi Marge, kes mõnda aega on õppinud ka Tallinna Konservatooriumis (A. Arderi juures), seejärel Saksamaal ja Londonis (V. Gruendel, Cunell). 1963 võitis ta BBC korraldatud konkursil, mis andis talle võimaluse edasiõppimiseks Norras (O. Sinding-Larsen). 1976. ilmunud väikesel heliplaadil laulab ta ka eesti laule. Ta on esinenud iseseisvate kontsertidega Euroopas, Ameerikas ja Austraalias — põhiliselt eestlaskonnale.

Markantsemad figuurid Suurbritannias on ehk siiski astronoomiaprofessor Ernst Öpik ja matemaatikaprofessor Enn Saluveer. Viimati mainitu on juhatanud sealsete eestlaste kogunemistel ühendkoore ja pidanud loenguid eesti muusikast (viimati tähelepandavaim Heino Ellerist 1988. aastal Pariisis). E. Saluveer õppis Tartu Ülikoolis matemaatikat ja lõpetas 1954 Cambridge'i ülikooli matemaatika ja muusika alal. Ernst Öpiku loomingus on olulised viis klaveripalade vihikut, tähelepanuväärsemad asjad meie klaverimuusikas.

Pariisis elas sõjajärgsetel aastatel Evi Liivak, tehes siit kontsertmatku üle kogu Euroopa. Mõnest on teada palju rõõmustavat, nagu 1948. aasta detsembri turneest Itaaliasse, mis lõppes Rooma *Teatro Argentino* 1800 kohalise täissaali ja kiitvate arvustustega. 1951 siirdus ta New Yorki.

Kui veel kaugettesse maadesse rännanuid meenutada, siis tõdegem, et muusikuid oli nende hulgas vähe. Argentinast on kuulda viis nime: Liidia Laks, Andres Pirk, Asta ja Orm Jaagu ning Lemmi-Reet Vilms. Liidia Laks (sündinud Pett, 1909—1984) töötas lauljana, pianistina, organistina ja pedagoogina Olivos. Andres Pirk (1912—1987) õppis Tallinna Konservatooriumis klaveri- ja laulerialal. Öpingud katkesid 1944, mil ta lahkus Saksamaale. 1948. aastal siirdus A. Pirk Argentinasse. Eestis oli ta enam tuntud ringhäälingu teadustajana. Argentinast töötas usu alal. Lauljatepaarist Jaagudest on teateid

napilt. Orm Jaagu (1910—1987) laulis mõnda aega ansambli «Heli-4», kellega koos siirdus ka Saksamaale, sealt asus koos abikaasaga Taani, 1948 reisib Argentinasse, kus olevat tegutsenud tiserlina. Nii ongi sealse tõsiselt võetava professionaalina meil andmesugemeid viuldajast Lemmi-Reet Vilmsist, kes tõusis solistina esile juba 1950. aastate keskel Rootsist ja kes hilisema väljarändajana kuni viimase ajani mängib Buenos Airese *Colon'i* sümfooniaorkestris, samuti mitmes kammeransambli. On teada, et ta on sealsele publikule tutvustanud ka eesti muusikat (Tubin, Aavik, Raid) ja koostanud raadiosaateid eesti muusikast.

Sõjajärgsed olud Rootsist erinesid paljuski Saksamaa omadest. Kuid oli ka midagi sarnast. Kõigepealt olid selleks muidugi põgenikelaagrid, mis tegutsesid seal küll vaid aasta. Tänu põgenike abistamise organisatsioonile (*Hjälp Krigets Offer*), koondati Rootsi kogunenud teatri- ja muusikategelased alates 1. detsembrist 1944 Neglinge erilaagrisse. Sellest laagrist said alguse eestlaste esimesed koorid, tulevane Eesti Pagulasteater Rootsist. Seal loodi ka mitu meie muusikaklassikasse kuuluvat teost. Kuid sellest, kuidas eesti muusikutel siin läks, võiks hargneda omaette jutt, nagu ka eesti muusikast USA-s, Kanadas ja Austraalias.

Saksamaa dii-pii-laagrid likvideeriti 1950. aasta jooksul ja paigalejäänute meeoleolu polnud kaugeltki hea. Oma tagasivaates 1950. aastale kirjutab «Eesti Rada» («Harry Am», 28. XII 1950) nii:

Düpiid on vabaks skriinitud ja saksa seeki paigutud. Kes olid «sissekutsutud», on läve taha visatud.

Kel jalg on amputeeritud, sel hingki nüüd prakeeritud. Ei ühtki repatrieeritud, ei ühtki ole saksastud.

Kaebusi produtseeritud ja väkselt sõpru nõõgitud. See omas campis lubatud, kuid lehte pole torgatud.

On läbi aasta kolitud ja aina kohvreid pakitud. On üle lombi ujutud ja tagasigi saadetud.

On palju asju trükitud, poolmuidu välja jagatud. Idee eest Saksas elatud ja Eesti Usku kuulutud.

¹ Sigrid Antropoff-Hörschelmann sündis 1. IV 1886 Tallinnas, suri 9. IV 1987 Hamburgis. Temast pikemalt vt V. Lensin, Esimene Eesti naisprofessor — 100, TMK 1986, nr 4.

² Johannes Paulsen sündis 13. II 1878 Krementsügus, suri 17. XI 1945 Lübeckis. Meie kunagise tugeva viiuldajate plejaadi kasvataja (H. Aumere, V. Alumäe, R. Feinstein-Drabkin, H. Laan, E. Liivak, R. Matsov, R. Milli, C. Prii, E. Turgan, Z. Aumere). Tema matustel Lübecki Vorwerki kalmistul 22. XI 1945 mängis ka üks tema õpilastest — Carmen Prii-Berendsen.

³ Werner zur Mühlen sündis 11. X 1912 Tallinnas. Lõpetas 1937 konservatooriumi H. Lepnurme orelklassi. 1937/38 täiendas end Leipzgis, alates 1938. aastast Tallinna Konservatooriumi õppejõud. Lahkus 1939 Saksamaale, kus töötas organistina Ruhri piirkonnas. Zur Mühlenite suguvõsas on teisi väljapaistvaid muusikuid.

⁴ Gregor-Konrad Heuer sündis 27. VI 1915 Harkovis. Lõpetas 1937 Tallinna Konservatooriumis A. Kapi kompositsiooniklassi ja 1940 A. Lemba klaveriklassi. Töötas «Estonias» repetiitorina (E. Vaarmann, P. Hallap jt). Esinenud avalikel kontsertidel dirigendina ja pianistina. Loonud eestiainelisi suurvorme, sh klaverikontserdi, kantaadi «Estimaale»; kavandas 1940 ooperit «Libahunt»; hulk laule A. Haava sõnadele jm. Alates 1941. aastast Saksamaal, kus ta on dirigent Allensteinis, seejärel tõlk Kiievi ooperiteatri juures, 1943. aastast taas dirigent (Gablonzis), 1944. lõpus mobiliseeriti, langes 9. mail 1945 vangi ja viibis Siberi vangilaagris 1950. aastani. 1952 lõpetas Müncheni Muusikaülikooli kompositsiooni ja dirigeerimise erialal ning Augsburgi Leopold Mozarti nim konservatooriumi klaveri erialal. 1956. aastast viimases õppejõud.

⁵ Carl Otto Märtsen sündis 29. VI 1917 Viljandis; õppis seal klaverit Aino Kõrbi juures. Lõpetas 1940 Tallinna Konservatooriumi orelialal (A. Topmani ja H. Lepnurme klass). 1940 läks Saksamaale, kus 1954. aastast Hannoveri Muusikaülikooli klaveriõppejõud, 1977. aastast professor. Esinenud organistina, sh koos lauljast abikaasa Eva Wilson-Märtseniga, kellega ühiselt on ilmunud heliplaadid «Das Estnische Orgel und Vokalwerke», vol 1; vol 2. Loonud ka ise muusikat (vokaalsükkel «Sinine tund», 1980). Esinenud kontsertidega eestlaste suurüritustel, sh ESTO-del.

⁶ Meeme Mälgi sündis 8. IV 1902 Tartus, suri 22. XII 1976 New Yorgis. Oli Tartus koolitegelane. Pagulasaastatel liisandus sellele koorijuhtimine ja lõpuks viiulite valmistamine. Tema valmistatud pillil mängis ka Hubert Aumere, üks tema pillidest kuulub Alfred Pisukesele Stockholmis. New Yorgis saavutas pillimeistrina tunnustuse — nii vanade pillide restaureerijana kui ka uute valmistajana.

⁷ Peeter Paul Lüdigi sündis 11. VII 1906 Kärldas, suri 25. IV 1983 Buffalos. Mihkel ja Mathilde Lüdigi poeg, pianist,

dirigent ja organist. Lõpetas 1929 Tallinna Konservatooriumi klaveri erialal (S. Antropoffi klassis), täiendas ennast Viinis ja Berliinis (C. Kraussi juures dirigeerimise alal). 1949 siirdus USA-esse, kus töötas muusikapedagoogina ja organistina Buffalo lähedases Wellsville'is. Oli hinnatud kontsertmeister, esines koos L. Juhki, C. Prii, M. Laidi jt. Oli tihedalt seotud sõjajärgse «Estoniaga».

⁸ Meeta Pruul-Veinmann sündis 14. XII 1912 Tänessillma vallas, suri 18. XI 1981 Austraalias, Adelaide'i-lähedases Gawleris. Austraalias juhatas eestlaste koore, on loonud ka mõningaid laule.

⁹ August Pruul — eelmise abikaasa, sündis 5. X 1907 Rägaveres, suri 9. X 1984 Austraalias, Adelaide'i-lähedases Gawleris. Lõpetas 1931 Tallinna Konservatooriumi koolimuusikaklassi ja 1938 orelklassi (A. Topman). Töötas Tallinna Pedagoogiumis muusikaõpetajana ja koorijuhina, sõja aastatel Viljandi tütarlaste gümnaasiumi õpetaja ja kiriku organist. Austraalias töötas muusikaõpetajana Brighton'i gümnaasiumis. Asutas 1952 Adelaide'i Eesti Segakoori; juhatas ka Gawleri meeskoori «Orpheus». Viimati juhatas EELK Adelaide'i segakoori. Loonud arvukalt koorilaule, sh kantaat «Söduri ema» (M. Under). Oli ka hea sulemees. Tema artikkel «Meie senisest muusikaelust» («Rahva Häl» 1. IX 1940) on üsna kõnekas.

¹⁰ Helmi Aren sündis 1906. Oli «Vane-muise» ooperi- ja operetisolist. Lahkus 1944 Saksamaale ja 1950 asus ümber USA-sse.

¹¹ Maimu Miido sündis 1915 Tallinnas. Lõpetas Tallinna Konservatooriumi klaveri erialal (H. Mohrfeldti klassis) ja õppis samas ka laulmist A. Arderi ja I. Aav-Loo juures. 1941—1944 kuulus «Estonia» koosseisu. 1949 siirdus USA-sse, kus täiendas ennast Philadelphias (Philadelphia Academy of Vocal Arts), koorijuhtimise alal Chicago Konservatooriumis ja dr Elaine Browni koorijuhtide meistriklassis (Philadelphias). Elab Seabrookis ja on kohaliku muusikaelu juht. On loonud laule.

¹² Andrei Christiansen sündis 27. I 1914 Moskvas, suri 11. IX 1968 Monttereys (California, USA). Õppis 1941. aastast Tallinna Konservatooriumi lauluklassis (A. Niitof) ja töötas «Estonias». Osad: Wolfram («Tannhäuser»), Figaro («Sevilla habemeajaja»), Sharpless («M-me Butterfly»), Marcelle («Boheem»). Esines ka solistina vokaalsümfooniilistes teostes (E. Oja «Kojutulek», Beethoveni 9. sümfoonia). 1944. aastast Saksamaal, kus laulis Wiesbadeni Ooperis: Don Juan, Mustlasparan, Raskolnikovi teine mina (H. Suttermeisteri ooperis). 1951. aastast elas USA-s, kus töötas vene keele õpetajana Californias.

¹³ Liidia Aadre (sünd. Patrason, abielus Adler, 1935 eestistas Aadre; hiljem oli abielus E. Uuliga) sündis 24. VI 1904 Peterburis, suri 2. IX 1957 Baltimore'i haiglas (ajukasvaja). Lõpetas 1931 Tartu Kõrgema Muusikakooli A. Mahotina klassi ja 1935 Tallinna Konservatooriumi (A. Arderi klassi). 1932—1944 «Estonia» solist. Osad: Tatjana («Jevgeni Onegin»), Liisa («Padaemand»),

Margarete («Faust»), Mimi ja Musette («Boheem»), Elisabeth («Tannhäuser») jt. Lähkus 1944 Saksamaale, kust 1950 asus USA-sse.

¹⁴ Voldemar Aarelaid (1936. aastani Ahlman) sündis 26. VII 1897 Peterburis, suri 17. XI 1982 Kõbenhavnis. Noorusaastad veetis Vladivostokis, kus 1922 lõpetas gümnaasiumi, õppis seal konservatooriumis ka viiulit. 1923 opteeris Eestisse. Töötas pangametnikuna Tallinnas ja asutas Maapanga juurde segakoori ja väikese orkestri. 1930. aastast oli Eesti Ringhäälingu noodikogu hoidja, mängis aeg-ajalt kaasa ka orkestri violarühmas. 1944. aastast elas Kõbenhavnis.

¹⁵ Nikolai Mal'ko (1883—1961), Ukraina pärioluga dirigent, lõpetas 1909 Peterburi konservatooriumi ja oli heades suhetes ka eestlastest muusikutega. 1928 emigreeris, 1956—1961 oli Sydney sümfooniaorkestri peadirigent. Tubina 5. sümfooniat esitas ta 1958. a 7., 8. ja 9. X Sydney's ja 21. X 1958 New Castelis.

¹⁶ Thomas Jensen, Taani raadio sümfooniaorkestri peadirigent, juhatas Tubina 5. sümfooniat 1. IV 1958 Kõbenhavnis.

Teatri- Gloobus

PRANTSUSMAA

□ Pariisi nõudliku teatripubliku huviorbiiti tõusta pole kaugeltki lihtne. Seda suurem aupaiste ümbritseb neid väheseid, kes sinna ikkagi on jõudnud. Üeldu kehtib täiel määral *Théâtre de la Colline*'i trupi kohta, kes kolis äsja Ménilmontant'i töölislinnaossa (varem teenindas seda Pariisi Idateater). Ultramoodsas mugavas hoones tõi Jorge Lavelli (pärit muide Argentinast) välja F. G. Lorca «Publiku». Kirjanik lõi selle 1930. aasta paiku Ameerikas viibides, peamiselt New Yorgis ja La Habanas, olles tookord 32-aastane. Isiklikel põhjustel ei soovinud ta näidendit näha trükitult ega ammugi mitte laval. Mõneti selgitab tagamaid Lorca intervjuu provintsiajakirjale «El Mercantil Valenciano» 1935. a: «Tänapäeva teater huvitub ainult kahte sorti probleemidest: sotsiaalsetest ja seksuaalsetest. Näidendit, mis eirab neid kahte suunda, ootab läbikukkumine, olgugi ta hästi kirjutatud. Mina uurin seksuaalsust, kuna see tõmbab mind rohkem.» Kui siia lisada, et Lorca käsitleb «Publikus» avameelselt homoseksualismi, peaksid tema motiivid mõnevõrra selgemaks saama. Igatahes oli näidendi tekst pikka aega kadunud ja leiti täiesti juhuslikult alles 1976. Kümme aastat hiljem, F. G. Lorca 50. surma-aastapäevaks toodi see lavale Milanos ja peatselt ka Madridi Rahvuslikus Draamakeskuses (lavastaja Luis Pasqual). Nüüd ei raba seksuaalteemad enam kedagi, ammugi siis vabameelses Pariisis. Lavelli töö köidab hoopis tehnikavõimaluste ärakasutamisega. Lavamaagia pakub rohkeid üllatusi ja metamorfoose, mis ei muutu siiski eesmärgiks omaette ja evivad ka sisulist katet. Lorca lavatekstidele omase poeesia on Lavelli rüütanud harukordselt atraktiivsesse vormi — niisugune on spetsialistide üksmeelne järeldus.

□ Prantsuse teatri tippude hulka kuuluv Antoine Vitez on end sidunud Chaillot' Rahvusteatriga. Seal tehtud Jean Métellus'i «Anaconda» räägib Haiti viimasest võimukandjast enne hispaanlaste vallutusretke ja tema kaotusest, reetmise läbi. Vitezi teine töö samas majas, Molière'i «Misantroop», on vormilt vaoshoitum ja traditsioonipärasem. Seetõttu meenutati mõningase kahetsusega tema omaaegset avastuslikku Molière'i-tsükli, mida mängisid konservatooriumi üliõpilased. Vitezi juhendatav kursus näitas tookord üles tõelist entusiasmi ja mängulusti. Praegune «Misantroobi» koosseis on küll professionaalsem, aga esitus jääb kohati tuimaks ega nakata pealtvaatajaid.

Üksindusest ja vastutusest

AARE ERMEL

«KÖNELUS» («The Conversation»). Režissöör ja stsenaarist Francis Ford Coppola, operaator Bill Butler, helilooja David Shire, monteerijad Walter Murch ja Richard Chew, kunstnik Dean Tavoularis, produtsendid F. F. Coppola ja Fred Roos. Osades: Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann) jt. Värviline, 113 minutit. USA, 1974.

Mario Puzo romaani järgi vändatud mammutfilmi «Ristiisa» (1972) saatnud hiiglasuur kassamenu tõi Francis Ford Coppola (FFC) kauaaegse unistuse — muuta oma lemmiklinn San Francisco öitsvaks kultuurikeskuseks — täitumise sammu võrra lähemale. Teiste ideede kõrval avanes tal võimalus realiseerida omaenda filmistsenaarium, mille esimene variant oli valminud juba 1966. aastal. Rahvusvahelistel filmifestivalidel juhtub harva, et žürii ja kohalviibivate pressi esindajate arvamusel kattuksid. Kuid just nii oli 1974 Cannes'is, kus enamik ajakirjanikke ennustas ette ning isegi nõudis «Kuldse palmioksa» andmist FFC põnevusfilmile «Kõnelus» (mille see ka sai).

Üks linatõuse olulisemaid stseene leiab aset kirikus, kuhu «USA lääneranniku parimaks pealtkuulamise spetsialistiks» kutsutud Harry Caul (Gene Hackmani suurepärasest kehastusest) tuleb oma südametunnistuspiinu kergendada. Hiljuti oli ta saladusliku Direktori ülesandel lindistanud kahe noore inimese vahelise kõneluse. Salvestiste tähelepanelikul läbikuulamisel jõudis ta järeldusele, et neid noori ähvardab hädaoht.

On selge, et Caulil (veidi häirivalt mõjus peategelase nime moonutatud kuju filmi subtiitrites!?) pole oma ameti tõttu õigust sekkuda klientide asjadesse. (Liignime valik sellele üksildasele mehele on üsna õnnestunud, sest «caul» tähendab tõlkes feetust kaitsevat membraani, millega on tahetud arvatavasti vihjata sellele, et, tegeldes kogu aeg teiste järele nuhkimisega, kaitseb

Harry samas ise väga kiivalt omaenese eraldatust.) Ta peab olema nagu elav mehhanism, kes juhib aparatuuride tööd, registreerides vaid jälgitavate inimeste hääli. Caul peab endast eemale tõrjuma mõtte, et, kuulates pealt inimeste kõnelusi, astub ta nendega ühepoolsesse kontakti. Teisalt on ta ju ometi keegi, kes, ise küll varjatuna, sekkub nende inimeste ellu ning pole seega täielikult vaba moraalset vastutusest selle eest, mida teeb.

Just nende kahtlustega tuleb Caul kirikusse. Pihitoolil olles puudutab ta lõpuks kõige tähtsamat: «Olen seotud ühe teatud tööga... Võin tundmatutele inimestele halba teha, kuid mina selle eest ei vastuta.» Me ei kuule, mida vastab vaimulik, me ei tea, kas ta jagab Cauli vaadet tema vastutuse puudumise kohta, kas ta annab tema patud andeks. Mõne aja pärast Caul lahku.

Tegemist on vaid väikese peategelast iseloomustava episoodiga. Kuid laialt arusaadavana on pihiprobleem «Kõneluse» võtmeküsimus. Harry Caul elatab ennast inimestelt saladuste «varastamisega», kuid endal pole oma saladusi kellelegi usaldada. See pihtimus kirikus on vaid üks tema katsetest südant kergendada. Ta ümber pomisevad pidevalt hääled magnetofonilintidelt. Üksikutest sõnadest ja lausekatketest vormub mingi tähendusrikas informatsioon.

Siin ongi mõtlemapanev paradoks: ajastul, mil tehnilised vahendid võimaldavad sekkuda sügavuti kellegi eraellu, tunnevad inimesed rohkem kui kunagi varem vajadust teistega suhtlemise järele. Peidetud aparatuurid püüavad sõnu, aga temal endal jääb mulje, et ta sõnad ei jõua mitte kellenigi. Ja just see erilise rahulolematuse, erilise frustratsiooni seisund seletab, miks Caul hakkab nende noorte asja võtma nagu isiklikku.

Filmi vaadates jõuame järeldusele, et see ei jutusta mingist konkreetses juhtumist, salakuulamise mehhanismist (mis

inimesi pärast Watergate'i afääri nii ärevile ajas; Watergate'i sündmuste aegu FFC «Kõnelust» juba filmiti). Linateos kõneleb millestki muust: üksildase inimese küllaltki ohtlike tagajärgedeni minna võivast eksimusest, inimese, kes mingite faktifragmentide põhjal püstitab endale teatud kindla versiooni, seejärel aga jääb ise selle versiooni rusude alla. Noored inimesed, kelle jutuajamise Caul lindistas, ei kujutanud endast seda kaitsetut, sümpaatset ja suurde hädaohu sattunud paari, nagu võis nende sõnadest välja lugeda. Mitte nemad ei vajanud Cauli abi, mitte nemad polnud kõige suuremas ohus. Magnetlint noorte kõnelusega ei langetanud neile kohtuotsust.

«Kõneluses» ei avata kõiki fakte. Režissöör ei püüagi informeerida vaatajat, millist teed mööda sündmused just täpselt arenevad, sest need ei oma esmajärgulist tähtsust. Tähtis on Cauli eksimus ja see on tähtis just tema enda, mitte mingi kriminaalse loo seisukohast. Tähtis on tema südametunnistuse ja kujutlusvõime, elukutse (Caul reedab oma ameti jäigavõitu reeglid) ja tunnete draama: inimestest, kellesse ta oli suhtunud heasoovlikult, said tema silmade all mõrtsukad. Kui püüda piiritleda printsiipi, mille järgi FFC oma materjali organiseerib, jõuaksime järeldusele, et antud filmis pole see printsiip allutatud sensatsioonilistele skeemidele (ega ole nendega ka vastuolus), vaid kangelase sisemiste muutuste rütmile.

Vähem tundlikumale ja vastuvõtliku-



«Kõnelus». Gene Hackman (Harry Caul).



male vaatajale on «Kõnelus» film eradetektiivri raskest eksitusest, kus olemasolevaist faktidest on loodud enesele ekslik kontseptsioon. Filmi teostus on äärmiselt professionaalne. See tõelisuse fragment, millele keskendub Cauli tähelepanu ning mille ta registreerib magnetlintidel ja fotodel, on kahe noore, Anni (Cindy Williams) ja Marki (Frederic Forrest) vestlus. Kaamera filmib rahvarohket San Francisco Union Square'i suurest kõrgusest, seejärel toob meile lähemale möödudaj väljakul, et lõpuks jääda pidama rahvasummas liikuvaile Annile ja Markile ning neile järgnevale Harryle. Kogu selles sekventsisis osaleb Caul samavõrd kui isikud, keda ta jäl-

gib. Mitte kõikides olukordades, kuhu Ann ja Mark satuvad, pole pealtnägijaks tema, vaid noori jälgib siin kaamera. Kogu see osa on jutustatud traditsiooniliselt, on teatud reaalsete sündmuste ülekanne ekraani kaudu.

Katked filmi algul kuulnud-nähtud kõnelusest naasevad meie ette veel neljal korral. Pildid Union Square'ilt saavad peagi kahekordse tähenduse: need ei dokumenteerigi enam üksnes möödunud sündmusi, vaid illustreerivad ka Harry Cauli hingeseisundit. Ta kuulab linte, lootes avastada mingit tähtsat saladust. Ning tööpoolest, ühel teatud hetkel ütleb Mark midagi. Erinevate aparatuuride ja võimendajate abil õnnestub Caulil öeldut kuulda: «Tema tapaks meid ilma pikemata.»

Caul juba teab, et tema tuttavaid ähvardab hädaoht. Olles selles lõplikult veendunud, läheb ta üle pika aja kirikusse. Kõnelus vaimulikuga kinnitab tema otsust linte Direktorile mitte anda. Direktori kantselei hoiatusele, et ta peab loovutama magnetlindid vastava tasu

eest neile ilma liigseid küsimusi esitamata, reageerib Caul sellega, et ta alustab vastu oma seniseid harjumusi eraviisilist uurimistööd katsumaks ära hoida plaanitsetavat kuritegu. Alles linateose eelviimases episoodis Caul taipab, et ta oli algusest peale olnud eksiteel, et vastupidiselt sellele, milles teda veensid lindid, just noorpaar sooritas mõrva. Ekraanil näeme Cauli katseid suunata oma kujutlusvõime uutele radadele. Ta püüab rekonstrueerida kõike äsja hotellis «Jack Tar» kogetut. Üksikud lausekatked kunagisest pealtkuulatud kõnelusest saavad nüüd hoopis teise tähenduse.

Harry Caul, kes on veendunud, et teda ähvardab hädaoht just nende inimeste poolt, kellesse ta oli suhtunud sümpaatiaga, alustab oma korteri demontaaži. Ta arvab, et tal õnnestub avastada sinna paigutatud pealtkuulamisaparatuurid. Caulile näib, et nüüd jälgitakse teda. Selles viimases episoodis ei näe me enam mingeid sisemisi nägemusi. Kõik, mis ekraanil toimub, väljendab peategelase kinnismõtet: Caul on kindel, et tegelikkus, mida ta ise ei suutnud ära tunda, tahab talle kätte maksta.

«Kõnelus». Cindy Williams (Ann) ja Frederic Forrest (Mark).



Caul oli oma lindistusi valesti lugenud. Ta oli loonud pildi inimestest ja sündmustest oma tunnete tuginedes. Cauli amet oleks pidanud õpetama talle mitte ainult diskreetsust, vaid ka midagi hoopis tähtsat: usaldamatust registreeritud signaalide sõnalise tõlgendamise vastu. «Kõnelus» toob USA filmikunsti subjektiivse elemendi ning avab oma kangelas «eksituse» mehhanismi. FFC põgeneb vahendite juurde, millest Ameerika režissöörid pigem hoiduvad, ta loob tegelikkuse subjektiivse nägemuse kujutluste ja unenägede kaudu.

PRANTSUSMAA

□ Tuntud lavastajatest rääkides ei pääse kuidagi mööda Roger Planchonist. Tema värskeimaks tööks Villeurbanne'i *Théâtre National Populaire*'is on Molière'i vähemtuntud teos «George Dandin», kus teevad kaasa Claude Brasseur ja Emmanuelle Riva. Kriitika vastukajased ei ole paraku õnnestunud lugeda. Kõnekas on aga fakt, et TNP külaletendustel pealinnas mängiti «Dandini» ligi kaks kuud *Mogador*'i 1700 kohaga saalis.

□ Tänapäeva näitekirjanikest on viimastel aastatel fookusse tõusnud Bernard-Marie Koltes. Tema teoseid mängitakse mitmel pool Euroopas ja Ameerikaski. Maailma esietendused on aga aset leidnud kodumaal kuulsa Patrice Chéreau' käe all. Nanterre'is *Amandiers*' teatris tulid esmakordselt lavale «Võitlus neegrite ja koerte vahel» (1983), «Läänekai» (1985), «Puuvillapõldude üksinduses» (1987). Neist viimane kujutab mustanahalise ärika ja valge punkari, kahe üksildase marginaalinimese sõnaduelli elu põhiväärtuste üle.

See on igati kooskõlas tänapäeva Lääne teatri püüdlustega — ajada läbi minimaalse tegelaste arvuga. Ühelt poolt on siin kahtlemata tegemist finantsiliste kaalutlustega, et kärpida lavastuskulusid. Teiselt poolt paistab järjest enam silma dramaturgide huvi üksikisiku hingeelu lahkamise vastu. Seda hõlbustab võimalikult väike koosseis, sest nõnda pääsevad mõjule need üksikud oma ala meistrid, kel tõesti rahvale midagi öelda on.

Samadelt lähtepositsioonidelt on 1956 sündinud Claude Carré loonud kahele osatäitjale mõeldud «Kaelapuu», mille «L'Avant Scène» leidis vajaliku olevat täielikult ära trükkida käesoleva aasta aprillinumbris. Autor juurdleb süü ja karistuse, lunastuse ja oma risti kandmise üle. Teadmata põhjustel on tundmatu mees aheldatud keskaegse kaelapuu külge, kuid juhuslikult mööduv naine ei julge teda vabastada: «Miks just mina? Te pidite ikka midagi korda saatma, et teid nii karistatil!» Vaatamata sellistele argimõistluslikele postulaatidele sugeneb naises mingi sümpaatia ja halastus mehe vastu ning ta otsustab... Lõpp jäägu siinkohal siiski lahtiseks, kuna kooperatiivi «Tühi ruum» vahendusel peaks sädeleva dialoogiga «Kaelapuu» jõudma meiegi vaatajate ette.

Muusikaelu kroonikast: hooaeg 1940—41

«Partei seisukoht intelligentsi suhtes on selge ja stalinlik. Intelligents peab olema liha töötava rahva lihast, veri tema verest.» (EK(b)P neljanda kongressi materjalidest, märts 1941.)

1940. aasta muutis väga tugevasti eesti muusikaelu struktuuri. 1940. aasta 6. juulist pärineva Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu otsusega nr 36¹ likvideeriti kõik ühingud ja seltsid. Sellega lakkas olemast seni loomuliku arengu teel välja kujunenud muusikalistel asutustel süsteem. Lakkas olemast ka näiteks selline võimas massiorganisatsioon nagu Eesti Lauljate Liit, mille põhiülesandeks oli kooriliikumise suunamine ja laulupidude läbiviimine. See liit oli nii teovõimas, et suutis aastatel 1924—1940 välja anda professionaalset muusikaajakirja «Muusikaleht», milleni me järgneva 49 aasta jooksul pole jõudnud. 1940. aastal pandi, tõsi, koos ilmuma ajakirjad «Muusikaleht» ja «Teater» ühise nimetuse all «Teater ja Muusika», millest viis numbrit ka

lugejani jõudis. Kõnekas on see fakt, et Lauljate Liidu mõtteline järeltulija, Eesti Kooriühing, loodi 42 aastat hiljem, 1982. aastal.

Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi järeltulijat, Eesti Nõukogude Heliloojate Liitu hakati küll kohe looma. Küllap sellepärast, et Nõukogude Liidus oli hakatud Heliloojate Liitu organiseerima juba 1936. aastal ning 1940. aastaks polnud suudetud veel ühtset organisatsiooni luua, see oli alles päevakorral. Seepärast lülitati ka eesti heliloojad kui tulevased NSV Liidu Heliloojate Liidu liikmed kohe organiseerimistõesse. Kooriliikumine pole aga Venemaale iseloomulik, järelikult polnud tarvis seda liikumist ka Eestis toetada, vähemalt esialgu mitte.

Et Heliloojate Liidu loomisega Eestis kiirustati, näitab järgmine kiri, mis pä ineb 27. augustist 1940 ning mida polnudki veel kuhugi mujale saata kui Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogule.

«27. авг. 40 Оргкомитет Союза Советских композиторов
Уважаемые товарищи!

Разрешите передать через Вас наше искреннее приветствие новому отряду Советских композиторов Эстонии, влявшихся в единую братскую семью творческих работников Советского Союза.

Нас с Вами объединяет теперь одно неуклонное стремление, одна благородная цель: вдохновлять нашим творчеством Советский народ в его борьбе за коммунизм, создавать произведения достойные великой Сталинской эпохи.

Нет больше преград, которые помешали бы служить этой цели, открыты все возможности для советской дружной и плодотворной работы.

Ближайшие наши личные встречи помогут установить более живое творческое общение. Пока же мы посылаем Вам ряд материалов, которые помогут Вам в организационной работе. Напишите нам какие организационные и творческие вопросы Вас интересуют, ознакомьте с состоянием творческой жизни Вашей Республики.

Приложение:

- 1) Проект Устава Союза Сов. Композиторов
- 2) Устав Музфонда
- 3) Положение об Управлении по охране авторских прав.

Р. Глиер, народный артист СССР, профессор, орденносец
А. Хачатурян, заслуженный деятель искусств, композитор, орденносец²

Korraks, 1. detsembril, annab aja-
leht «Sirp ja Vasar» desorienteerivaid
andmeid HL-i asutamise kohta:
«Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu org-
toimkond moodustatakse 1. jaanuariks
1941. a. Lisaks Eesti Nõukogude Kirja-
nike Liidule ja Eesti Nõukogude Kuju-
tavate Kunstnike Liidule tuleb Eesti
NSV-s iseseisva kunstitöölise organi-
satsioonina loomisele veel Eesti Nõu-
kogude Helikunstnike Liit. Helikunst-
nike Liitu kuuluksid Eesti NSV heli-
loojad, muusikategelased, muusikaar-
vustajad, solistid, muusikapedagoogid jt.
Hariduse Rahvakomissari juhendi ko-
haselt Eesti Nõukogude Heliloojate
Liidu organiseerimistoimkond peab ole-
ma moodustatud 1. jaanuariks 1941. a.»
Sellest muusikute liidust rohkem juttu
ei ole, ikka räägitakse heliloojate, muu-
sikateadlaste ja -kriitikute ühendusest.

8. augustist 1940 pärineb Johannes
Semperi, haridusministri asetäitja all-
kirjaga käskkiri: «Määrän helikunstisse
puutuvate küsimuste arutamiseks ja
otsustamiseks Haridusministeeriumi
juurde nõuandva organina helikunsti
komisjoni järgmises koosseisus:

Haridusministeeriumi esindaja, ko-
misjoni esimees Ed. Reining³

EKP esindaja Jaan Pärna

EA Keskliidu esindaja Ksenja Aisen-
štadt⁴

Konservatooriumi esindaja Riho Päts⁵

Töölismuusika Liidu esindaja A. Ti-
bar

Muusikategelaste esindajad

N. Goldšmidt

T. Vettik

O. Roots

A. Uritamm.»

12. augustil 1940 istub see komisjon
esmakordselt koos, Nikolai Goldšmidt
teeb ettepaneku kutsuda komisjoni juur-
de veel Eugen Kapp, Adolf Vedro ja
Artur Kapp. Keskkomitee esindaja
J. Pärna ettepanekul lükatakse muusi-
kute erikomisjoni organiseerimine eda-
si, J. Pärna soovib hankida selleks
vajalisi materjale Nõukogude Liidust.⁶

5. oktoobril 1940 ilmub ajalehe «Sirp
ja Vasar» esimene number. Muusika-
külje avasõna on antud helilooja
Isaak Dunajevskile, kes alustab nii:
«Kus nõukogude kunstnik ka ei viibiks —
Esimese mai pidustustel või demonstrat-
sioonil, spordiparaadil, rahvapeol, kar-
nevalil, nõukogude kangelaste üleliidu-
lisel kokkutulekul, stalinliku viisaastaku
uue lapsukese avamisel, valimisjaos-
konnas — kõikjal tulvab allikana meie
elurõõm, kõikjal tundub oma õnne ehi-

tava suure nõukogude rahva raudne
tahe.»

Eesti Heliloojate Liidu organiseerimi-
seks ja põhikirja väljatöötamiseks
moodustati 3. jaanuaril 1941 komisjon,
kuhu kuulusid Heino Eller (esimees),
Adolf Vedro, Eduard Tubin ja Cyrillus
Kreek. Veebruaris liitus nendega teadus-
liku sekretärina Riho Päts (1. juulist
1940 on sellel kohal Alfred Karindi,
Riho Pätsist saab Muusikamuuseumi
direktor). 1. märtsil 1940 saadeti põhi-
kiri läbiarutamiseks Moskvasse, üleliidu-
lise Heliloojate Liidu organiseerimis-
toimkonnale. Üleliidulise HL-i asutamis-
kongress oli tol ajal planeeritud 1940.
aasta maisse. Eestit oleks pidanud seal
esindama kaks-kolm heliloojat, 30. april-
lil polnud veel selge, kes nimeliselt.
(Olgu siinkohal öeldud, et NSVL HL
moodustati tegelikult alles seitse aastat
hiljem, asutamiskongress algas 19. april-
lil 1948.) EHL-i ajutine põhikiri kin-
nitati Eesti NSV Rahvakomissaride Nõu-
kogu määrusega nr 785 28. aprillil
1941. Teatri- ja Muusikamuuseumis on
säilinud põhikirjast nii käsitsi kirju-
tatud mustand kui ka masinakirjas
puhas variant. Mustandile on alla kir-
jutanud Eller, Kreek, Vedro ja Tubin,
puhtandi all puudub Tubina nimi, kuid
on Eugen Kapi allkiri. Nagu järgneva-
test ridadest näha, oli dokument eesti-
keelne, milleni EHL viimase ajani pole
jõudnud. See üsna kõnekas dokument
algab nii: «Töölisklassi suured võidud
võitluses sotsialismi eest on kindlus-
tanud kõik eeldused kunstide arenguks
ja kultuuri tõusuks NSV Liidus.
Stalinlik konstitutsioon ning Partei ja
Valitsuse erakordne tähelepanu kunsti-
küsimate ja kunstiloojate vastu on
loonud aluse ka helikunsti kõige edu-
kamaks väljaarendamiseks ja garan-
teerinud kõigi loovate jõudude kasvami-
sele piiramatud võimalused. Tiivistatud
kommunismi ideest, loovad Nõukogu-
de rahvad üksteise õhinal uut elu
ja uut kultuuri. Eesti töörahva vaba-
nemisega kapitalismi likkest ning lii-
tumisest Nõukogude Liidu üheõiguslike
rahvaste perre sotsialismi ülesehitami-
seks on eesti heliloojaile avanenud kõik
võimalused näidata oma võimeid täies
ulatuses, luua täisväärtuslikke teoseid
sotsialistliku realismi⁷ vaimus, kus ra-
kendamist ja edasiharimist leiavad eesti
rahvamuusika olulised elemendid.

Eesti Nõukogude heliloojad tahavad
oma loominguga anda väärtuslikku lisa
N. Liidu paljurahvuselise kultuuri vara-
salvedesse ühise sotsialistliku kultuuri
ülesehitamiseks, mille üheks tähtsaks

ülesandeks on välja juurida inimeste hingedest kapitalistlike pärandite jää-nuse ja kasvatada üles uus inimene — kommunismi eest võitleja.»

Põhikirja koos ajate kaitseks peab ütleva, et lõpuks jõutakse ka asja juurde: kes võivad liitu kuuluda, selle struktuur jne. Kuid hämmata võib, et see, kui ühikese ajaga suurvõid sellised mehed nagu Eller, Kreek, Vedro, Tulin ja E. Kapp ennast sellesse sõnamüras-sisse elada, Moskva näited olid muidugi pidevalt käepärast.

SV 6. XI 1940: «Rahvusliku kunsti öitseng. 1941.—42. a. toimuvad Moskvas tadžiki, tatar ja baškiiri kunsti dekaadid. Lisaks neile demonstreeritakse Moskvas uute nõukogude vabariikide — Läti, Leedu ja Eesti — kunsti, viimasel on eriti suur tähtsus.

Läti, Leedu ja Eesti, muutudes Nõukogude vabariikideks, omandasid piiramatud võimalused oma kultuuri arenguks, mis on rahvuslik vormilt, sotsialistlik sisult. Andekail, edumeelseil kunstitöölisel polnud seal varem õigusi loominguks tööks. Nüüd on nad täie jõuga asunud nõukogude kunsti teoste loomisele. Rahvuslike talentide öitseng, kultuuri ja kunsti tohtu areng meie maal partei ja valitsuse, rahvaste juhi seltsimees Stalini abi ja hoolitsuse tulemuseks. Innustatuna kommunismi ideest saavad kõigi NSV Liidu rahvaste kunstitöölised ka edaspidi töötama kunstiteoste loomiseks, mis kajastavad meie epohhi suuri sündmusi.

M. Hrapčenko, Kunstiasjade Komitee esimees Nõukogude Liidu Rahvakomissaride Nõukogu juures»

Asjad käisid väga kiiresti, sest tsiteeritud artikli ilmumise ajal polnud okupeerimisele veel poolt aastatki möödas. Kui aga pool aastat läbi saab, ilmub 1941. aasta uusaastatervitus kunstirahvale SV veergudel Juhan Sütiste allkirjaga: «Alles poole aasta eest seisime nagu abituna kahe põhiliselt erineva maailma vahel. Läänes kapitalistliku korra sõjakoleused, idas mark-sistliku sotsialismimaa rahutaotlused. Ühel pool hullumeelne inimelude ja kultuurisaavutuste hävitamine imperia-listliku sõja tapamasinate kaudu, teisel pool uue elu ning maailmakorra üles-ehitamine. Seal laguneva võimu märkevad agooniad, siin aga loova inim-vaimu edu parema ning õiglasema ühis-konna suunas.»

Iseenesestmõistetavalt puudutavad 1940. aasta ümberkorraldused ka haridust. Tartu Kõrgem Muusikakool kui kõrgem õppeasutus likvideeritakse juba

9. septembrist pärineva ENSV RKN-i otsusega. Samal 9. septembril avaldati ka «Tallinna Konservatooriumi seaduse muutmise ja täiendamise seadus», mille alusel viiakse konservatooriumi töö üle uutele nõukogulikele alustele.⁸ Tallinna Riikliku Konservatooriumi reorganiseerimine viidi lõpule 1. veebruariks 1941⁹, samast kuupäevast saib direktoriks Vladimir Alumäe. Põhikirja kinnitas ENSV RKN 17. veebruaril määrusega nr 252 ning see põhikiri on sama nõutukstegev nagu Heliloojate Liidu omagi. Kuigi päris esimestel nõukogude võimu kuudel ei paista konservatooriumi elus suuri muudatusi olevat. Nii nimetatakse 5. septembri 1940 koosolekut ikka Tallinna Konservatooriumi valitsuse koosolekuks, Isegi koosolekute numeratsioon jätkub. 9. septembri 1940 koosolekul on küll midagi uut, positiivset. Konservatooriumi valitsus istub koos: direktoriks Riho Päts, inspektor Artur Uritamm, liikmed Heino Eller, Tuudur Vettik, Arno Niitof, Adolf Vedro, Julius Vaks, Bruno Lukk ja Leo Kalmet. Üliõpilased vabastatakse õppemaksust. Vähe sellest, tervelt seitsmele üliõpilasele määratakse stipendium: «Määrata stipendiume: a) Konservatooriumi õppijale U. Viglane ühekordselt 40 krooni, b) Lavakunsti-kooli õppijatele L. Rajala, E. Kuus, V. Panso, E. Liiger, L. Rannas, T. Viir-es.»¹⁰

Muidugi tegeleb konservatooriumi valitsus vähesel määral ka n-õ õppetöö uutele alustele viimisega. Põhiliselt puudutab see aga ideoloogilisi küsimusi. Näiteks väljavõte valitsuse koosolekust 26. septembril 1940: «VIII punkt. Oktoobrirevolutsiooni pidustustest osavõtu küsimus. Tunnistada põhimõttelikult tarvilikuks konservatooriumi osavõtt Oktoobrirevolutsiooni pidustustest olemasolevate jõududega. Teha osakondade juhatajale ülesandeks selgitada õppejõud ja vas arv repertuaar ning vastavad andmed anda direktorile. Ühtlasi tunnustada põhimõttelikult väga soovitatavaks õppejõudude aktiivne osavõtt nimetatud pidustustest. Pidustuste kava läbikuulamiseks korraldada õpi-lasõhtu.»

Olgu siinkohal ära toodud ka konservatooriumi lõpetajate hulk ühe küm-nendi lõikes. 1938 lõpetas Tallinna Konservatooriumi 44 inimest (klaveri, laulu, orel, puhkpilli, kompositsiooni ja keelpilli erialal); 1939 — 44; 1940 — 30; 1941 — 4 (koolimuusika alal); 1942 — 13; 1943 — 14; 1944 — 10; 1945 — 0; 1946 — 1 (Els Aarne, kompositsioon, lõpetas konser-

vatooriumi kolmandat korda); 1947 — 2; 1949 — 5; 1950 — 7.

Sirvides 1941. aasta «Sirpi ja Vasarat», ei aimu küll kusagilt, et lähemas oleks sõda, või sedagi, et kusagil juba käib Teine maailmasõda. Veel 21. juuni 1941 lehest ei aima midagi. Kui aga ilmub 28. juuni «Sirp ja Vasar», loeme veendunud vormeleid: «Võit on kindel.» Viimane «Sirp ja Vasar» ilmub veel 24. juulil 1941 ja sisaldab põhiliselt maailma tuntud kultuuritegelaste hukkamõistustõnu fašismile.

Ei saa öelda, et hooaeg 1940/41 oleks meie tippmuusikute hulgas mingeid erilisi muudatusi toonud, uus ideoloogia väljendus ennekõike sõnavahus. Muusikute jagamine kolme erineva saatusega rühma algab alles 1944. aasta sügisel. Need, kes emigreerusid, vaikitakse maha või siis kasutatakse nende nimesid räigemate illuustratsioonide tarvis. Need, kes olid rindel või tagalas, Jaroslavlis Eesti Kunstiansambrites, jäävad kauaks muusikaelu juhtpositsioonidele. Need, kes sõja Eestis, Saksa okupatsiooni all üle elasid, märgistatakse küll kui formalistid, küll kodanlikud natsionalistid, rahvavaenlased, sakslaste sabarakud jne.

MARE PÖLDMAE

¹ «ENSV Teataja» nr 6.

² ORKA, 1958, n 1.

³ Eduard Reining, (1898—1986). Oli põhiliselt majandusmees, toimetas aastatel 1934—1940 ajakirja «Teater». Emigreerus 1944 Rootsi.

⁴ Ksenja Aisenštadt oli «Eesti rahva kannatuste aasta» järgi 1940/41. õ-a ka konservatooriumi direktor. Arhiivimaterjalid viitavad aga sellele, et novembrist 1940 kuni veebruarini 1941 oli sellel kohal Tuudur Vettik.

⁵ Riho Päts (1899—1977) oli esimene nõukogudeaegne konservatooriumi direktor (küll kt), 1. veebruarist 1941 läks ENSV HL-i organiseerimiskomitee teaduslikuks sekretäriks, 1. juulist 1941 Muusikamuseumi direktoriks.

⁶ TMM, F MO 251.

⁷ «Kunstilise kujutavuse õigus ja ajalooline konkreetsus peavad ühtma töötavate inimeste ümberkujundamise ja ümberkasvatamisega sotsialismi vaimus. Selline kunstikirjanduse ja kriitika meetod ongi see, mida me nimetame sotsialistlikuks realismiks.» SV 28. XI 1940.

⁸ ORKA, F 1956, n 1.

⁹ Sealsamas.

¹⁰ Sealsamas.

Siin rubriigis peaks õigupoolest jutustama välismaistest raamatutest, kuid arvestades, et teos, millest juttu tuleb, on Eestimaal erakordne, ja et teatriraamatute arvustamistutvustamise komme väljaannetes peaaegu täiesti soiku on jäänud, lubatagu siiski teha erand eesti raamatu kasuks.

Laiemas kontekstis pole Lea Tormise koostatud ja kommenteeritud dokumendikogumik «A. H. Tammsaare — V. Panso «Inimene ja jumal»» midagi eriti haruldast. Mitmesuguse mahu ja ulatusega ühe-lavastusekogumikke on Euroopas ilmunud küllalt palju. Näiteks on põhjalikud dokumentatsiooni-raamatud ilmunud peaaegu kõigist B. Brechti lavastustest *Berliner Ensemble*'is. Vene kultuuriringis, mis rohkem isiku- ja vähem kunstikeskne, on lavastuseraamatud haruldased, kuid kaugeltki mitte tundmatud. Meil Eestis on Lea Tormise raamat esimene.

Elmine eesti teatriraamatute üksluist pilti rikkuda püüdev teos, mida võiks mingil määral «Inimese ja jumala» raamatu eelkäijaks pidada, oli «Eesti teatriajaloo vihikute» sarjas 1979 ilmunud A. Järve koostatud ««Libahunt» teatris ja kriitikas», mis on siiani arvustamata ja mille analoogi pole hiljem ilmunud, kuigi ettevõtmine oli igati positiivne. Selle raamatu õnnestunult valitud objekt andis võimaluse kaemuslikult peegeldada Eesti vaimulugu ja kultuuripoliitikat, mida samas ulatuses, arvestades tollaseid tsensuuriolusid, muus vormis teha poleks saanud. Kuid ka ilma tsensuurilise lisaväärtuseta oli too teos oluline. Samasuguseid raamatuid oleks vaja veel õige mitme eesti draamakirjanduse suurteose kohta.

Meie teatriloo uurimise praegusel etapil peaks üldse põhitähelepanu olema suunatud mitmesuguste allikmaterjalide publitseerimisele. Selles ollakse maha jäänud isegi enam kui koletus olukorras ajaloolastest. Meie teatri arengu kondikava on tänu K. Kase ja L. Tormise teatrilooaraamatutele üldjoontes juba olemas. Edasine ülesanne peaks olema selle täitmine konkreetse materjaliga, nüansseerimine, kontroll suurema faktilise andmestiku abil. On hädavajalik läbi teha materjalide publitseerimine ja detailuurimuste etapp, et siis juba täielikuma läbitöötatuse astmelt uute üldistuste tegemisele asuda. Seejuures on vajalik igasugused allikapublikatsioonid. Siiani on põhiliselt piirdunud mälestuste avaldamisega, ilmselt seetõttu, et nende väljaandmisega on kõige vähem tüli. Tasapisi on hakanud ilmuma ka kriitikute autorikogumikud, on üks näidendi dokumen-

tatsioon, R. Põldmäe detailset andmestikku ja rohkeid tsitaate sisaldavad «Vanemuise»-raamatud, nüüd siis ka ühe-lavastuse-kogumik. Hoopis puudu on kriitika antoloogia.

L. Tormise koostatud teos kergelt tehtud raamatute hulka ei kuulu. Raamatu avab koostaja põhjalik artikkel lavastusest, järgnevad V. Panso enese ülestähendused ja kirjavahetus H. Siimiskeriga enne dramatiseeringu sündi, dramatiseering ja ülestähendused lavastuse proovidest kuni kunstinõukoguni. Väga tähtis on rubriik «Lavastus tegijate mälupeeglis», millesse on koondatud peale juba ilmunud meenutuste ka selle raamatu jaoks tehtud intervjuud, mis sisaldavad etenduse sünnimiljööd ja aurat taastavate subjektiivsete meenutuste kõrval hulga faktilist materjali. Sageli on näiteks võimatu arhiivandmete põhjal kindlaks teha, kes üldse ühes või teises nõukogudeaegses lavastuses mängis — ainsad säilitatavad dokumendid selle kohta on trükitud kavalehed, kuid neis võib olla kirjas dublante, kes tegelikult etendustel ei mänginud, või puuduvad need, kes hiljem mängisid. Seda lünka täitvat informatsiooni on raamatus inspitsient Madis Ojamaa intervjuus. Intervjuudele järgnevad trükis avaldatud vastukajad lavastusele, mida on Eestimaalt 24, mujalt 18. Tänapäeva lugejat hämmastab eelkõige kodumaiste arvustuste hulk, isegi kui arvestada, et tegemist oli väga välja-paistva lavastusega. Analooiliste raamatute koostamise meie tänapäeva lavastuste kohta ja üldse tuleviku teatrilugude 80. aastate käsitluse teeb praeguse teatrikriitika puudulikkus juba võimatuks. ogu raamatu kohta oleks mul ainult üks kriitiline märkus ja see puudutab just vastukajade osa. Oleksin oodanud, et leian sealt ka katkendi Ain Kaalepi arvustusest Mikiveri lavastatud «Armastuse ja surma» kohta, milles ta pikalt meenutab Ants Eskola Maurust — pole ju kõik selles rubriigis avaldatud tekstid sugugi otsesed retsensioonid «Inimese ja jumala» lavastusele. Vaadanud aga raamatu ladumisele andmise aega (mai 1986), adusin, et pretensioon tuleb koostajalt ümber suunata umbisikulisele trükitsüklile, sest liites siia veel toimetuses seismise aja, võib oletada, et teistes ühiskondlik-poliitilistes oludes oleks raamat ilmunud aastaid varem, mil Kaalepi kirjatükk oli veel kirjutamata.

Raamatu lõpetab valik vaatajate reaktsioone arutelult Tallinna Kultuuriülikoolis ja õpilaste kirjanditest ning bibliograafia. Liialdamata võib öelda, et siin on kõik «Inimesest ja jumalast», esitatuna viisil, mis rahuldab nii laia publikut kui ka uurijat. Seekord peab paika ka vanasõna «kaua tehtud — kaunikene»: kujundus (A. Tali) on kaunis ja funktsionaalne, paber valge ja raamatupaberi paksune, illustatsioonid (fo-

tod ja faksiimiled) asjakohased ja kvaliteetsed. Dramatiseeringu teksti paigutatud fotod, mille allkirjadeks on täpselt määratletud repliigid või remargid, annavad koos tekstiga ka lavastust mitte näinud inimesele hea ettekujutuse sellest, mis laval toimus.

Tahaks loota, et «Inimene ja jumal» ei jää viimaseks omataoliseks. Nisama kauneid ja tarku raamatuid läheks vaja ka V. Panso «Hamleti», J. Toominga «Põrgupõhja uue Vanapagana», L. Petersoni «Godot'd oodates» ja veel õige mitme lavastuse kohta. Tulusamaks võiks niisuguste raamatute avaldamist muuta trükiarvu suurendamisega, sest «Inimese ja jumala» 5000 eksemplari kadus nagu kerisele, raamatust on ilma jäänud isegi mõni meie vähestest professionaalsest teatriuurijatest.

ANDRES HEINAPUU

Rahva ja kehtiva riigikorra vaenlane

HANS H. LUIK

«DOKTOR STOCKMANN». Stsenarist Valentin Kuik Henrik Ibseni näidendi «Rahva vaenlane» järgi, režissöör Mikk Mikiver, operaator Ago Ruus, kunstnikud Epp-Maria Kokamägi ja Heiki Halla, helilooja Lepo Sumera, helioperaatorid Kadi Müür ja Silvi Pruul, monteerijad Sirje Haagel ja Helju Söerd. Osades: Lembit Ulfisak (Tomas Stockmann), Maria Klenskaja (Katrine Stockmann), Angelina Semjonova (Petra Stockmann), Evald Hermaküla (Peter Stockmann), Aarne Uksküla (Hovstad), Martin Veinmann (Billing), Rein Aren (Morten Kiil), Mihkel Leesment (Eilif), Juhan Ulfisak (Morten), Heino Mandri (Aslaksen), Ain Lutsepp (kapten Horster), Ene Järvis (Astrid Olsen), Jaanus Orgulas (Vik) jt. Värviline, 3943,4 m (15 osa). «Tallinnfilm», 1988.

Ühe üsna sapise retsensiooni puhul «Sirbis ja Vasaras» kuulsin kord tuttavatelt filmiinimestelt nõrдинud nõudmist, et filmist peaks üleüldse kirjutatama siis, kui ollakse teosest naudinguga saanud. Umbes nii: milleks peaks filmi arvustama autor, kes võib-olla lihtsalt oma tunnetusliku laadi tõttu ei sobi antud loojaga kokku, ja veel, et: miks kirjutada sellest, mida ei olda mõistnud? Filmi «Doktor Stockmann» režissööri ei saa päriselt kutsuda filmiinimeks. Tema kuuluvus teatriinimeste hulka annab julgust see retsensioon siin kirja panna filmi n a u t i n u d, kuid mitte kõiges mõistnud vastuvõtja seisukohast. Mille poolest on siis teatriinimesed erilised? Lihtsalt on nondel õnn olla tihedamini arvustatud ja seega paratamatult harjunud selle piiritu ebatäiuslikkusega, millega võib jahmatada iga retsensendi valitud vaatekoht.

Teater ja film saavad Eestis kokku teatrilaval (Urbla, Soosaare, Simmi lavastused) ja — veel enam — võtteplatsidel. «Doktor Stockmannis» kasvab film teatriga läbi nii tegija, aine kui teostuslaadi poolest. Näitlejad (selles filmis põhiliselt Draamateatri omad) laenab väikeriigi kino niikuinii teatrist. Mikiveri filmi piirnemine teatriga lisab analüüsivõimalusi, ja filmi esteetika teatraliseerimine plegi maailma filmikunstis uudis. «Doktor Stockmanni» iga stseeni lahendus toimub justkui lava-

karbis, ning mida filmi lõpupoole, seda ilmsemalt. Kusjuures filmitervik sellest ainult võidab. Selle etteruttava äratundmise põhjendamisest alakemgi.

«Doktor Stockmanni» esimesed, introduktiivsed kaadrid on küllap ühed kõige filmilikumad selles filmis. Peategelaste ilmeproove andes juhatab operaator näitemängu sisse, nagu seda raamatus teeb karakterite nimistu. Tempo sugestiivsus, mis tuleneb kaamera liikumisest ja muusikast, kannab meeoleulu veel mõnda aega. Isegi veel siis, kui tempo lõhutakse ja filmi sõlmitus on välja mängitud. Filmi avaakord on niivõrd majesteetlik, et tegevuse kestel ei suudeta seda enam samas võtmes orkestrerida. Kaamera ei leia enam sellist sujuva ja iseseisva liikumise võimalust. Mida episood edasi, seda rohkem piiratakse kaamera iseseisvust, kuigi, nagu öeldud, mitte halbade tulemustega. Vahendite dünaamika, toimumes filmilikelt teaterlike suunas, lihtsalt sunnib kaamera paigale, nagu seda lava suhtes on pealtvaataja.

Mudaravila hoone interjäär, eriti selle tihedalt kasutatav koridor oma paviljonlikult illumineeritud sümmeetriaga viib meid juba tuttavasse lavakarpi. Kazys Saja «Liivakella» või Dürrenmatti «Füüsikutegi» tegevuskohtadeks on ravilad ja tegelasteks peatohid. Dr Stockmanni mudaravilat ehitades on filmi kujundajad loonud steriilse ja universaalse ravilainterjööri, kus võiks toimuda mis tahes teine ravilaga seotud draama. Heleda taustvalgusega koridor ja aknakaare sümmeetria võimaldab filmida kuurordi heategijaid (doktorit ja öde) tähenduslikus valguskumas. Sama koridori valgel taustal liigub mõne minuti vältel ka tumedasse riietatud pürjelite salgake.

Nõnda, hulga pisikeste portreedega juhitakse vaataja tegevusse sisse. Veel mõned sümmeetrilised kaadrikujundused (linnapea kabinet, mererand) ning ootamatu suur näoplaan (doktor telefoni võtmas), ja ongi pingeks vajalik esteetiline vastasseis loodud. Karakterite vastasseisu on seekord lihtsam luua.



«Doktor Stockmann». Maria Klenskaja (Katrine) ja Lembit Ulfsak (Tomas).

See on Henrik Ibseni poolt.

Näidendi on stsenarist Valentīn Kuik ümber kirjutatud lihtsaks ja praktiliseks. Kõnet on vähendatud julgel, väga julgel käel. Kui vähe on jäänud sellesse filmi Ibseni teksti, võrreldes selle hulga Tammsaare lausetega, mis mahtus Mikiveri filmi «Indrek»! Alates päris algusest, on Kuik teksti juurde kirjutanud, lastes Ibseni karakterite hoiakutel kõlada uutes situatsioonides. Enamasti on tegelaste suust ära korjatud üleliigsed täpsustused ja jäetud ainult kõige dramaatilisemad repliigid, kusjuures näiteks Morten Kiili suhu on kõhklemata pandud sõnad, mida Ibsenil lausub doktor Stockmann, ja ometigi pole lugu sellest segasemaks läinud. Sest tegelesedki, keda Mikiveri film meile näitab, on suurelt osalt teised kui Ibseni samanimelised karakterid. See puudutab eriti doktor Stockmanni ennast, kelle võitlus näidendis on oluliselt ratsionaalsem, põhjamaisemalt motiveeritud. Kuid, ime küll, üsna põhjalike muudatuste kiuste on filmi nii-öelda kogukujund siiski väga lähedane Ibsenile. On see võimalik?

Eks uurigem. Film areneb peale sissejuhatavat stseeni mudaravilas (see on stsenarist Kuigi looming Ibseni motiivid) edasi dialoogide kaudu. Kuurordi isa ja hing Stockmann kempleb möödamines oma venna, linnapeaga, aga nende meeste jooned on veel rööbiti ja ristumisele ei viita eriti miski. Mererand on veel hele ja kaunis, kuigi juhtmotiivi, vankrit lükkava emaga antakse juba ära paratamatu haiguse märk. Seda, et vankris olev maimuke nagu

linnakese teisedki lapsed tõenäoliselt haige on, saame teada hiljem. Olukorras, kus kõik on veel harmooniline ja isegi linna pürjelid on solidaarsed peaarst Stockmanniga, kannab äremaid meeelolusid ainult muusika. Ja doktorile ülikoolist võetud kõne, mis kuuldavuse puudusel katkestatakse.

Stseenid filmi alguses on heledad oma valgustuselt. Ohu ja konflikti kasvades liigub film toonide tumeduse suunas. Koduaed, kus Stockmann esimest korda surmakarva näoga naist kohtab, on pahaendeliselt varjuline. Saastatud mereannas rändab Stockmann keset eahämarust. Väljavihastatud linnapea külastab doktorit öösel. Üö, mil Stock-



«Doktor Stockmann». Evald Hermaküla (Peter).

manni vend end vihma käes leotab, on suisa must. Aikeseööl kirjutab doktor oma võitluskoosoleku kuulutust ja koosolekki, see ühiskondliku pahe kuminatsioon, toimub pimedal ajal. «Linnale pilvelaam vajuks,» kõlas kord ühe kirjandusteose pealkiri, ja vist ongi tumedus ning öö selles filmis linna ängistava paine märgiks. Ega muidu tulista üksildase Stockmanni ainus sõber laevakapten Horster oma laengut otse öösse. Siit edasi tulevad hommikud ja selge päev kuni filmi lõpuni. Kooskõlas Ibseni näidendi lõpu optimismiga. Ka valgusrežiil on niisiis jälginud teose kogukujundit.

Kriis on antud kõige klassikalisemalt, ümberlauastseenis, kesk perekonda ja sõpru. Lembit Ulfsaki doktor Stockmann on algusest peale selline tundlik psühhofüüsiline tüüp, keda peetakse potentsiaalseks kaotajaks, lunatikuks. Hoiduksin siiski sõnamast, et



«Doktor Stockmann». Aarne Üksküla (Hovstad), Martin Veinmann (Billing) ja Lembit Ulfsak (Tomas).

P. Sirge fotod

näitleja Lembit Ulfsak seda tüüpi on. Ulfsak küll kaldub oma rolle selliselt lahendama, kuid nagu näitas tema seni viimane Venemaa-töö ühes mägilaviinidega seotud põnevusfilmis, võib Ulfsak mängida ka usna närvideta tüüpe. Ent mitte «Stockmannis». Režissöör on näitleja natuuris veelgi rõhutanud jubedate aimuste läbielamise teravust ja kohutava töö kandmise pinget. Doktor Stockmanni silmapupillid suurenevad, tema huuled ja sõrmed väri-sevad, ta jääb vägisi alla. Jääb alla juba tema tüüp, võrreldes Evald Hermaküla loodud masinataolise linna-peaga (kellest Stockmanni venna teeb küll ainult teadmine, et see Ibsenil nii kirjas on. Siin võinuks Kuik resoluutsem olla. Või on vendadevaheline sõda inimestevahelise sõja kõrval siin oluline? Vennatapu motiivita oleks küllap

läbi saanud, nagu on saadud ilma nii paljude muude motiivideta. Film on näidendi suhtes ikka pagana julm. Ma mõtlen, üleüldse. Kahjuks ei ole kursis ühegi juhtumiga, kus näidendil oleks õnnestunud filmile kätte maksta sel teel, et saada kirjutatud filmi põhjal, ainult et dialooge mõnuga laiali venitades ja üht «kineemi» sajaks «morfeemiks» ümber seletades).

Neurootilise dr Stockmanniga on Mikiver sisse toonud Kristuse ja mis-moodi näidatagi Kristust, kui mitte kannatavana? Ainult et kas üha? Mingil hetkel tundub, et vihjed suurele saatus-tele ja ka ettevalmistus ristile mine-kuks algab sel Kristusel liiga vara. Naatsaretigi mees ju ravis, õpetas, pilkas, armastas, enne kui saabus aeg teoks. Siit lähtuvalt saabub ristigi mängutoomine ühes Stockmanni slaidi-laadses nägemuses liiga vara. Üldiselt ei pea ma sellise kujundi kasutamist

selles stiliseeritud filmis sugugi ülearuseks. Teatrilaval oleks ristile ja Kolgata teele saanud vihjata küllap orgaaniliselt. Filmivahenditest usaldas Mikiver neid kõige selgemaid. Peategelast on aimehetkel lihtsalt filmitud risti kandmas. Mikiver armastab karget selgust. Publik ei armasta selgust, mis saabub liiga vara.

Tee ja kandam ära tuntud, hakkab Stockmanni lugu kõikidest kõrvalliinidest puhastatuna tüürima lahenduse poole. Kaadrite valgustus, kompositsioon ja muusikaline kujundus säilitavad oma keele. Teaterlikkus süveneb. Linnapea märgub öösel äkki puhkenud vihmavalingu all postmodernselt illumineeritud kaevu ja lilleklumbi taudal. See meenutab kunstvihmakappi, mille režissöör Urbla Osborne'i «Vaata raevus tagasi» lavastades Rakvere teatri lavale laskis ehitada. Uhke stseen.

Rahvakoosolek on siis ristilöömine. Stockmanni kõnekatted, mida kuuleme hämaravõitu saalis laevniku majas, on kaugel selgusest. Need on kaugel ka veenvusest, enesekindlusest, sümpaatsusest. See on tegelikult näkku sülitamine pürjelitele, üldise tähendusega «lööge mind ristil!». Nii juhtubki. Mida öelda selle konservatiivsete pürjelite hulga kohta, keda isegi väga orgaaniliselt esitab Draamateatri näiteseltskond? Minu arvates toovad need vahvad negatiivsed kangelased film ühe mõra, ja nimelt aja ning olude mõra. Ibseni saja aasta vanused enesestmõistetavused ei ole enam nii kergelt mõistetavad. Eks juhtunud sama ka Ibseni «Nukumaja» lavastamisel Viljo Saldre poolt «Ugalas». Möödunud sajandi publik, eriti naised olid Nora kodust lahkumise puhul šokeeritud ja saalis olnud nuksed tavalised, sest varanduse ja toetuseta naise loobumine kodust ja mehest tähendas tookord ei midagi muud kui enda määramist moraalsele langusele. Tänasele publikule pole naise lahkumisel kodust, olgu ta kas või kolme lapse ema nagu Nora, enam vältimatu traagika tähendust. Ibseni «Nukumaja» lõpp jäi eesti publikule sama väheütlevaks kui «Rahva vaenlase» kriitika kodanlike elementide kohta. Inimesele, kes on oma silmaga näinud arenenud sotsialismi, on raske selgeks teha, et harmooniliselt arenenud Põhja-Euroopa kuurortlinn oma väikeomanike ja valitavate võ mumeestega ongi «mädapaise», mis tuleb puruks litsuda. Tänu sellele, et purukslitsujaid on ohjes hoiud, suutis kapital kujuneda paindlikuks, inimese olemust arvestavaks

ehitavaks jõuks. Isereguleeruv organism nimega «kodanlik väikelinn» on see, mida meil praegu taga nutetakse. Meeleldi tahetakse näha kapitali taas akumuleerumas ja inimesed laseksid endid vististi heal meelel muuta sellisteks, millistena kapital neid vajaks. See tähendab, kaalutlevateks väikeomanikeks ja pürjeliteks nagu «Stockmannis». Sest sellest, mida teeb väikekoodanliku vaimu puudumine, ollakse juba surmani tüdinud. Väikelinna pürjelid Mikiveri filmis töötavad mitte põlastust, vaid isegi nostalgiat tekitavateks. Seda enam, et filmitegijad on üsna silmahakkavalt püüdnud suhtlemiskeskonda illustreerida, igal juhul näidanud ära ka *entourage*'i, nagu tahetaks kõigest jõust usutavad paista. See on üks «Tallinnfilmis» tihti ette tulev enesekindlusetuse ilming. Kui filmi keskkond on nappide lavastusrahadega välja valitud või üles ehitatud, püütakse seda kaadris maksimaalselt ära kasutada. Kui siia lisada Ago Ruusi staatiline kaamera selles filmis, siis pole enam jagu misantstseene tagasi mõeldes muud kui teaterlikud slaidid. Seda on põnev jälgida ja olen kaugel sellest, et stiili halvustada. Isegi mererand, laineteviirg muutub justkui lavaääreks, mida jälgid teatrisaalist. Epp Kokamägi ja Heiki Halla (filmi kujundajad) on lõpukaadrisse seadnud tühja rannatooli öisel mererannal, ja see punakalt valgustatud objekt pimeduse-tumeduse piiril on üpris sümboolne kogu dr Stockmanni võitlusloos.

Kogu film on üks tervik, vägagi klassikaline, «Tallinnfilmi» viimase aja terviklikumaid. Võib-olla mõjub film just tänu asjaolule, et siin jutustatakse lihtsalt üks lugu. Sest võitleva doktori lugu ise on liiga traditsiooniline, et eetika pinnalt eriti mõjuvaks tõusta. Võitlejatüüp, kes õnnetul kombel närveldades seltskonnale tõde näkku heidab, on tüübina suures osas ka esteetiline nähtus. Mis eetilisel oluline tundus, oli Mikiveri-poolne paatos filmi lõpus: Stockmann otsustab mitte page-da, vaid sellesamas «mülkas», väikelinnas, edasi ravida. Tõeline rahva sõber ei saa temast väikekoodanlaste sõimamise, vaid nende hulgast mittepagemise hetkel.

Lõpuks ka küsimus Mikiveri kohta. Ons tema pagemine Eesti Draamateatrist seotud teatri hulgamisega filmi kasuks? «Doktor Stockmanni» lahendus kinnitab meile, et Mikk Mikiver ei hulga teatrit kunagi — isegi filmi tehes. Draamateatri näitlejate rollid selles

filmis sundisid korraks isegi mõttele — kas ei ole režissöör mingil moel filmisse peitnud seletust oma lahkumisele teatrist? Mitu huvitavat tähelepanekut võib sellest aspektist vaadates küll teha — alustades linnapea Hermakülaga ja lõpetades moosekandiga, kes silmanähtavalt meenutab Raivo Trassi, aga siiski Trassiks ei osutu... See on aga küllap puhtalt meelelahutuslik mõtteliin. Olulisem on, et Mikiveri tempotunnetus ja näitejuhtimine löövad ka filmis vastu. Lavastaja on osutunud eetiliseks doktor Stockmanniks, kes tühimuse ja võib-olla ka pettumuse kiuste siiski ei lahku Ameerikasse, mille üle linnakodanike paremal osal suur heameel on.

Akira Kurosawa on 1971. aastast alates pidanud iga uue filmi tegemiseks otsima rahaliselt toetajaid väljastpoolt Jaapanit. Kuigi ta on esimene Läänes tunnustust leidnud jaapanlasest filmilooja ning jäänud kõige tuntumaks ja sagedamini jäljendatavaks seniajani, suhtuvad Jaapani filmistudiod ikka veel umbusklikult AK täiuslikuse taotlemisse, suhteliselt kõrgetesse filmieelarvetesse ning ka tema populaarsusse Läänes. Kui AK aastavahetusel teatas, et ta on otsustanud teha filmi oma unenägudest (mis oleks tema 29. ja ühtlasi ka viimaseks jääv mängufilm), ei tahtnud kodumaised filmimagnaadid teda kuuldagi võtta. Vanameister pöördus abi saamiseks kahe Hollywoodi silmapaistva kineasti, Steven Spielbergi ja George Lucase poole, keda AK poeg ja «Unenägude» produtsent Hisao iseloomustab kui isa parimaid sõpru. Viimased aitasidki lepingut sõlmida. «Warner Brothers Pictures, Inc.» lubas filmi finantseerida 12 miljoni dollariga (saades vastutasuks endale selle linastamisõigused). Kavatsetud eelarve, mis on tagasihoidlik Lucase suurproduktioonidega võrreldes, on kallis Jaapani mastaabis, kus filmistudiod on keskendunud peamiselt väikesebütjetiliste *soft-porno-* ja *science fiction-*filmide tootmisele. Spielberg on õelnud, et AK filmid on suuresti mõjutanud nii tema kui ka mitme teise tänapäeva USA režissööri loomingut. Näiteks inspireeris «Seitse samuraid» (1954) John Sturgesit omal ajal tegema seiklusfilmi «Seitse alistamatut» (1960) ning «Varjatud kindluses» (1958) nähtud koomiliste talupoegade paari eeskujul loodi robotid R2—D2 ja C-3PO Lucase kosmosefantaasiale «Tähtede sõda» (1977). 1979. aastal valmis AK-l Lucase ja Francis Coppola toetusel eepiline samuraifilm «Kagemusha» («Sõdalase vari»). Pärast 8-aastast Jaapani filmistuudiotete uste kulutamist viis saatus AK kokku prantsuse produtsendi Serge Silbermaniga, kes oli nõus finantseerima tema filmistsenaariumi «Ran» («Kaos»). Mitmed kriitikud uskusid, et «Ran» (1985), suurejooneline keskaegsesse Jaapanisse vabalt üle kantud kuningas Leari lugu, jääb AK viimaseks filmitööks. Kuid nagu vanameister on õelnud, tuli tal paar aastat hiljem jälle tahtmine stsenaariumi kirjutada, mis valmis üsna kiiresti. Linatöös hakkab koosnema üheksast episoodist, mis põhinevad AK lapsepõlves ja täiskasvanuna nähtud unenägudel (algsest oli ta plaaninud võtta filmi 10 episoodi, kuid Coppola veenis teda, et 10 on «liiga tasavägine» number). Unenägude ainekist ulatub luupainajatest ja idüllilistest unematkadest endisaegsetes Jaa-

Ühe dramadurgitee kroonikast.

Hugo Raudsepp.

Viimane eluaasta 1952»*

pani külades kuni fantaasiarikka kohtumiseni ühel van Goghi maalil olevate inimestega ning kunstniku endaga. G. Lucase abiga kavatseb ta oma tulevases filmis esmakordselt kasutada ka eriefekte, milleta sellise linateose tegemine oleks mõeldamatu. AK «Unenägude» esilinastus USA-s on planeeritud tulevaste jõulude ajale.

□ Nimekas bengal Satyajit Ray (s 1921) on Akira Kurosawa kõrval üks neist vanemasse põlvkonda kuuluvaist suurtest kineastidest, kellel ikka veel jätkub tahtmist filmitöoga tegelda. Pärast R. Tagore romaani järgi vändatud «Kodu ja maailma» («Ghare Baire», 1983) võtetel saadud südameriket ning sellele järgnenud operatsiooni on ta pidevalt viibinud range arstliku järelevalve all (lubatud oli üksnes vanaisa poolt 1913. a asutatud lasteajakirja «Sandesh» illustreerimine). Mõõdunud aasta 1. detsembril alustas SR oma uue filmi «Ganshatru» võtteid, mis kujutab endast H. Ibseni näidendi «Rahva vaenlane» vaba mugandust. Sügisel oli ta kahe kuuga kirjutanud filmile neli algstenaariumi, minnes üha kaugemale originaaltekstist ning viies näidendi süžee Indiale spetsiifilisse olustikku. «Ganshatru» käsitleb korrupsiooni ning minnalaskmise tagajärjel tekkinud tööstusliku saastumise ohu probleemi, mis ähvardab kujutletavat Lääne-Bengalia linna Chandipuri. Sealsete asukate elujärg on otseselt sõltuvuses linnas asuva püha templi populaarsusest. Rituaalne pesimine saastatud «püha veega», milles leidub rohkesti koolera-, kõhutüüfuse-, kollatõve- ja gastroenteriidibaktereid, kutsub esile epidemia. Doktor Ashok Gupta (SR meelisinäitleja Soumitra Chatterjee) teeb selle leviku peatamiseks ettepaneku tempel sulgeda. Kohalikud ametivõimud sunnivad ajalehe-toimetajat juhtumist vaikima, saavutades samal ajal Ashoki töölt vallandamise. Soovimata kummutada kuulujutte, mida nüüd linnas tema kohta levitatakse, kavatseb löödud Ashok Calcuttasse siirduda. Ent ootamatult ilmub eraviisil publitseeritavas infolehes kirjutis, kus kogu situatsioon avalikustatakse... Linateoses kujutatut aktuaalsuses võib kõige hõlpsamini veenduda Khaligati püha templi külastades (siit on nähtavasti oma nime saanud ka Calcutta linn), kus jumalannale ohverdatakse tõukudest kihavat toitu. Kuna Khaligat on üks India viiekümne ühest pühast paigast, siis arvatakse, et iga hindu peaks oma eluaja jooksul vähemalt kordki seda külastama. Ning iga usklik peab otse loomulikuks pesta end haisva veega lähedases «avalikus puhastuskohas», enne kui ta langeb põrmu hirmuäratava hävitusjumalanna raidkuju ees. Samas aga müütat meeleto hulk rämpseid tänavakaubitsejaid ulgivate litaaniate saatel oma kaupa.

Töötades keskmiselt viis ja pool tundi päevas (kui tervis seda lubab) ning kasutades aega ülimalt ökonoomselt, loodab SR oma filmi valmis saada suve alguseks, et seda oleks võimalik demonstreerida juba tänavusel 92 Cannes'i filmifestivalil.

Lugesin kaasaelamisega L. Tormise publitseeritud memuaare Hugo Raudsepa laagriteekonnast 1952. aastal. Nagu toimetuse kommentaaris lk 77 põhjendatult märgitakse, vajavad H. Raudsepa represseerimisega seotud asjaolud täiendavat uurimist. Minu kasutuses olevad andmed, mis saadud Kirjandusmuuseumist (KO Fond 202, M. 9:8 ja 9:9) ning H. Raudsepa leselt Lydia Raudsepalt 1968. aastal, lubavad siiski juba praegu esitada mõne täienduse, et E. Reimo mälu järgi kirjapandu nii loomulikud ebatäpsused ja fakti-eksimused ei satuks edasisse käibesse.

Hugo Raudsepp arretereiti 11. mai öösel 1951 oma korteris Nõmmel Metsa t 53—4. (Ametlikku vastuseisu eirates paigutati Raudsepa juubeli puhul 1983 majale mälestustahvel.) Arreteerimisel konfiskeeriti neli suurt kasti raamatuid ja käsikirju. Esialgu kuulati kirjanikku üle Pagari tänavas, seejärel viibis ta Kesk- ehk Patarei vanglas. 5. okt 1951 tehti talle teatavaks Julgeolekuministeeriumi erikomisjoni poolt Moskvas langetatud otsus: 10 aastat paranduslaagrit. Abikaasa kohtas meest viimast korda Patareis võre taga 21. okt 1951; selleks ajaks oli ta läbi põdenud kopsupõletiku vangla haiglas ja kandis luumurru tõttu lahases kätt kaelas; abikaasale ütles ta, et oli murdnud käelu saunalaval libastudes. Novembris annab ametlik kiri lootust, et Lydia Raudsepa taotlus kirjaniku jätmiseks Eesti NSV piiresse leiab rahuldamist. Edasised kuus kirja H. Raudsepalt endalt räägivad siiski pikast tapiteekonnast.

7. II 1952 on vahialune viidud Patareist Lasnamäe jaotusvanglasse. 18. II algas teekond ja järgmisel päeval on jõutud läbi Narva Leningradi tapivanglasse; sestpeale on kirjad venekeelsed. 2. III käsipostiga saadetud eestikeelne kiri kannab juba Kirovi tapivangla aadressi. Omaste rahustamiseks on teekon-

* TMK 1989, nr 1, lk 73—80.

nast vintsutatud eakas kirjanik leidnud endas jõudu naljatada, et temast on saanud turist: «Kujutan end kriminaalromaani kangelasena, keda kõikjal ootab palju tundmatut. Samal ajal on tunne, et see ei või olla ilmsi, et näen «põnevat» und ja kuidagi ei saa ärgata.» Viimane kiri Irkutski oblasti Sitkini rajooni Novo-Tšunkast kandis kuupäeva 19. VII 1952 ja teatas haiglasse suunamisest «mittetöötava invaliidina». Hugo Raudsepp suri 16. sept 1952 ja maeti laagri kalmistule Ozerstroi vangilaagrite süsteemis Taišet-Leena raudtee trassi 117. kilomeetril. Hauda numbrimärgiga 749 ei ole hiljem õnnestunud leida.

Lydia Raudsepa teateid kinnitavad ka kirjaniku tütre kogutud andmed. (Vt «Hugo Raudsepa kannatustee», Stockholm, 1979, lk 64.)

Olgu öiendatud veel paar ebatäpsust. H. Raudsepp astus sotsialistide-revolutsionääride parteisse 1917. aastal, mitte 1920 (lk 75). «Postimehe» juurest suunati ta tööle Valga «Sõna» toimetusse, mitte Viljandisse (lk 77). (Vt ka «Eesti kirjanduse ajalugu» IV, 1. Tln, 1981, lk 446—474.)

H. Raudsepa näidendid jõudsid postuumselt kõigepealt isetegevuslavale. 1956. aastal avaldas Karin Kask pikema artikli Raudsepa loomingust (SV 30. XI, nr 48). Järgmisel aastal hakkasid tema näidendeid mängima ka kutselised teatrid. Kirjanik rehabiliteeriti abikaasa taotlusel ENSV Ülemkohtu (venekeelse) otsusega 14. X 1961 «kuriteo koosseisu puudumisel».

Et Raudseppa teatrites vähe on mängitud — ikka need külakomöödiad! — on siiski kurb. Praegusel ajahetkel tahaks väga, et mõne lavastaja silm satuks «Sinimandriale» või «Siinai tähistele»; ka «Salongis ja kongis» oleks õige ajakohane. Omal ajal kavatses Viljandi teater lavastada «Kohtumõistja Simsonit», S. Levin kutsus mind konsultandiks ja jäin nõusse, aga nähtvasti tekkisid keelud ja takistused. See oli ca kakskümmend aastat tagasi. Ehk saab teie ajakirjas avaldatu kedagi ohutada Raudseppa tegevuse rehabiliteerimise, ta on seda väärt.

LEHTE TAVEL

Teatri- Gloobus

PRANTSUSMAA

□ Juba 1930. aastaist Prantsusmaal elav iirlane Samuel Beckett kirjutas romaani «Mercier ja Camier» 1946. aastal, kuid trükk toimetati ta selle alles 1970. Nüüd on teos Pierre Chabert'i käe all jõudnud Créteil' Kunstimaja lavale. Tegelikult on see teine autoriseeritud variant romaanist. Esimeses figureeris 15 tegelast, kuid tulemus ei rahuldanud Beckettit täielikult. Ta leidis, et see kopeerib liigselt proosateost ja pole piisavalt teatripärase. Uues versioonis jäid alles vaid kaks nimikangelast, keda saadab jutustaja hääl. Niisiis kahe mehe konfrontatsioon, mis kaudselt meenutab «Oodates Godot'd» situatsiooni. Mida nad taotlevad? Kas asuda teele, lahkuda, põgeneda? Või oodata? Mercier ja Camier on küll väga erinevad, kuid samal ajal mõneti ka identsed. Neid kehastavad Jacques Seiler ja Claude Evraud, kelle loodud kujusid nimetati kriitikas poeetilisteks hulkuriteks: «Läbi huumori kandub saali ängistus. Nad otsustavad seotuks jääda, sest üksindus on talumatu. See on allakäik, mandumine. Pealispinnal näib kõik lihtne olevat, aga veidigi sügavamale vaadates osutub olukord üsnagi ambivalentseks ja komplitseerituks. Domineerima jääb traagiline maailmatunnetus.»

□ Regulaarselt mängitakse kõikjal Prantsusmaal klassikute Corneille' ja Racine'i teoseid. Paraku ei küüni enamik provintsiteatreid klassikalise tragöödia tõelise avamiseni. Asjatundjad tõstavad üksmeelselt esile *Comédie-Française*'i tõlgendusi, mille kavas on Racine'i «Esther» ja Corneille' «Polyeucte». Mõlema puhul täheldatakse ilmseid kaasaja märke. Racine'i tragöödia rullub lahti Liibanoni ja Iraani vahelisel maa-alal, kus praegugi kestab vaenutegevus. Lavastaja Françoise Seigner rõhutas oma töös «hukatavat kirge, religioosset fanatismi ja rassiviha». Ta oskas leida tasakaalu piiblilegendi ja õpetlik-kasvatava klassitsismi vahel, autori perfekte vormi ja süzee tänapäevasuse vahel. Corneille' teksti põhjal uuris lavastaja Jorge Lavelli eelkõige võimumehi, kes kriisisituatsioonis ja väärtuste devalveerumise ajalul on sunnitud võtma seisukoha uue religiooni, kristluse suhtes. Veel on *Comédie-Française*'i repertuaaris Girardoux' «Trooja sõda jääb ära» ja Shakespeare'i «Suveöö unenägu», viimane samuti Lavelli lavastuses.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1989

JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

The Treasury of Thought. S. VOLKONSKY About the actor (26)

Sergei Volkonsky, a Russian theatre critic and scholar from the beginning of this century, has undeservedly fallen into oblivion. His books and articles, discussing the problems of actor's technique, means of expression and methods of training (plastic, physical and vocal) are of interest even today. The extract translated for this issue comes from a book published in St. Petersburg in 1914.

Who's who? EUGENIO BARBA (38)

The theatre critic Rein Heinsalu acquaints the reader with Eugenio Barba, an Italian-born Danish theatre teacher, director and theorist. The foundation and practice of Barba's Odin theatre is reviewed. His connection with Grotowski is dealt with. In the background we see the development of European and American avant-garde theatres in the late 1960s and early 1970s. We also learn about the International School of Theatre Anthropology founded under the aegis of the UNESCO in 1979.

E. BARBA. Theatre anthropology and its function (a primary hypothesis) (47)

A translation of Eugenio Barba's article — study the of human behaviour in the conditions of "perform", with regard to biology as well as different cultural traditions. Many examples of acting in oriental theatres are given.

Theatrical questionnaire 1989 (63)

Questions are answered by the actors Katrin Saukas and Martin Veinmann, the dramatist Toomas Kall and the deputy chairman of the Union of Theatrical Workers, Reet Mikkel.

Vademecum (85)

The theatre critic and bibliographer Andres Heinapuu outlines the first one-production book in the Estonian theatrical history, i. e. a book on Voldemar Panso's production *Man and God* (on the basis of the 2nd part of Tammsaare's novel *Truth and Justice*). The book contains the dramatization with Panso's notes, photos of the performances, recollections of the colleagues and actors, the criticism from Estonia and elsewhere, impressions of the audience (incl. extracts from schoolchildren's essays). The compiler of the book is one of Panso's closest friends, theatre historian Lea Tormis whose work is highly appreciated by the author of this article.

L. TAVEL. Supplementary to E. Reimo's memoirs The chronicle of a dramatist's career: Hugo Raudsepp, the last year of his life, 1952 (92)

The January number of "Theatre. Music. Cinema" 1989 issued E. Reimo's recollections of the Estonian dramatist Hugo Raudsepp who was his fellow sufferer on the journey to Siberian prison camps. A recount of the life in Stalinist camps was given. L. Tavel, a literary historian, having got some more information from the writer's widow, now gives the exact dates of his arrest (11 May 1951) and death (16 Sept. 1952). Other additional material is given, including references to documents.

MUSIC

The leading article. The first performance of Rudolf Tobias' *Jonah's Mission* (3)

R. Tobias' oratorio *Jonah's Mission*, written more than 80 years ago, will first be fully performed in the concert hall of the Estonia Theatre on 25 May 1989.

B. LUKK. About the "lions" among pianists I (52)

Bruno Lukk, the piano professor of the Tallinn Conservatory and the teacher of Estonian best pianists of today, recounts his impressions about the celebrated pianists of our time (C. Arrau, W. Kempff, A. Brendel, A. Benedetti Michelangeli, A. Rubinstein, a. o.), gathered during half a century through concerts, recordings and personal contacts.

A. HIRVESOO. About DP musicians and music for DPs (67)

The article is about the musicians who fled Estonia in the autumn of 1944. Their stay in German refugee camps is described. A longer account is given about the piano professor of the Tallinn Conservatory, S. Antropoff-Hörschelmann, and the violin professor, J. Paulsen, also the Baltic Germans who participated in the cultural life of the Republic of Estonia. We learn about the first DP newspapers in Germany that came out in 1945, music schools set up already in the camps, the Estonian Theatre of Geislingen, and the small symphony orchestra conducted by P.-P. Lüdig.

From the chronicle of musical life: the season 1940/41 (82)

In 1940 musical societies and unions were abolished in Estonia. Work at the Tallinn Conservatory was reorganized. The old structure was destroyed but nothing new was offered in place of it. Empty words and hollow phrases appeared in periodicals and matter-of-fact documents: statutes, records of meetings, etc.

CINEMA

YURI LOTMAN answers (5)

The place of music, theatre and film in Y. Lotman's semiotic conception is regarded. Some acute problems of aesthetic education are touched upon, also relationships between art and science and different types of art. The developmental problems and the role of arts at the turning points of history are reviewed. Attention is paid to the means of intercommunication with art, the primitivity of understanding and interpreting works of art, as well as the primitivity of instruction. Some biographical facts about the celebrated scholar are given.

P. TOROP. Literature in films (15)

The author views the adaptations of literary texts into films, compares the literary and film texts and gives a stylistic and poetic analysis of them. As a film cannot be approached from a purely literary point of view, the author concludes that it can be treated as a semiotic interpretation. The relationship between a work of literature and a film based on it can best be explained by means of interpretation analysis. The author presents eight types of films based on literature and gives their general characterization.

A. ERMEL. On loneliness and responsibility (78)

A brief review of Francis Ford Coppola's film *The Conversation* (1974) which was the first film by the director to be shown on Estonian screens.

H. LUIK. An enemy of the people and the existing regime (87)

The critic suggests that the stage director Mikk Mikiver has made his film *Doctor Stockmann* in a theatrical style. The outcome is aesthetically interesting and complete. As for the plot of H. Ibsen's *An Enemy of the People*, it just remains, despite the effective conveyance of the content, a "story" retold by the film.

MISCELLANEOUS

The masks of Tõnu Tamm (96)

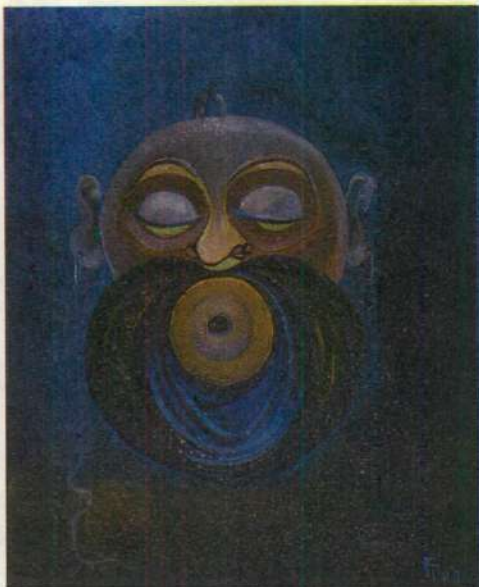
The actor Tõnu Tamm is a self-taught painter whose works have been displayed on several exhibitions, lately in the lobby of the Estonian Drama Theatre where his masks (oil paintings) were exposed. A number of them could be associated with Estonian actors.

TÖNU TAMME MASKID

Näitleja Tõnu Tamme olimaalid, mis olid väljas näitusel Draamateatri fuajees, kujutavad maske (valminud 1988). Autori kommentaar: «Elu on üks suur teater ja maske kannavad kõik, nii on julgem arvata, et me oma mina nõnda varjame ja hoiame. Eks need pildid üldistuse poole püüa, aga kui nad kedagi meelde tuletavad, siis sellepärast, et olen proovides oma kolleegide näojooni uurides ja tundma õppides neid maske visandanud.»



Rüütel Sinihabe. Õli, 1988.



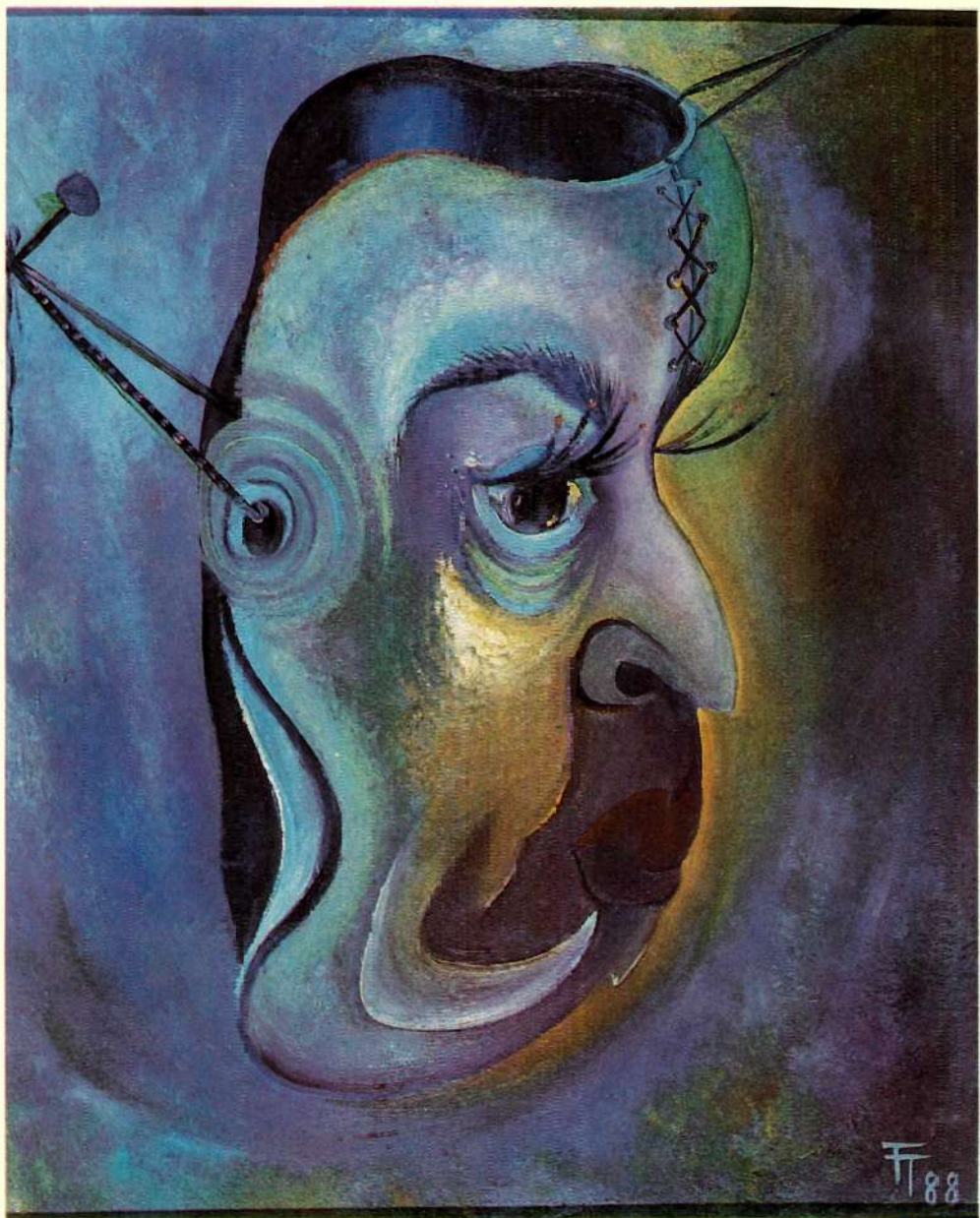
Jutustaja. Õli, 1988.

Vana pealik. Õli, 1988.



96 Kuldsüdame mask. Õli, 1988.





Tark. Oli. 1988.

