

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



2

/1997

2

/ 1991

X aastakäik

veebuar

Esikaanel: Noorsooteatri lavastus, F. Tuglase  
— M. Undi «Felix, Marion ja Helene» (lav  
M. Unt). Marion — Maria Avdjuško, Helene  
— Piret Kalda, Felix — Guido Kangur.  
T. Huigi foto

Tagakaanel stseen Mozarti «Don Juanist»  
«Vanemuises» (lavastaja Ülo Vilimaa, dirigent  
Endel Nõgene, kunstnik Meeri Säre). Don  
Juan — Aare Saal, Zerlina — Ülle Tinn.  
A. Tenno foto



## TOIMETUSE KOLLEEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKE TIKS, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87



# teater · muusika · kino / 1991

## SISUKORD

TEATER		
Rasmus Kangro-Pool	KUNSTIDE MÕISTMISEST. ( <i>Intellekti ja intuitsiooni osatähtsus loomingus</i> )	11
Margot Visnap	VÖRGUTAVA SUITSIIDIMEISTRI KÄEVANGUS. AGA KUHU? ( <i>«Väikeses häärberis» Noorsooteatris</i> )	45
	TEATRIGLOOBUS ( <i>Saksamaa</i> )	50
Kadi Vanaveski	ÜHT-TEIST PÖRGUST PÄÄSEMISE VÕIMALUSE KOHTA ( <i>«Väljapääsu ei ole» Noorsooteatris</i> )	52
Tõnu Kaalep	ÜMMARGUNE MOLIÈRE'I TÖLGENDUS EHK KRIITIK VASTU TAHTMIST ( <i>«Arst vastu tahtmist» Noorsooteatris</i> )	55
Andres Laasik	MILLEST KÖNELEB NÄITLEJA ( <i>«Portree» Soome Rahvusteatris</i> )	58
Matī Unt	MEIE MEES NEW YORGIS ( <i>M. Valgemäe kriitikakogumikust «Ikka teatrist mõeldes»</i> )	73
MUUSIKA		
	VASTAB ÜLO VILIMAA	3
Merike Vaitmaa	ARVO PÄRDI VOKAALLOOMING	19
Rudolf Ružička	KAASAEGSE MUUSIKA LOOMISE JA AUTOMAATSE NOODISTAMISE ARVUTIPROGRAMM	60
Artiur Horegger	FILMIMUUSIKA	67
Fanny de Sivers	MUUSIKA KUSTUTAB JANU	68
Anne Erm	ÜHEKSA JA POOL AASTAT ENNE SAJANDI LÖPPU MOSKVAS ( <i>Moskva džässifestivalist</i> )	75
	ÜHEKSA JA POOL AASTAT ENNE SAJANDI LÖPPU TALLINNAS ( <i>Intervjuu Anne Ermiga</i> )	78
Jüri Maimik	AINULAADNE TROMBOONIVIRTUOOS ( <i>Raj Anderson</i> )	80
Seija Lappalainen	RAHVUSTUNDE VIISISTAJA FREDRIK PACIUS ( <i>100 aastat surmast</i> )	84
	INTERPREEDIELU KROONIKA ( <i>Samuel Saulus 1933–1990</i> )	90
KINO		
Nikolai Meirert	MILOS FORMANI ARASPIDI PETTUS ( <i>Režissöör Milos Formani loomingust</i> )	23
Peeter Laurits	KUID, ENT, VAID, EHK, SIISKI, OMETI ( <i>Peeter Toominga filmidest «Lahkumine Borodīnist», «Valuvesi» ja «Kangelastegu on vene keeles podvig»</i> )	69
Jüri Skube	MEISTRITEOS ISEENDALE ( <i>«Tallinnfilmi» direktori mõtteid stuudio tulevikust</i> )	87
	PERSONA GRATA. ANNE-LIIS TREIMANN	93
Aino Kartna	PÕHJANAABRITE TEATRIKUNSTINÄITUS	96



*Ulo Vilimaa Paganinina, 1963.*



# VASTAB ÜLO VILIMAA

Räägime juitu novembri lõpul, kui «Vanemuise» väikeses majas on lavaküpseks saanud Mozarti ooper «Don Juan». Miks Mozart ja miks just see ooper?

Ka siin on saatus mänginud oma osa. Koreograafiakoolis oli just Mozart see, kes mind muusikaliteratuuri eksamil läbi kukutas. Kulus kakskümmend kaheksa aastat, et temaga uuesti kohtuda Rakvere kütmata teatrihoones. Shafferi «Amadeuse» kaudu avanes ta lõpuks ka mulle.

Tegelikult tahtsin «Don Juani» lavastada kümmekond aastat tagasi, kui tegin «Deemonit». Käimapanev jõud oli mõlemas sama, ainult tänast lõpptulemust poleks iialgi prognoosinud. Iga asi omal ajal ja omas ajas.

«Don Juani» lavastuskontseptsiooni jälgides tekkis mõte, et see on kas ühe etapi lõpetamine või uue alustamine. Süntees ooperist ja balletist.

Jah. Vaatamata vajadusele elada tulevikus on mineviku kokkuvõtteks «Don Juan».

Oma ammustes intervjuudes olete rääkinud teatris kasvamisest, mainimata ometi tollaste balletitegijate mõjusid oma saatusele.

Lapsest saadik teatris olles pole võimalik aru saada teatri juurde jõudmisest. See oli kõrvaltvaataja-kaasaelaja kool, kus ebaõnnestumine valmistas valu ja saavutus tekitas uhkustunde.

Kas teie «Vanemuisesse» tulek oli seaduspärane?

See oli nii ebaseaduspärane kui olla sai. «Estonia» teatriga nii kokkukasvanud, koreograafiakooli erialaainetes viieline õpilane ja — «Vanemuine»?! Minu tollane suhe ei erinenud millegi poolest koreograafiakooli juhtkonna praegusest suhtumisest meie teatrisse. Olin ma ju sellel vaenuväljal kasvanud. Alles ajapikku hakkasin nägema ja mõistma.

Ometi tõusite «Vanemuisesse» tulles kohe avaliku tähelepanu keskmesse.

Urbeli «Paganiniga». Aga kui olin Paganini rolliga maha saanud ja tähelepanu äratanud, püüdis Urbel mind jälle inimeseks teha. Ülespidi nina ei olnud talle meelepärane ja järgmises balletis mulle peaosas ei antud. Solvusin ja samas sai teoks ammune unistus Vaganova koreograafiakoolis stažeerida. See aasta oli igati väärt: enesetäienduseks, järelemõtlemiseks, võrdlusteks ja mis kõige imelikum — tagasitulekuks «Vanemuisesse».

Ida Urbeli lavastustes te palju tantsida ei jõudnud — Paganini, Kiir... Kuidas te Urbelit ballettmeistrina iseloomustaksite?

Ei lähe iialgi meelest Urbeli sisistatud lause, mis oli määratud ainult minu kõrvadele: teate, Vilimaa, ballettmeistrid on üks õel rahvas. Urbel ballettmeistrina? Kõigepealt meenuvad esimesed koos tehtud proovid. Neli tundi ilma pausita, mõlemad hoos, tema mugises ja mina nagu savi skulptori käes. Põhitõed on rasked tulema. Inspiratsiooni oodates tassis ta meid kättpidi mööda saali, unustas kuhugi maha ja kui tantsujoonis meid jälle silmitsi seadis, ärkas ja küsis, miks me just siin seisame. Ülesandest ilma jäetud artist vastas muidugi, et te ise jätsite mind siia seisma. Urbelil kohe kurjakuulutavad lokikesed silmini, puudritoos näpus, inspiratsioon läinud ja riid majas.

Alles Urbeli viimastel eluaastatel jõudsin tema juurde tagasi kui kadunud poeg.

Urbel jõudis lõpuks ka ooperilavastusteni. Huvitav, et seegi tee teil kattub.

Meid sidus nähtamatu ja tugev usk võimatusse.

Tol 1962. aastal, kui te «Vanemuisesse» tulite, oli esimene balletipaar Maie Maasik — Ülo Rannaste, kes teie lavastustes juba enam kaasa ei teinud. Jelena Poznjak, Regina Tõsko, Maie ja Tiia Saealle, Illar Rätsep, Villu Vähk jäid paljudeks aastateks teie lavastuste peaosalisteks.



Ülo Rannaste oli siiski minu esimeses balletilavastuses, Stravinski «Ööbikus», Keiser. Jelena Poznjaki ja Regina Tõškoga seob meid tõesti väga pikk loometee läbi kõikide žanrite. Aga esimestes «Kontrastides» tegid kaasa, küll rühmas, ka Alla Udovenko ja Rufina (Kozlova) Noor. See oli juba järgmine põlvkond...

... ja nemad kaks on olnud peaosalised peaaegu kõikides teie ballettides, viimase ajani välja. Nagu ka Jelena Poznjak, kes on olnud teie põhiline partner, olles samas tantsinud nii Ülo Rannaste kui Aleksandr Fokinoviga.

Naisballett on alati ja igal pool võimas, naised püsivad ka kauem vormis.

Juba oma esimeses balletiõhtus 1967. aastal ei kasutanud te orkestrit, vaid lindimuusikat. Arvestades seda, et olete lavastanud väärtmuusikat Bachist Brubbeckini, on see arusaadav. On ju orkestri tase «Vanemuises» aegade vältel väga kõikum olnud.

Lindimuusika sai alguse juhusest. Pianist Elna Sommer oli haigestunud ja «Paganini» etendust ähvardas ärajäämine. Urbel oli see, kes tuli mõttele proovida üks etendus plaadi ümbervõtte saatel maha tantsida. See tundus tollal huvitava hullumeelsusena. Tempod olid palju kiiremad ja etendus lühem. Mina jätkasin seda rida ja sain esimestel aastatel nii mõnigi kord nahutada, et kasutan nn konservmuusikat.

1960. ja 1970. aastate vahetusel tuli noore režii läbimurre, mis puudutas eelkõige «Vanemuise» teatrit ja nimesid Jaan Tooming ning Evald Hermaküla. Teie olite samas teatris oma esimesed lavastused, midagi kardinaalselt uut, juba varem teinud. Ometi, kui tagantjärele räägitakse nende aastate teatrist, jäetakse teid nimetamata, sest teatriaaloos vaadatakse tavaliselt sõna- ja muusikateatrit eraldi.

Ma olin lihtsalt varem teatris ja tegin oma esimesed lavastused ka varem. Kuigi näiteks koostöö Jaan Toomingaga algas meil enne, kui ta oma esimese lavastuseni jõudis.

Ikka öeldakse, et klassikaline ballett on see, mis truppi vormis hoiab. «Vanemuises» on see kogu aeg ka kavas olnud, teie loomingu nimistust aga peaaegu puudub.

Akadeemiline klassikaline ballett on nagu sport: kiiremini, kõrgemale, kaugemale. Vajalik vormi saavutamiseks ja vormisolekuks. Sellepärast hoiame lausa meeleheitlikult juba kakskümmend aastat mängukavas «Giselle'i». Selle najal kasvab üles juba kolmas põlvkond tantsijaid. Nii kaua kui klassikaline ballett on «Vanemuise» repertuaaris, arvan, et mul on õigus lavastada oma nägemusi.

Te ei ole klassikat eriti tantsinud ka.

Albertit «Giselle'is» ja «Kontserti valges» esimestes «Kontrastides».

Kas teil ei ole tahtmist oma lavastatud asju aastate pärast uuesti välja tuua. Millised võiksid olla Ülo Vilimaa «Kontrastid» anno 1991?

Ei. Veel kord — igal ajal on oma koht ja aeg. Seda ei saa enam elustada, nagu noorust ei saa tagasi, ja esimene armastus jääb ikka esimeseks.

Aga teater kaob ajaga, ei jää mingit jälge peale mälestuse ja fotode. Teiselt poolt võttes, muidugi... Vahel on päris kurb vaadata filmilõike asjadest, millest omal ajal vaimustuses olid. Nii tekibki ketserlik mõte, et äkki ongi hea, et teater jääb püüdmatuna oma aega.

Nõus.

Midagi jääb veel — kirjasõna. Pannakse ju teatriaialugugi kokku põhiliselt retsensioonide põhjal.

Ja nii võib ajalukku jääda üsnagi kummalisi asju. Kui kõigele sellele mõtlen, kuhjuvad retsensioonide kirjaväleread mälestustes selliseks pöörlevaks pahnaks, mida tahaks välja tsentrifuugida.

Ainult üks «tähtsusetu näide». Moskva balletikriitik Natalija Tšernova 4 on näinud peaaegu kõiki minu balletilavastusi alates 1967. aastast. Ja ajakir-



jas «Teatr» ilmub 1975. aastal pime-ilus arvustus «Merineitsi» kohta, kus kriitik loeb lavastuse leidude hulka Merineitsi võrguga lavale toomist. Püüan alati vähese atribuutikaga toime tolla ja lubada lavale ainult ainuvajaliku, et saalis istuja aegruumi avada. Kui kriitiku meeli täitis tema enda kujutluspilt, on kõik korras, ta muutus emotsionaalseks reavaatajaks. Kui ta tahtis läheneda tavalisele vaatajale, et situatsiooni üheselt ümber jutustada, siis ta valetas. Mõlemal juhul — mingit võrku Merineitsi ümber ei olnud ja tuleviku lugejale jääb moonutatud ettekujutus. Kas sellel kõigel on mingit tähtsust? Ei rohkemat kui lavastuse kirjeldus, mille kohta saab tulevikus öelda: meie ajal enam nii ei tehta. Minu ajal ka ei tehtud!

Kriitika on üldse valus küsimus, seda enam, et nii balleti- kui ka ooperikriitika kipub Eestimaal hoopis välja surema.

Kadestan alati muusikakriitikuid, kes oskavad muusikat noot-noodilt lahti võtta ja pärast jälle kokku panna nii, et tervik säilib. Balletikriitikas on looja ja kriitiku vahekord üpris sassis. Kunsti võrdsustatakse käsitööga ja loomeprotsessi piiratakse mõõdupuuga, mis eksib paratamatult nõukoguliku hariduse (harimatuse) kasuks. Mille muuga seletada tühimikku teatri, eriti balletikriitikas. Ja nii me elame: kord Vestmanni, siis Piibehe, siis Andrese ja siis jälle Pearu uulitsas. Ja elame edasi. Kõik koos ja vihkavalt kõrvuti.

Teie lavastajate on olnud kontrastiderohke, justkui tuletus esimesest iseseisvast balletiõhtust «Kontrastid». Siia mahuvad balletid, ooperid, muusikalid, sõnalavastused. Lavastused viivad eri maadele, Jaapanisse ja Hispaaniasse, Hiinasse ja Inglismaale, Prantsusmaale ja Ameerikasse, muinasjuttu ja ulmemaailma, minevikku ja tulevikku.

Ma ise polegi selle pilguga vaadanud. Aga Aafrika on ka, ja Ladina-Ameerikast tantsunumbreid.

1968. aastasse jäi teie Jaapani-turnee koos Moskva Suure teatri trupiga. Selle sõidu otsese tulemusena, kabukiteatrist lähtudes, sündis lühiballett «Pärilipüüdjad», millele isegi jaapanlased kõrge hinnangu andsid. Kas te tõesti suutsite selle ajaga nii tugevasti jaapani kultuuri sisse elada või oli tegemist ülimalt tundliku vastuvõtuga, nn nahaga tunnetamisega?

Ei oska võõramaalasi paremini iseloomustada kui jaapanlane, kes on tõdenud: kui Jaapanisse saabud, tundub, et kõik jaapanlased on ühte nägu, mõna aja pärast leiad, et nad on väga erinevad ja kui kauaks jääd, tundub, et ka iga vastutulev eurooplane on pilusilmne. Siis on aeg ümber ja kodutee tuleb jalge alla võtta. Kaks kuud Jaapanis ainult tõestas seda. Sain teada, et iga inimene on igal maal inimene.

Aastaid hiljem lavastasite «Madame Butterfly», mille kohta kriitika lausa ülivõrret kasutas. Kas ka selle käigu mõjul?

«Butterfly» sündis juba paljude mälestuste, teadmiste ja kogemuste pinnalt. Lapsena keeldusin lavale minemast, kui Elsa Maasik Cio-Cio-Sani hiilgerollis endale sobivat last otsis. Hiljem olen näinud mitmeid interpretatsioone paljude maade ooperiteatrites. Eri aegadel poolt ja vastu hääleta-des sundis Jaapanis kogetu selle lavastuse ette võtma. Miks? Vastus oleks liiga pikk, paljusõnaline ja seda niikuinii keegi ei usuks. Lihtsamalt. Üheks käimapanevaks jõuks oli Silvia Vestmann, kes vastas igati minu ettekujutusele kangelannast, kes esimeses vaatuses ütleb, et ta on 15-aastane. Seda uskusid kõik. Ja seda polegi nii vähe.

Teie balletilavastustes on alati originaalkoreograafia. Kui te esimest korda proovisaali lähete, kas teil on visioon lavastusest peas valmis?

Kõik saab alguse nullist. Ma ei tea midagi, ma ei oska midagi. Hirm. Magamata ööd. Ootus ja hirmuhigi. Ja nii iga lavastuse eel. Kui kord proovisaali jõuan, kaob kõik see olematusse.

Milline mälu peab ballettmeistril olema, et kogu lavastust üksikasjadeni meeles kanda!



6 *Koreograafiakooli lõputöö, Krati tants, 1962.*





Ülo Vinteri balletti «Kevade», lavastaja Ida Urbel. Kiir — Ülo Vilimaa, Toots — Villu Vähk, 1967.



«Chicago» lühiballettide õhtust «Maalid». Ülo Vilimaa ja Jelena Poznjak, 1969.

Alo Põldmäe balletti «Merineitsi», lavastaja Ülo Vilimaa. Kurdis, 1974.

Ülo Vilimaa ja Tatjana Voronina koreograafia-kooli lõpetamisel, 1962.





*Stseen Puccini ooperist «Madame Butterfly», lavastaja Ülo Vilimaa. Cio-Cio-San — Silvia Vestmann. Suzuki — Maimu Krinal, 1975.*

Üks asi tuleks selgeks rääkida. Mulle teeb nalja, kui räägitakse koreograafia taaselustamisest, et kui üks kordeballetis osalenu taastab originaalkoreograafia, mida tal ballettmeistri eluajal iial teha poleks õnnestunud. Peaaegu et Petipa. Andke andeks, Petipa on meie ajal juba nii paljude erinevate võimetega inimeste poolt üle käidud, et temast kui loojaisikusest pole midagi alles jäänud.

Mul pole just halb mälu, aga oma ballette ma küll ei mäleta. Kuidas saab seda mäletada veel keegi teine? Kui ta selle minu nimel edasi kannab, siis on see surnud ballett. Võib-olla on edasikandja tulemus andekamgi, aga algvarianti ei suuda ta elustada. On tantsijaid, kes mäletavad oma meelisrolli koreograafiaid. Kehamälu on võimas atribuut. Arvan, et oskan praegugi tantsida Paganinit. Tänu kehamälule peaksin mäletama kõike, ja muusika suudaks taastada olnu. Ja ometi pole see nii. Muusika jookseb, isegi samas esituses, ja tühimikud koreograafias tekivad ikkagi.

Kolm korda oleme Alla Udovenkoga restaureerinud Merineitsi esimest väljatulekut 1974. aasta lavastusest ja iga kord tuleb tühimik asendada uue ja tõesega. Ka siis, kui koreograafia tundub olevat õige. Ja seda vaatamata paljukordsele esitamisele ühe ja sama ainuesitaja poolt. Vaatamata sellele, et koreograaf veel elab ja mäletab. Mehaaniline taastamine on kunsti surm.



Ikka. Tantsijatele, kellega olen kaua koos töötanud, vähem. Järgneb, tehtu st tantsitu analüüs, tantsija neelab selle alla ja mina jään ootama tulemust.

**Kas variant, kus ballettmeister pole kunagi ise tantsinud, tuleb üldse kõne alla? Kõik on võimalik. Mida üks ei suuda, suudab teine.**

Mina olen vaadanud balletti alati kui muusikas väljenduvate tunnete maksimaalset võimendamist.

Aga ikka läbi inimese.

Teid on alati nimetatud äärmiselt muusikaiseks koreograafiks. Kas te oskate sõnastada, kust see pärineb?

Ei vaidle vastu, aga — millest siin rääkida? Oma isa alati sirgest seljast? Ema teatrilembusest? Õelt saadud muusikaharidusest? Tundlikkusest, mis päritud?

Miks te nii vara tantsimisest loobusite?

Ei olnud vara. Mäletan hästi seisundit ja olukorda, mille ees olin. Lavastasin «Zemfira» ja nägin ennast Alekona. Lubasin dublandil tantsida 13 etendust, enne kui ise otsustasin lavale minna. Samal ajal kohtasin Tallinnas Vladimir Alumäed, kes tavaküsimusele, kuidas elame, vastas, et pani viiuli kapi otsa ja ei kavatse seda enam ial sealt alla võtta. Teda polevat enam vaja. Samas pidin tegema oma esietenduse. Oma edevuses palusin sellest ka «Edasis» teatada. Linnar Priimägi, «Edasi» toleaegne kultuuri-toimetaja, vastas reklaamartiklile üheselt, et oma teatri inimesi me ei reklaami. Tantsisin mõned etendused tühjale saalile ja samas märkasin seda, mida teised veel (õnneks) ei märganud. Mul ei olnud enam midagi tantsijana öelda. Midagi oli möödas, midagi oli murdunud. Nii et ka siin mängis saatus oma osa.

Kas enam lavale ei tõmba?

Ei.

Teie lavastused on enamasti väga hästi oma aega sobinud, mida küll harilikult aastate pärast märgatakse. Lihtne kurjus ja rafineeritud kurjus. Või konkreetseks



*Ulo Vilimaa 1990. aasta detsembris  
A. Tenno foto*

minnes: «Merineitsisse» te töite juba 1974. aastal looduse kaitsmise teema, millest hakati hulgaliselt kunstiteoseid looma alles aastaid hiljem. Kas see on ka põhimõte iga asi omas ajas?

Mul on see nii juhtunud, ehk on siingi tegemist saatusega.

Tartu kui kultuurikeskus. Oskate seda iseloomustada seisuga 1990. aasta lõpp?

Jään vastuse võlgu.

Praegu on moeteema ikka veel poliika.

Tunnen selle teema vastu tülgaust. Olen pidanud poliitikat alati kõige mustemaks mustade asjade seas ega ole tahtnud kunagi sellesse sekkuda.

Ometi on kultuur sellest otseselt sõltuv.

Kultuuripoliitika sõltub otseselt poliitikast, muidugi. Ometi on kurb tõdeda, kui kunstnik oma põhitöö kõrvalt on hakanud isetegevuslikuks poliitikaks. Poliitika vajab näitlejameisterlikkust. Kõige kergem on saata näitleja poliitikaareenile. Poliitikul poleks paha võtta näitleja-meisterlikkuse tunde.

Missuguses seisus on praegu «Vanemuise» balletitrupp?

Nii rumala aja kohta ei oska midagi tarka öelda. Olen tõususiidmõõnasid palju üle elanud, aga nii kultuurivaenulikkude aega pole veel satunud. Olen alati teadvustanud, et «Vanemuine» ei ole esimene, vaid teine muusikateater, aga olen alati lootnud, et Tallinna muusikateatris ka teadvustatakse: nii tugev kui on keti nõrgem lüli, nii tugev on kett. Kellele on vaja riiklikku koreograafiakooli, mis juba aastaid kasvatab kaadrit ainult «Estonia» teatrile? Viimane lend lasti juba päris vabaks, st ei mingit kohustust oma kutse-eeetika ega koolituse vastu.

Ja ikkagi. «Vanemuine» jääb.

Kas «Vanemuise» ballett ka?

Jääb. Mis sest, et praegu on balletirühmas 14 täitmata kohta. Mis sest, et ma ei saa praegu «Kalevipoega» uuesti välja tuua. Jääb!

Olete töötanud paljudes teatrites, ka väljaspool Eestimaad. Kas kusagil on olnud parem kui «Vanemuises»?

Ei.

Missuguse lavastusega on olnud kõige meeldivam töötada?

Iga lavastusega käib kaasas suur armumine, teistmoodi ma ei oska. Koostöö Velda Otsusega, õppimine tema najal. Alati pakub põnevust töö suure meistriga, kes ei kardab riski. Meeldivad intiimsemad lavastused, näitleja silmast silma publikuga.

Aga ikkagi, kui peaksite valima selle ühe.

«Piaf»!

*Küsimusi esitas MARE PÖLDMÄE*



RASMUS KANGRO-POOL

## KUNSTIDE MÕISTMISEST

INTELLEKTI JA INTUITSIOONI OSATÄHTSUS LOOMINGUS



Rasmus Kangro-Pool 1936. aastal.

RASMUS KANGRO-POOL (20. XII 1880—9. V 1963) oli üks Eesti Vabariigi viljakamaid kunsti- ja teatriarvustajaid, kelle 50. sünnipäeval kirjutasid eesti ajalehed, et ta olevat selleks ajaks avaldanud umbes 5100 artiklit kultuuri-, kunsti- ja teatrialalt. Tõepoolest, alates 1914. aasta sügisest, mil temast sai «Päevalehe» Tartu kaastõeline, jäid R. K.-P. sõnavõetud aastakümneteks kaunistama paljude ajakirjandusväljaannete veergusid («Postimees», «Päevaleht», «Varamu», «Looming», «Tarapita», «Tänapäev», «Teater», «Nädal Pilt» jt). Tema koostöö ajakirjandusega ei katkenud ka 20. aastatel, mil ta Heidelbergi ja Hamburgi ülikoolis kunstiajalugu õppis; Saksamaalt saatis ta «Päevalehele» sajad joonealused. R. K.-P. oli kriitik, kelle arvamusel arvustati või nagu iseloomustas teda üks kaasaegne: «Ta kasutas avalikku sõna selleks, et sorgata suleotsaga sinna, kus teda kõige vähem oodatakse.» Põhiliselt vabakutselise ajakirjanikutöö kõrval avaldas ta mitmeid kunstilaseid monograafiaid, 1940. aastal asus ta Eesti Näitekunsti Sihtkapitali tellimusel koguma ulatuslikku materjali eesti teatri kohta, millest pidi tulevikus saama ajalooline koguteos. Sõda ning võimuvahetused Eestis tõid aga temagi ellu traagilisi muutusi. Ning hoolimata sellest,

et R. K.-P. istus aasta Patarei vanglas ka Saksa okupatsiooni ajal, sai temast 40-ndate lõpul vallapäsenud nõiajahi käigus (ikka kaasmaalaste abiga!) kosmopoliit ja kodanlik natsionalist. 1947. aastal ilmunud monograafia «Eesti teater alg-aastail» sai heaks ettekäändeks tema temeldamisel «kodanlik-natsionalistlike ringhondade ruuporiks, kes taotleavad kahandada miinimumini eesti ja vene kultuuri-suhete osatähtsust meie ärkamisajal» (O. Kuningas). Tollaste mängureeglite kohaselt sai sellistele rünnakutele järgneda vaid üks lahendus — tee Vorkuta vangilaagritesse. Sealt vabanemise järel jätkas R. K.-P. küll vaikselt kunstiteadlase- ja tõlkimistööd, kuid avalikult ajakirjanduses ta enam ei esinenud. Siin-avaldatu ilmus esmakordselt ajakirjas «Teater» nr 5, 1940.

M. V.

Aeg on jälle ülikärsik kunstide ning ühiskonna ja seltskonna vahekorra küsimuses — vaimulooming ei võtvat õppust ja ratsutavat liialt eemal ja eriteedel rahvast, kunstide inimesed kiskuvat oma vaimukäikude juured välja ühiskonna arusaamade- ja maitsemõõtudest ning kipuvad tegema ebamõistetavat, seega ebaharilikku loomingut. Kui see küsimuslik kärsitus otse praegu vahest tundub veidi vaibunumana kui kahe-kolme aasta eest, siis küll vaid selle pärast, et suhkrutšekid ja muud toidunormised erilise hoole endale on tõmmanud.

Säärane vaimulooming ja rahva vahekorra seadmise ind ja hoog avaliku elu tegelaste poolt oli hästi tugev kord ka Noor-Eesti vaimutaotluste kõrgpinge päevil. Kuid oli ka vahe: siis kirjanikud käisid püstipäi, olid veenvalt iseteadlikud, trotslikudki, nüüdki näitavad mitmedki märgid, kuidas üks ja teine kirjanik, näitleja, helilooja kõhkleb ja 11



endamisi vangub ning sekka sammegi seab kontakti leidmiseks sellega, mida soovitakse ja mis on leige oma südamele.

Kas pole nüüd vaim küllalt luterlik (nagu on Lutherit vähimalt idealiseeritud), et «siin ma seisan ja teisiti ei või!»? Kas vaimuga kipub olema, et siin ma seisan, kuid võin ka teisiti ning lisaks veel hoopis teisiti? Raske ütelda, sest Lutherile korraldati diskussioon tolle aja vägevate ees Vormsis, tänapäeval hoidutakse säärase luksuse eest ja vaim ei saa ennast kõnelda-kaitsta kindlaks. Vaimuinimene oma abituses ja nõutuses, vajades süüa, muutub üsna reaalseks ja haarab ölekõrrege järele. Veel: siis teostus vaimu vabanemine paljudest mineviku-sõgeduste köidikuist, nüüd aga ajab õisi reaktsioon ja meeli meelitatakse ilutsemisega mineviku üle. Eks väiksemad vaimuvaimud löögi siis küsima endilt, et kes nad oma loomingutungidega tõepoolest ei sammu eksiradadel. Ja mõni siis tõttabki ühiskonna ja rahva nimel puistatud hüüete järgi kas kiviõlikaevandusse, uuesti seatud vaimse rivikasvatuse pindadele, künnimeeste ainuidealiseerimise nurmedele jne. ning kirjutab jutu, laulu, näidendi, maalib Moltke-aegses stiilis lipu õnnistamise episoodi, raiub tühiseimastki tegelasest otse roomlaslikult üleva büsti. See kõik sünnib teisel kutsumusel kui sünnib südamest tulnud kunst. Seepärast leiamegi säärasest loomingust parimal juhul vaid head efekti, stiilitunnet, meisterlikkust jne., kuna puuduvad eeldusedki südame-mahladeks. Kas sel teel käimine üldsegi on kunst, kas sel teel saadud teoseis on õiges vahekorras need vaimuelemendid, mis võimaldavad õige kunstiteose?

Minu ülesandeks ei taha olla kohtunikuks hakata säärasele kallakule, küll aga tahtsin vaadelda küsimust rohkem sisu sügavuselt, et mõistaksime, k u m b p o o l peaks astuma sammu lähenemiseks, kui peame vajaliseks ühiskonna ja ta vaimuinimeste loomingu käsikäeskäimist.

Ma ei taha rääkida säärasest üksteise mittemõistmisest, kui autor näiteks käsitleb probleemi, millest vähema arenemisega inimesed ei saa aru nende probleemide mittetundmisel. K. A. Hindrey poleemikas R. Sirgega vastas sellele kord üsna selgelt, et egas arenenud kirjanik või oma arengut vähendada paari inimpõlve võrra selleks, et arenematus teda mõistaks — arenematus peaks püüdma järele rühkida. See on ainuke edu pant. Säärane küsimus on hariduse küsimus, ja kirjanikul, loomulikult, on õigus kirjutada ka haritlaskonnale.

Mind huvitab midagi hoopis põhilisemat — need vaimuomaduste eriküljed, mis loojaid viivad välja rahuldumisest igapäevase eluga, et luua uut kunstilist maailma kunstilise elutuksumisega. Igapäevaelu hingelaad ei tee seda mitte, on vaja erandtunge, irrealset meelelaadi, rahunust, mis tõmbab ja kutsub, aimusi ja tundetahtmisi, mis küünivad üle igapäeva.

Mis on see kõik? Kas nii lihtne asi, et iga poliitikategelanegi ja ta propageerijad võiksid paari viipega ja mõninga kateedrifraasiga tuua selguse ja teha seadmise, k u i d a s seda tarvitada?

Vaadeldgem vaid ajaloo sügavustesse, üks siis selgu kõiksuguste seadmiste vahetumised ja avastu, et need korramistamised on vaid üsna pisiosakesed sellest suurest Millestki, mis kannab meie tuhattungilist elu. Rooma seaduseandluse põhjalikkus oli üks eeskujulikemaid ja ta keisridki kuulutati igavesteks, kuid nad ei jäänud seisma. Ja imelik, me räägime rohkem Vana-Greeka vaimuloomingust kui roomlaste mõistuslikest normidest. Eks seepärast, et too suur Miski avaldub selles vaimuloomingus ulatuslikumalt, et seal pole piiride tarretust, vaid on tungide ülevoolavus. Kas pole meil tähelepanekuid, et päikeseplekidki põhjustavad erilisi rühte ellu, katastroofe ja inimeste kärsitusi kuni hullumisteni sõdadeks. Eks seegi ole too suur Miski, mille kõrval ajutised mõistuslikud seadmised on kui laastukesed põhjatuste lainetusil. Missugusel pisimõõdulisel kaalutlusel inimene



lahus olevat ja võib oma mõistusega elada eraldatud elu sellest Kõiksusest? Oi, kulla normeerijad, kulla kõikteadjad ja kõige targemad, vaim tungleb kõiksuses, seepärast norminatukestega rahuldujad ongi kui sõgedad, keda tuleb vabandada kui pimedaid, kellele on antud näha väga vähe. Kui erandnimene suudab oma loomingus realiseerida suure irrealaalsuse kajastusi, eks siis ole sündinud väärtus, millele peaks üldsus püüdma läheneda, mitte aga ümberpöörduvalt.

Rahva vaimse arengu huvides on tähtis see lähenemine, sest rahva seisukohalt ei avaldu ühegi vaimse teose väärtus selles, mis ta hulkades võib äratada.

\*

Meie, läänekultuurlaste, kultuuriideaal on intellektuaalne ja individuaalne. Kas peitub selles ideaalis häid eeldusi suureks kunstiloominguks? Sellele tuleb vastata eitavalt, ja matemaatik Poincarè tunnistas isegi matemaatilise tegevuse puhul, et mõistus vaid tõendab, kuna tajumine loob.

Milleni on viinud intellekti jumaldamine läänekultuursuse vaimu? Küsimissugune on läänekultuurlase (kellede hulka kuulume ka ise) ellusuhtumise värving, närv, püüdlikus.

Kui jälgime selle kultuuri pingutusi ajaloos, siis näeme, et see sünnib mõistusest mõistuse mõjuvõimu tõstmiseks. Kõik, mis ei mahu mõistuse selgusse, pole väärtus; kõik, mida mõistus mõistab ja tõendab, on hinnas selge tõena.

Renessanss tõusis kui karge mõistuse laine, mis tänaseni uhab kõrvale kõik, mis intellektiga pole seletatav. Uus valgus heitis kiiri keskaegsusse ja võitles ebausua laialipillutamiseks, kiskus usu vankuma, naeris välja kõik müsteeriumid ja halvustas kõiki ebateaduslikke ettekujutusi. Kõigi teaduste aluseks sai loodusteadus, millest usuti (ei, teati), et see selgitab klaariks kõik seni veel mõistatamata mõistatused. Mõistus sammus renessansist kuni prantsuse revolutsioonini — uhkelt ja suveräänselt, kuni istus Pariisis troonile kui jumalanna keset revolutsiooni võidukäiku üle vana korra maaslamamise.

Selle valitseva intellekti lähimaks kaaslaseks ja paarimeheks on individualism, üsna isoleerituna looduse kõiksusest — reaalsest ja irrealaalsest. Miks? Seepärast, et inimene peab ainuüksi end suure mõistuse omanikuks ja seega — looduse kuningaks. Kuningaks nimetamine ise ütleb selgesti, et inimene ei pea end üheväärseks loodusega, vaid allutab ja valitseb viimast, püüab teda suruda oma tahtmise alla. Kui poolakas Przybyszewski oma romantilises tungleemis inimest suure kõiksuse ees arvas võrdseks sitikale maanteel sõnniku otsas, kellele päike valmistab rõõmu, kuni vanker tast sõidab üle, siis korralik kodanik korraliku intellektiga suutis oma arusaamises-arusaamatuses kehitada vaid õlgu.

Individuaalne-intellektuaalne läänekultuurlane ei suuda pidada kedagi suuremaks ega väärtuslikumaks ka inimühiskonnas kui võitjaid, vallutajaid ja valitsejaid. Sellega koos kummardab ta väikeses elus ka pisikesigi võimumehi ja -mehikesi rohkem kui oma suurimaidki vaimuinimesi. Kuulsin veel hiljuti ühe meie kodaniku arvamist Tammsaarest, et, noh, suur mees küll, kuid mis suur siiski ilma positsioonita, ja või tal jõudu oli kellelegi midagi teha! Vaat' see on läänekultuurlase elumõistmise värving, et vaid see persoon on suur, kes sul võib kaelast haarata kinni ja teha, mis ta tahab, käskida, lükata, suruda, valitseda. Kristus pole seepärast, hoolimata paariaastatuhandelisest propageerimisest, saanudki vist haarakaks mõjuvõimsuseks, et ta vaid üksainus kord templi puhastamisel tarvitas piitsa, s. o. võimu, aga kõik oleme juba lastena värisenud mingis aukartuse judinas, kui kuulsime Tamerlani, Aleksandri, Napoleoni jne. vägevusest ning Assüüria võitmatutest sõjavankritest.



Läänekultuurlase valitsemishimuline intellekt loob masinaid ja usub materialismisse, peab suurimaks väärtuseks kiirust, omakasu, raha kui võimuvahendit, börsi ja spekulatsiooni kui häid teid rikkusevõimule.

Läänekultuurlastele on vaim ja vaimulooming vaid veel pühapäevade vahelalaks, seegi suurele enamusele rohkem hea tooni pidamiseks kui südamevajaduseks. Mõistus on ju vaid pisim osa inimese üldvaimust ja suudab näha ning süstematiseerida ainult nähtavat, peamiselt konkreetset, materiaalist tõelisust. Suure mõttetarkusega sügavused ei tule enam üksi intellektist, vaid tajumisvõimest.

Intellektuaalsele individualismile seltsib läänekultuurlase juures rahvusluse, rassideoloogia, mida puhutakse inimestesse viimasel sajandil maast-madalast sisse kui mingit lõppkõrgust, mida tuleb kumardada kui kõrgeimat jumalust. Rassi ja puhta töu küsimus ise on väga küsitavalt problemaatiline suurus, mis vajab teatud doosi luulelendugi ja usuomadusi, kuid ta on hea vahend, mis kui piiritus tõstab tuju, et oma rahvas on üle kõige. Rahvuslus külvab enesetunnet, paremuse tunnet, vähemate surumislusti ning ühtlasi võitluskirge maiste hüvangute pärast konkureerimisel. Me oleme tunnustajaiks, millise verpulma lipukandjaks ta on praegugi ja milliseks pimedada egoismi aluseks ja võimuviibutajaks maailma materiaalse varade valitsemise ihkamises. See ideoloogia aitab tublisti kaasa, et me ei saa arendada endis kaugemaid elumõistmisi, mille suured sügavused asuvad mitte üksikus rahvas, vaid inimkonnas kui suures mitmepalgelises tervikus. Neid kirjanikke, kunstnikke on palju, kes loovad oma rahvale — mõni üksik vaid kasvab üle selle piiri ja saab vaimupäikeseks rahvusvahelises ulatuses. Neil üksikuil on aga vaimuavaldusi, mida hästi sihikindel rahvuslus ei talu, seepärast need rahva suurimad pojad ei saa pahatihti ulualust oma isamaal, vaid peavad leppima võõraste külalislahkusega.

Kui mõtleme lähemalt sellele rahvuse ideoloogiale, siis näeme, et see sobib ja on vajalinegi poole küpsusega rahvastele oma iseteadvuse tõstmiseks. Kaugemas mõtlemises see osutub siiski vaid mingiks vahejaamaks, kust areng tõttab edasi rahvusvahelise üldinimsuse mõtte poole. Ei mäleta, kes, aga keegi ütles, et rahvustega on samuti kui üksikinimestega: noorusel on õigus arendada oma individualiteeti, vanadel aga kohustus oma individualiteeti kooskõlastada selle aimatava suuremaga, mis haarab kõiki ja kõike.

Kui küsime, kas on läänekultuursuse vaim soodus mullapind kunstideks, luuleks, siis tunneme vist kõik ilma vastamatagi, et ei ole. Konkreetus, vaimsuse piiramine intellekti raamidesse, eneste ülehindamine igasuguste eraldumistega kõiksusest, toonitatud materialism ja innukas võidujamine ainelise hüvangu järele summutavad seda osa vaimust, mis meis elab tunnetuse, tajumise, intuitsiooni kujul ja hoiab meid seoses elujõu sügavkihtidega, seega elu seletamatute saladustega, millel baseerub ka sügav vaimulooming ning seda tajuv arusaamine.

Kas peame loominguks soodsamat elumõistmise õhkkonda vaid kujutlema või on seda juba leidagi maa peal? Kui vaatleme idakultuurlasi, siis näeme, et see sobiv õhkkond on Idas olemas.

Kui läänekultuurlane ülistab ja tõstab esile «mina», siis Buddha õpetab, et «mina» on kõigi vaevade põhjus, surma see «mina». See õpetus on mõistmatu eurooplasele, sest «mina» on siin kõrges hinnas. Idas on too «mina» tõelise elu surmavaenlaseks ja inimene ei tungle seal lahti loodusest, vaid sulab osaks loodusele. Inimene on lähisugulane loomale ja taimemele. Inimene ei seisa vastuolus maailmaga ega püüa seepärast võita ega valitseda ega vaadata talle ülalt alla. Seega, et inimene sulab ühte suure kõiksusega, on ta oma hingega ise ka kõiksus. Sellest mõistamegi idamaist intuitsiooni jõudu ja sügavat rahumeelt ning erilist ilu- ja tõeleidlikkuse sügavust.



Kui meie juures kultiveeritakse võimumeest, siis seal väimuinimest. Kui meil on suur võitja, siis seal iseenda ületaja. Kui meie juures vaimuini-mese puhul hästi huvitatud ollakse, kuipalju tal oli ka võimupositsiooni, siis sealseid annaalid nimetavad võimukandjaid ja loetlevad pikalt, kuipalju neil oli vaimseid omadusi. Meie juures kõneldakse palju mõõgast ühes käes ja raamatust teises käes, kuid see raamat jäätakse harilikult ikka kätte võtmata. Milleks võtta tühine asi tülinaks kaasa, kui ometi palju parem on haarata kahe käega mõõgapärast ja rahmida mehiselt oma võimuideaali eest!

Kui jälgime Euroopa kunstielu, siis näeme, kuidas see lopsakalt öitses renessansi esimestes vabades tuultes, kuid siis intellektimeelsuse suurene-des sammus languse poole ning tardus — ühel joonel klassitsismiks, teisel aga taotles realismi peaaegu objektiivsuse meistermelhiku kopeerimiseni. Esimesel juhul oli see teiste poolt juba ammu lõppstaatikasse viidud kauniduse surnud jäljendamine, teisel juhul vaimselt lühinägelise mõistusliku inimese piirdumine vaid asjade pinnalise vaatlemise püüuga ja vaatleja imetlemisega, et ah, kui hästi ta on järele teinud! Kui kunsti võtta loova hinge kaudu saadud kujulise olevusena, siis jäi neis taotlusis seda küll vaid väheseis varjundite vibratsioones, mis ühe meistri teoseid eraldas teise omadest. Vaadelgem näiteks Madalmaade nüüd klassiliseks ülendatud reaalseid söögiisu-maale — köögitoiminguid, sinkide, kalade jne. kujutamisi, siis on selge küll, milleni viis too ülistatud mõistusliku alusega utilitarismist kantud normaalse kodanik-läänekultuurilase «loov hing». Schopenhauer nimetas seda kuski füüsiliseks isiksuseks looma meeleolutsemises, mis moraalselt kahjustab tavalist kodanik-inimest saamast inimeseks vaimses kõrgemas mõttes. Euroopa kunst sai uusi kunstilisi elevusi alles läinud sajandi keskpaigu — kokkupuuteist idamaade mitmesuguste rahvaste kunstiga ja nende vaimse tunnetus-mõtlemisega. Vanade kunstide — Egiptusest, Babülooniast, Indiast — ja isegi oma kodus keskaja usu-lises-metafüüsilises vaimsuses sündinud gooti kunsti vastu tõusis lugupidamine samuti alles siis, kui Euroopa metafüüsika-natukesed said elustust Kanti päevist üle Bergsoni kuni meieni. See uus meeleolupõnevus, rahutu-sed, janu ületada igapäevast tõelisust löi uusromantika ja ekspressiooni-tungid. Aasia, mitte geograafiliselt, vaid vaimselt, sai Euroopale kasvata-jaks. Valgus tuli idast. Ka inimlikkusest, rahvusvahelisusest ja üldinim-suse aatest räägiti siis kõige elavamalt ja koguni innuga. Eks selles vaimus sündinud Rahvasteliitki kui institutsioon, mis rahvaid rahvutsemise kitsuse kõrval pidi viima ka sõbralikumale koostööle ja üksteise mõistmisele. Kes teab, kui maailmasõda poleks maailma nii suurel määral aineliselt segamini löönud, vahest olekski siis ka läänekultuurilase elumõistmine ümberkaalu-misi teinud intellekti ühekülgsuse ja materialismi neelatuste revideerimisel. Noh, kõik läks teisiti ja hoopis teisiti — Euroopa harrastab vaim-suse tõmbamist hoopis ühele liistule, rivistab päid samuti monotoonseks nagu sõdurite saabasjalgugi ja lähenev ainealne hädaaeg hoiab põnevused vaid leivatükikese ümber.

\*

Kui tõmbasime siin paralleele läänlaste ja idalaste kultuurivärvingute vahel, märkides esimestele põhitooniks intellektuaalsuse ja egoismi, teistele aga intuiitsuse ja egose sulatamise looduse üksusesse, siis kõnelesime moodsast Euroopast ja vaevalt veel säilinud Idast. Euroopa pole täieliselt surnud hingelise luulelennu ja intuiitsioonide mõttes ja Idale pole võõras egoistlik-intellektuaalne mõtteviis. Gootika ja romantismi lained, ekspres-sionismi mitmesugused puhangud, metafüüsika kultiveerimine, eriliste usu-sektide müsteeriumid ja moodsa psühholoogia hoovõtmine on elavaiks tõendajaiks, et lääneinimesed ei lämbu intellekti ühepoolse võidukäigu all. Elu tunnetuse sügavad juured on värsked.

Nii ei kannata meie rahvaste kunstimeel mitte tundmuste puudumise, 15



vaid intellekti ülekaalu all. Kui meil vaimuinimesed üksikuina suudavad oma loomingu kaudu väljendada vaimsuse avaramat esinemist kui tavaliste kodanike kitsas mõõt, siis ei ole õige, et loovad inimesed peaksid pidurdama oma luulelendu unistuste kõrgustesse ja juurdlemiste sügavusse sel lihtsal põhjusel, et kodanik seda soovib ja et kodaniku vaimne erksus on kitsas ja lühinägeline tema ümbruse ühepoolse värvingu ja kasvatusel põhinevat.

Üks saksa pastor-kirjanik-mõtletaja kirjutab paarkümmend aastat tagasi oma marginaalis, et ta peab oma rahva inimesi looduse poolt väga heaks materjaliks headusele-inimlikkusele ning elu sügavmõistmisele, kuid suur osa neist on hoopis vastupidiseiks kujunenud maksva koolihariduse, avaliku arvamise, seltskonnatamise ja ka kiriku tegevuse mõjul. Mingi teesklev pinnalisus on mõjul ja see nakatab; südameid hakatakse aegsasti varjama ja seda peetakse elutarkuseks; erinevusest loobutakse, sest erandinimesi ei seedita; läbiajamine tõstetakse vooruseks, sest vaikus ja vähene peaaegu ning hingepingutamine on mugavam kui nende saatmine prohvetite kannatustepõlemisele.

Hoopis teine inimene on looja. Milles avaldub ta sisim olemus? Sellele vastab Fr. Tuglas: «Võib-olla ta suuren südamen, mis rohkem tunneb, ta rasken ajun, mis rohkem mõtleb kui reaalne elu tundmusi ja mõtteid tarvitab. Jääb paratamatu ülejääk, mis omaniku armuheitmata ühest loomis-palavikust teise heidab... Kustumatun sünteesi janun eksib ta realiteedi käratet nähtuste keskel ringi. Kõik on puudulik! kostab teman kisendus. Kõik on ainult vari sest Absoluudist, sest Ideaalsest Täiuslikkusest, mida mina tunnen... See on alistumine enese kohustusele. See on allaheide loomise kategoorilisele imperatiivile. See on traagiline ja joobnustav rõõm. Neil silmapilgel muutub loomine usuliseks talituseks...» Ja edasi: «See on suurim ohver: anda end tervena, kõigega, mis on hingen ja ihun, nii et eneselle enam midagi üle ei jää.»

Me teame, mis seltskond sellest nobedasti arvab: «Muidugi, muidugi võib see olla ka nii, kuid ega siis meieaegsed loojad ole nii — need on suurend greeklased, renessansi mehed ja päristised klassitsismi pidajad!» Tuimunud keskmisemõõtudega ei saa ju vaielda ja inimesed on pandud uskuma, et egas kaasaegne kuidagi või sügavam olla kui tema, tema, kel on nii väärikas p o s i t s i o o n, et suurimgi vaimuinimene ei pääse ligi. Mäletan väga hästi, kuidas läänekultuurilaslik hingestruktuur lõi välja ühe meie soliidse seisukohaga seltskonnainimese juures, kui ta tähendas A. H. Tammsaarest: «Noh jah, jah, toredate annetega mees oli vist küll, aga vajalist kindlat p o s i t s i o o n i luua ei mõistnud. Polnud eluline mees, ja mine nüüd vaimustu temast väga!» Tollele soliidsele härrale oli põhjalikult võõras andelise loova inimese ohverdava andumise omadus elu sügavuste nägemisele. Seepärast mõistame Fr. Tuglase arvamist, et ratsionalistid iga usu vastu võideldes loomusunniliselt ka estetismi vastu kannavad vaenu — «usupuhastajad esteetikan lüvvakse niisama risti, nagu muungi usun». (Marginaal.)

\*

Me teame, et jagame loomingut suures joones objektiivseks ja subjektiiivseks, realistlikuks ja irrealistlikuks, impressionistlikuks ja ekspressionistlikuks. Kuid kas need loomingud on täiesti vastuolulised?

Kui Zola ka realismi juures leiab, et kunst on «läbi kunstniku hingeprisma» nähtud maailm, ja kui teiselt poolt ekspressionistid ütlevad, et nende looming on «objektiveeritud» subjekt, siis näeme, et üheski kunstilises loomingus pole teist liiki loomingu suhtes olemas täielisi vastupidisusi, — küsimus seisab vaid ulatuses, kuipalju ühes kallakus rohkem on kas objektiivsuse pooldamist

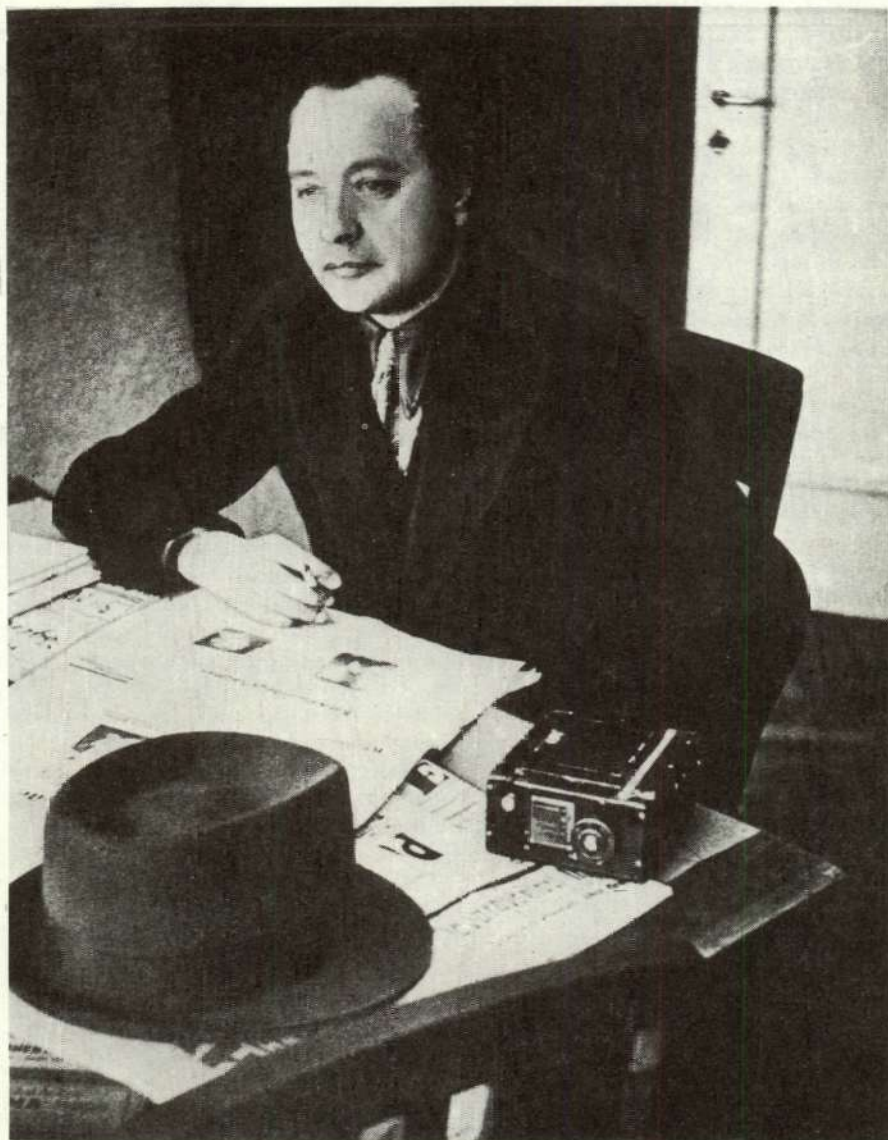


objekti, kuna side loomingu ja looduse vahel jääb püsima kummalgi juhul. Pahandused kunsti mõistmises sünnivad siis, kui tavaline mõistluslik element loomingut püüab seletada ainult selle mõistuse-  
natukesega, mis ei küüni üldse mõtlema üle realiteedi.

Tõelise vaimuloomingu juures puuduvad vastuolud suure eluga, küll aga on vastuolud tõelisusega, sest intuiitiivne osa vaimust võidab ära tõelisuse, astub sellest üle ja loob uusi vaimumaailmu kooskõlalises sidemes eluga. Me peame andma õiguse neile, kes tunnistavad, et nii loodust kui ka kunstist sündinud maailmu võime hinnata vaid tajumise valgusel, mitte mõistuse küünlavalgusel.

Võidakse tulla ütlema, et seltskonnast tõusvad üsna kitsamõistuslikudki hääled ei nõudvat kunstilt ju vaid tõelisuse piiratud jälgendamist, nad austavad ju üliväga näit. klassilisi kunste. See on tõsi.

*Rasmus Kangro-Pool 30. aastatel ajalehetoimetuses.*



Kuid ärgem unustagem seejuures, et klassilise kunsti ideaal seisis mõneski vormiküsimuses nii lähedal tõelisusele, et näit. Aristoteleski omal ajal ei mõistnud ütelda muud, kui et kunst olevat looduse järeleaimamine.

Klassiliste kunstide valitsemine tõusis niikaugemale, et peeti ainu-ideaalseks Napoleonigi maalimist vana-rooma keisrimantlis, roomlase pärg peas. Mis selles kõiges oli ühist uusaegse inimese hinge rõõmude ja traagikaga? Eks see kõik olnud salatud klassikakultuse alla ja eks harrastatud vaid muinsusest jäänud vormi! Me võime ütelda, et näiteks poliitiliste revolutsioonide korral lakkab revolutsioon olemast siis, kui sünnib pidama jääv uus kord, — kunsti-revolutsioon lõpeb siis, kui kunst muutub mõistusepäraseks! Klassiliste kunstide osatähtsus meie läänekultuuriluse mõistuslike inimeste juures ongi püsiv vaid sellega, et revolutsioon — tungid ja tukslemised, otsingud ja rahutused — on sealt kadunud ja järele jäänud on vaid tardunud vormid, õigekspidamised, šabloonid, seletatavad ja mõistetavad mõistuse mõõtudele.

Aastad sammuvad edasi, elu tuksub teisiti, inimhing otsib uutel teedel osasaamist elu sügavustest. Nendel uutel teedel liiguvad esirinnas vaimselt loovad inimesed. Kultuur süveneb rahvasse, kui rahvas sammub samadel teedel.

Kas meie juures väga püütakse astuda nendele teedele?

Meie ei näe seda paraku mitte.

Mis on selle tagajärg?

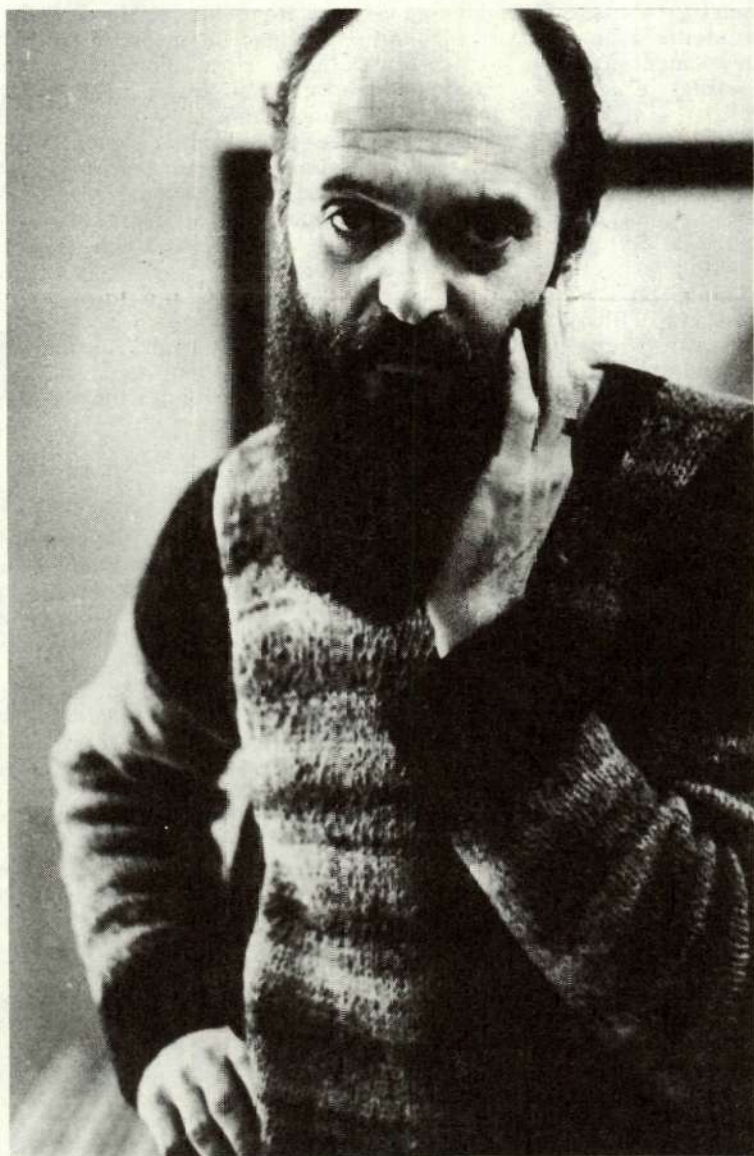
Eks see, et levib meeleolu ja kasvab toonitamine, et loovad inimesed kirjanduses ja kunstis astugu tagasi oma tajumisteedelt ja sulagu ühte seltskonna kodanliku mõistusliku kallakuga — olgu õpetajaliikult haridustegelased, õhutagu seltskondlikke taotlusi, kujutagu konkreetsemaid püüdlusi, nähku seltskonnalpalge häid ilmeid ja ärgu kippugu sinna, mis ei kuulu seltskonnale.

Me seisame, paraku, tõsiasjade ees, et elu võtab kuiva süstematiseerimise all ainuideaaliks utilitaarsuse, ratsionalismi, praktilise suuna. Kool aga viitab vaimsuses klassikale, klassikale. Kui prof. Kruse juba läinud sajandi keskel imestas, et meie maa mõisade hobusetallid on ehitatud joonia stiilis sammastega, siis praegu ei suudetaski keskmises seltskonnas selle üle imestada. Ei, vaevalt, sest renessansis hooned ja rokokoo mööbel on tunginud meie unistustesse ja esindusse. Kui aga Kristjan Raud üle realismi võitis realismi ja Ed. Viiralt kohati hoopis irrealiseerus ning meie tähelepanu viivad sinna, millest me oma väikese mõistuslikkusega muidu kunagi ei mõtleks, siis jääme kehitama õlgu, et mis siis see on.

Kuid ometi, ometi pole veel kadunud kõik ja me ärkame uuesti tajumismeelse austamisele ja seega ka loova vaimu austamisele. Sest mis oli too säde, millest rääkis haridusminister kirjanik Tammsaare matusel? Eks too rohkemnägemise valgus, mida antakse vaid vähestele. Egas Tammsaare pidanud loobuma sellest sädemest — meie teised peame püüdma minna selle sädeme valguse piirkonda.



# ARVO PÄRDI VOKAALLOOMING



*Arvo Pärt. K. Suure foto*

Mõnikord näivad muusikakirjutised provotseerivat lihtsameelseid küsimusi, nagu: mis on religioosne muusika?

Just niimoodi panid küsima arvustused «The Hilliard Ensemble'i» esinemiste kohta Arvo Pärdi Johannese-passiooniga Inglismaa kümne suurlinna katedraalides 1988. aasta kannatusnädalal. Üheteistkümnest retsensendist neli võrdles Pärti ameerika minimalistidega (nagu tehakse sageli) ja neist neljast kolm leidis Pärdi muusika erinevuse seisnevat 19



religioossuses. Näiteks: «Ehtsas minimalismis on oluline korduvate ja haarduvate pinnamuustrite sädelus, ent Pärdi muusika ranguse ja väljendusöknoomia on ajendanud sügav religioosne usk.»<sup>1</sup>

Agaga... minimalist Steve Reichil on kaunis vokaalteos «Tehillim» («Psalmid»), mille heebreekeelne tekst algab sõnadega «Taevad jutustavad Jumala au...» (19. psalm) ja lõpeb «halleluujadega» (150. psalm, nagu Stravinski «Psalmeide sümfoonia» lõpuski). Niisiis peaks olema tege- mist religioosse teosega. Muusika väljenduslaad ja kompositsioonitehnika pole ometigi otsustavalt teistsugused kui Reichi muus loomingus (tõsi, meloodiafraasid on tekstist sõltuvaina pikemad ja meetriliselt vabamad kui instrumentaalteostes, kuid tämbrite ja rütmimuustrite sädelus on üha oluline). Kas tuleks nüüd küsida, kumb on õigem oma usus, Pärt või Reich? Ja kes võiks olla see kõige õigem, vahest Stravinski? Või Messiaen? Cyrillus Kreeki või Bengt Johansson või Sven-David Sandström? Machaut või Mozart? Inimolend küll ei suuda seda objektiivselt otsustada, sest sakraaltekstidele kirjutatud muusikateoste emotsionaalne sisu on niisama mitmekesine kui mis tahes muusikas. Kui tunnistada iga helilooja õigust kuulda ja kuulutada Jumala au omal kombel, siis tuleb välja, et religioosset muusikat polegi olemas ja sellest on aus rääkida ainult sõnala toetudes — kui seda lubab teose pealkiri või tekst või helilooja enda kommentaar.

Kõike seda võimaldab Arvo Pärdi põhiolemuselt meditatiivne muusika. On üsna hästi teada, et kuuekümnendate aastate lõpul avastas Pärt enda jaoks religiooni, et tema stiilipööre oli eluhoiaku muutumise tagajärg. Vähem märgatud, aga märkamist ja märkimist väärt on, et siis leidis ta õieti ka vokaalmuusika.

\* \* \*

1968. aastani oli Pärt eeskätt instrumentaalkomponist, nagu Elleri õpilased ikka. Tema lastelaulud ja kantaat «Meie aed» (1959) on võluvalt värsked veel praegu, seda enam toonase Eesti lastemuusika taustal, Pärdi enda varajaste instrumentaalteoste kõrval pole nad aga kuigi olulised. Oratooriumi «Maailma samm» (1961) orkester kõlab põnevalt ja ekspres- siivselt, lihtsakoeline kooripartii aga on üsna kujundivaene. Ilmselt huvitas autorit peamiselt (kui mitte ainult) orkester. Küsida, miks ta siis üldse kirjutas oratooriumi, võib ainult see, kes ei tea, et ideoloogiliselt «õige» tekstiga vokaalsümfooniline teos, mida oodati igalt noorelt heliloojalt, toimis omamoodi indulgentsina: pärast võis autor vähemalt mõni aeg kirju- tada rahus, mida ise soovis. Ainult üksikud Eestimaa heliloojad — ja alles seitsmekümnendail alustanute põlvkonnast — oskasid jätta oma indulgen- sid välja ostmata. Pärt ei osanud. Tema esimene orkestriteos «Nekro- loog» (1960) polnud saanud ettekandeluba Eestis, sest oli kirjutatud dodeka- foonilises tehnikas (esimese Eestis loodud teosena), ei lugenud, et seda oli mängitud Moskvas ja Leningradis. «Maailma sammu» orkestripartii on paiguti kõlaltselt keerukam kui «Nekroloog», kuid tekst seadis muusika väljapoole kahtlust. Vähe sellest, et teos kanti ette — see sai (koos laste- kantaadiga) koguni üleliidulise noorte heliloojate konkursi I preemia. Heli- looja ning teksti autori Enn Vetemaa vastu õiglane olles tuleb tunnistada, et tekst polnud üleliia «õige», vältis kõige lamedamaid deklaratsioonid ja oli võimaluse korral (näiteks Aafrika ööd kirjeldades) ehtsalt poeetiline.

Järgmise kuue aasta vältel kirjutas Pärt kõigest ühe vokaalteose — poeetilise kooriminiatuuri «Solfedžo» (1964), milles teksti pole, lauldakse nootide silpnimetusi. Mäletan teda ütlevat (küllap umbes samal ajal, sest juttu oli peamiselt «Varssavi sügisest», kus ta käis esimest korda 1963. aastal), et seni pole ükski tekstiga vokaalteos teda päriselt rahuldanud, «ikka on mõni odav koht sees».

Pärdi teoste ettekandmiseks enam tõsiseid takistusi ei tehtud, kontserdi- publik plaksutas need esiettekandel enamasti kordamisele. Nii oli ka tema uue vokaalteose «Credoga» klaverile, segakoorile ja orkestrile (1968). Skandaal tuli pärast, põhjuseks teose tekst. Kuuldavasti peeti autori pea- miseks ideoloogiliseks patuks Jeesuse nime nimetamist. «Credo» ladina- keelne tekst pole pärit ordinaarsest missast (ega seegi oleks olnud lubatud, sakraaltekste võis laulda üksnes klassikute teostes), vaid algab sõnadega



katke, milles Jeesus kõneleb Vana Testamendi kurja eest kurjaga tasumise käsu vastu. Jeesuse sõnad olid heliloojale ilmselt kõige tähtsamad; muusikas on Uue ja Vana Testamendi mõtteevis vastandatud stiilidramaturgia abil — Bach (Prelüüd C-duur, HTK I) *contra* pahaendeline rütmiloits ja aleatoorne «kaos».

«Credo» pandi keelu alla. Pärt «vaikis» heliloojana muul põhjusel. Ta ei tahtnud jätkata mineviku heliloojate tsiteerimist, vaid soovis väljendada omal jõul seda sisemist tasakaalu, mille pärast ta oli neid tsiteerinud oma kollaažides. Aga omi vahendeid tal ei olnud. Uskudes, et saladus peitub monoodias, hakkas ta uurima keskaja muusikat.

Loomulikult ei saanud Eestis avalikult rääkida tema vanamuusikahuvi religioosest taustast — sellest, mis talle endale oli kõige tähtsam, nagu ta hiljem on alati rõhutanud, kui küsitakse, kuidas ta leidis oma nüüdisstiili.

«Oelda, et mind mõjutas selle muusika vaimsus, on siiski väga vähe; see pool huvitas mind palju enam kui sedasorti asjad, mida võid avastada, kui sulle õpetatakse polüfoonia masinavärki.» (2, 132)

«Usun, et see muusika ei saanud mulle lähedaseks mitte nii palju muusika kui religiooni pärast. Nimelt religioon oli minu jaoks peamine, ja gregoriaanlikus muusikas leidsin ma selle, mille järele mul janu oli.» (3, 15)

Mäletan, et samal ajal avastas ta ka vana maalikunsti vaimsuse. Ta võis lehitseda kunstialbumit ja rääkida umbes nii: «See pole ju ainult see, et ilusad värvid ja hästi maalitud riidevoldid... vaata neid nägusid, missugused näod! Missugune pilk... kõiges selles on midagi väga tähtsat.»

«Credos» ilmnas, et Pärt on hakanud tundma vajadust tuua oma muusikasse ka teksti kaudu väljenduv sõnum. Peagi pärast esimest katset luua muusikat teisiti (Kolmas sümfoonia, 1971) kirjutas ta uue vokaalteose, kantaat-sümfoonia «Laul armastatule» (1973/74), iseloomulikult valitud tekstiga (katkend S. Rusthaveli poemist «Kangelane tiigrinahas» K. Balmonti venekeelses tõlkes) — nagu Tagore armastusluulet, ei saa seda pidada üksnes ilmalikuks.

\* \* \*

Teatavasti leidis Pärt 1976. aastal oma *tintinnabuli*-stiili, mis kõlaliselt kuulub kindlamalt meie aega kui Kolmas sümfoonia ja kantaat, olemuselt on aga varajasele muusikale lähemal kui need kaks teost. Ja mitte ainult need — vähemalt kahest viimastest sajandist on raske leida muusikat, mis oleks *ego* pingeist nii vaba. «Minu muusika võib olla minu sisemine saladus, isegi minu usutunnistus ja pihtimus. Kuid mis on minu pihtimus? Ma ei pihi kontserdisaalis, kuulajatele. See on suunatud kõrgemale.» (4, 338)

\* \* \*

*Tintinnabuli*-stiili ja -tehnika tähtsaimail elementidel on autori enda jaoks kindel assotsiatiivne taust või sümbolilaaadne tähendus.

*Tintinnabuli*, üksteisega kooskõlas häälestatud kellukesed, kutsusid keskaja kloostri munki palvusele. Pärdi muusikat võib nimetada pihtimuseks või palveks; puhtkõlaliselt on ta staatiline ja teiseneb ometi lakkamatult — nagu kellukesehelin.

Ent on ka konkreetsem seos: helilooja on mitmel korral kinnitanud, et kellukesehelin assotsieerub tal kolmkõlaga. Kolmkõla aga on *tintinnabuli*-tehnika tähtsaim konstruktiivne element.\* Keskaja polüfooniast erineb Pärdi omapärane mitmehäälsus just kolmkõlahelidel liikuvate kõrvalhäälte tõttu. Keskaeg alles õppis kolmkõla tundma. Klassikalise ja barokkmuusika kolmkõla kui funktsionaalse harmoonia üksusega pole *tintinnabuli*-kolmkõlal midagi ühist, sest harva ja põgusalt kohtuvad kõik kolm heli vertikaalis. Ometi mõjub kolmkõla pingevaba helin muusikat alati. Nagu Paul Hillier on tabavalt öelnud — Pärt suhtub kolmkõlasse kui loodusnähtusesse. (5, 134)

Kolmkõlast sõltub enamasti (vokaalmuusikas alati, sellest allpool) ka astmelise põhihääle *cantus*'e meloodiajoonis, mis pole kuigivõrd indivi-

\* *Tintinnabuli*-tehnikast lähemalt vt M. Vaitmaa, *Tintinnabuli* — eluhoiak, stiil ja tehnika. TMK 1988, nr 7.



dualiseeritud. Pärt pole kunagi kasutanud ehtsaid gregooriuse koraale «Liber usualisest» või teistest kogumikest. Tema meloodiajooned on veel lihtsamad.

«Gregooriuse koraal on mulle õpetanud, milline kosmiline saladus peitub kahe-kolme noodi ühendamises. See on miski, mida 12-tooni heliloojad pole üldse mõistnud. Steriilne demokraatia nootide vahel on hävitanud meis kõik elavad tunded. [ - - ] Muusika peab eksisteerima iseenda varal... kaks, kolm heli. Saladus peab seisnema selles, sõltumata mis tahes instrumendist.» (4; 340, 339)

«Saladus» ja «tõde» on Pärdi mõtteviisi tähtsamaid võtmesõnu, veel tähtsam on «vaikus». V a i k u s on igasuguse muusika osa, aga iga muusika ei tunne selle väärtust, nagu tunneb *tintinnabuli*-muusika oma õhulise faktuuri, paljude *pianissimo*'te ja pausidega. Kord on Pärt küsimusele, miks vaikus on talle nii tähtis, vastanud nõnda: «Sest vaikus on alati täiuslikum kui muusika. Peab ainult õppima seda kuulama. See on põhiprobleem. Vaikus on ju üleni täidetud. Õhus on nii palju, mida me vaevalt aimata oskame. Me ei näe ingleid. Aga nad on siinsamas. Nad on minu kõrval. [ - - ] Olen kaua mõelnud, mida tähendavad sõnad *Pleni sunt coeli et terra majestatis tuae*/ taevas ja maa on täis Sinu vägevust ja au/. See ongi seesama inglumuusika, mida Mozart kuulis ja kirja pani; seesama inglumuusika, mille pühad mungad üles kirjutasid ja mida meie päevil kirikus lauldakse. Sellist ei suuda inimene üksinda luua.» (3, 16)

\* \* \*

Pärt avastas oma kellukeste-polüfoonia instrumentaalmuusika kaudu: esimene *tintinnabuli*-teos oli tilluke klaveripala «Aliinale». Samal, 1976. aastal kirjutas ta veel kuus helitööd, kaks neist vokaalteosed, mõlemad tekstita, ladinakeelsete pealkirjadega, mis seostuvad kristluse sümboolikaga — «In spe» (lootuses) ja «Calix» (karikas) —, alapealkirju «Kyrie» ja «Dies irae» avalikult ei mainitud. (Praegu kannab «In spe» pealkirja «Paabeli jõgede kaldail» ja «Calix» — «Dies irae» (osa «Misererest»); mõlemas teoses on tehtud väikesi muudatusi.)

1977. aasta 13 teose seas oli tervelt kaheksa vokaalteost. Kui «Tabula rasa», «Cantus Benjamin Britteni mälestuseks» ja teisedki instrumentaalteosed said esiettekande järel kiiresti tuntuks, siis enamik vokaalteoseid, nende seas Johannese-passioon (esimene variant) jäi üksnes paberile — passiooni küll ei saa laulda tekstita, vokaliisina... Sel aastal kujunesid välja *tintinnabuli*-vokaalstiili põhijooned.

Praeguseks (1990. aasta lõpp) on Pärt loonud 41 *tintinnabuli*-teost (arvestamata uusredaktsioone), üle poole neist — 24 — vokaalteosed. Tuleb järeldada, et kunagine põhimõtteline instrumentaalhelilooja on muutunud eeskätt vokaalkomponistiks. Tema teoste nimistus on missasid, hulk psalme, «Stabat Mater», «Magnificat», «Te Deum», Johannese-passioon, «Miserere». Enamik teosed on kirjutatud ladinakeelsele tekstile, mõned psalmid on arhailises vene keeles. Liturgiliste ja piiblitekstide seas on üksainus erand — Clemens Brentano luuletus «Es sang vor langen Jahren», ent teos (aldile, viiulile ja vioolale) on nimetatud motetiks.

Pärt kuulub ortodoksi kirikusse, kuid kasutab katoliku kiriku traditsioonilisi muusikažanreid. Vahel küsivad muusikaajakirjanikud, miks see nii on. Pärt on öelnud, et talle endale pole ka päris selge, kuidas see toimib; et Stravinskil oli sama probleem; et tema muusikaline kasvupinna (st keskaja muusika) oli katoliiklik; et ortodoksi kirikus pole selliseid muusikalisi võimalusi. Kuid see ei paista olevat tema jaoks mingi tõsine vastuolu, sest küsimusele, kas on tegemist konfessiooniülese usu tendentsiga, on ta vastanud: «Konfessiooniülene — sellest ei saa ma üldse aru. On erandolukordi, näiteks saksa keel pole minu emakeel, minu emakeel on eesti keel. [ - - ] Aga me võime praegu ka saksa keeles juttu ajada. Võib-olla olete teie katoliiklane ja mina ortodoks, aga sel pole mingit tähtsust. See ei häiri.» (3, 15)

\* \* \*

Käsitledes traditsioonilisi sakraalžanreid intiimseina, on Pärt seni eelistanud väikesi koosseise. Näiteks on «Stabat Mater» (1985) 22 kirjutatud kolmele soolohäälele ja kolmele keelpillile, «Berliini missa»



(1990) — neljale soolohäälele ja orelele. Suurima esituskoosseisuga on «Te Deum» (1984–85) — kolm koori, ettevalmistatud klaver ja keelpilli-orkester, lisaks magnetofonilint pikkade orelipunktid mängimiseks.

*Tintinnabuli*-stiili koorifaktuur sarnaneb instrumentaalfaktuuriga, üksnes figuratsiooni tuleb ette ainult instrumentaalteostes või -partiidest. Vokaalpartiidede käsitus sarnaneb üldjoontes instrumentaalpartiidede käsitlusega: põhihääle aluseks on astmeline tõus ja langus, kõrvalhääled liiguvad kolmkõlahelidel, sõltudes noot-noodilt põhihäälest (vokaalsel põhihäälel võib olla ka instrumentaalne kõrvalhääle). Erinevus seisneb põhihääle helikõrguste sõltuvuses tekstist: meloodiajoone tõusu või languse ulatuse määrab iga sõna puhul eraldi selle sõna silpide arv. Toonika (või mõni teine toonikakolmkõla heli) võib olla iga sõna meloodiajoone lähtepunkt (näide 1a) või sihtpunkt (1b), meloodiajoone suund võib vahelduda iga sõnaga (1c):

a)



B. II  
De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne:

b)



S.  
Lau-da-mus te bene-dicimus te a-do-ra-mus te glorificamus te

c)



S.  
T.  
Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum

Näide 1  
«De profundis»  
(1977/1980)

«Missa sillabica»  
(1977)

«Cantate Domino canticum novum»  
(1977)

1977. aasta teostes on rütm rangelt süllaabiline (noot silbi vastu), hiljem enam alati ei ole, ja siis varjavad silbijaotused meloodiajoone konstruktsiooni. «Te Deumi» meloodikas on eriti rohkesti silbijaotusi; peale meloodiajoone suuna muutub mõnel pool keset värssi ka tugipunkt (näide 2b), mis omakorda suurendab muljet, et meloodiajoon on kujundatud täiesti vabalt. Ometi valitseb toosama isepärane silpide arvu diktaat:

a)



Coro II  
p Te De - - um lauda - - mus; te Domnum confite - mur

b)



Coro I  
mp In te, Do - - mi-ne, spe - ra - vi

Näide 2

*Tintinnabuli*-faktuuris on põhimõtteliselt alati paarisarv hääli; mõnikord on üks paariline ka ära jäetud. Kui vokaalteoses on välja jäetud põhihääle ja kõlab üksik kolmkõlaline fraas, siis sõltub see ikkagi tekstist, nagu selgub, kui «taastada» põhihääle:



De - in-de di - cit dis-ci-pu - lo:

Näide 3  
Johannese-passioon

Mida lauljad võivad arvata partiidest, mis koosnevad üksnes gamma- või kolmkõlakäikudest enam-vähem ühtlases rütmis? Intervjuus Pärdi vokaalteoste parima esitaja, Hilliard-ansambliga, küsib tuntud muusikakriitik Paul Griffiths: «Kas seda on tüütu laulda?» Vastab kontratenor David James: «Ei! See on tegelikult väga raske. Näiteks on üks lugu pealkirjaga 23

«Summa», milles mul on kõigest neli helikõrgust, kogu aeg tuleb laulda e-moll kolmkõla noote. See oli alguses õige ränk, sest intervallid on tavatud. Aga siis leiad äkki, et hääleaparaat on kohanenud, see on nagu jalgrattaga sõitma õppida.» (6)

\* \* \*

Võiks arvata, et helikõrguste sõltuvus silpide arvust ei luba meloodiajoonel endal vähimalgi määral arvestada teksti semantikat, et selleks jäävad ainult muud vahendid (rütm, faktuur, dünaamika). Ometi, oma süsteemi piires võib helilooja ju valida shiipärase reegli iga lõigu tarvis. Kui vaja, võib ta süsteemi avardada. Kõige selgemalt on see näha Johannese-passioonis kui süzeelises teoses. Vokaalpartiid jagunevad nelja rühma, igaühel oma laadilis-harmoniline koloriit (igaühel oma püsiv keskne heli *cantus*'e ja oma kolmkõla kõrvalhääle jaoks): Evangelist (vokaalkvartett), Jeesus, Pilatus ja *turba*-koor (rahvas, ülempreestrid jt). Kahes esimeses valitseb põhihelistiku (a-moll) püsivustunne, nagu *tintinnabuli*-muusikas ikka. Kaks viimast on selle suhtes pingestatud, millest piisab, et nende karakterid tunduksid ajalikumad. Pilatust — meest, kes küsib, mis on tõde — eristab muusikas nõrk tritooni-koloriit. Koori agressivne sära tuleneb polütonaalsusest:

Musical score for the text "Tol-le, tol-le, crucifi-ge e-um." The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 3x 3/8, 6/8, 8/8, and 3x 3/8. The lyrics are: Tol-le, tol-le, crucifi-ge e-um.

Näide 4

Aga kõige hämmastavam on, et just too näiliselt jäik konstruktiivne printsip (silpide arvu diktaat) võib põhjustada tähenduslikke aktsente: mõni sõna osutub olevat hääle äärmises registris otsekui üksnes oma erilise pikkuse tõttu. Eriti kõrgregister tõstab teksti esile, nagu mis tahes muusika-stiilis. Pärdil näib see juhtuvat autori tahtest sõltumatult! Kuid see mulje on petlik. Passiooni tekstis on mitmesuguseid pikki sõnu, sugugi kõik pole registriliselt tähtsustatud. Küll aga «ristilöömine», «löö risti» jt vormid (vt eelminegi näide — «crucifige»). Eriti mõjus on vaikne kõrgpunkt, mida laulab Evangelisti-kvarteti kontratenor: «Siis ta andis tema nende kätte risti lüüa»:

Musical score for the text "Tunc er-go tradi-dit e-is il-lum ut crucifi-ge-retur." The score is written for three voices (Violin, Viola, Bass) and includes a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into seven measures, each with a different time signature: 2/4, 3/4, 2/4, 4/4, 4/4, 4/4, and 7/4. The lyrics are: Tunc er-go tradi-dit e-is il-lum ut crucifi-ge-retur.

Näide 5

Kui soolohääle asemel laulaks kogu kvartett, võiks häälte ristumine varjata meloodiajoonise. Või kui lauljale oleks antud põhiahäle peegelvariant (vt fagoti partii) — ka siis ei oleks «crucifigeretur» nii märgatav. *Tintinnabuli*-muusikas ei ole juhuslikkust.

\* \* \*

Autori sõnum väljendub ka teose arhitektoonika kaudu. Kuuekümne aastail oli Pärdi tähelepanu muusikalise vormi ja dramaturgia suhtes päevselge, sest ta kirjutas lakoonilisi ning ülilihtsa ja efektse 24 dünaamilise reljeefiga teoseid. *Tintinnabuli*-teoste üldkuju on «projektee-



ritud» niisama täpselt, kuid see pole enam silmanähtav, sest puuduvad järsud kontrastid ja muusikaline aeg kulgeb kiirustamata. Sellegipoolest on tema toonasel ja praegusel ajatunnetusel ühiseid jooni, üks olulisemaid — muutuste tarkus, oskus luua eriti mõjusaid muusikalisi sündmusi konstruktiivse reegli muutmisega õigel hetkel, üllatades kuulajat mingi täiesti ootamatu võttega. Näiteks 70-minutise passiooni lõpuminuteil muutub helistik (*a*-moll — *D*-duur). Tähtsaimad «sündmused» on suuremaid teostes just lõpu eel või päris lõpus. Vokaalteostes võib nende tarvis olla lisatekst (st traditsioonilisele tekstile lisatu).

Aeg-ajalt räägib Pärt, et vormile ei tohiks tähelepanu osutada (viimati võisime seda kuulda *D. Supini* filmis «Siis sai õhtu ja sai hommik»). Tundub, et seda ei tule mõista sõna-sõnalt — niisamuti nagu Stravinski manitsusi interpreetidele, et nad ei interpreteeriks, vaid lihtsalt mängiksid õigeid noote õiges rütmis. Stravinski oli oma teoseid juhatades ürgjõuliselt temperamentne dirigent (nagu võib kuulda isegi «Melodija» ebakvaliteetsetelt heliplaatidelt). Pärdi vorm on täpne ja v ä l j e n d u s r i k a s. Kui suveräänne kunstnik väidab midagi paradoksaalset, peab tal olema mingi oma vaatenurk. Teadmata Stravinski vaatenurka (pahameel maitsetute interpreetide liialduste üle?), püüan mõistatada Pärdi oma.

Usutavasti komponeeris ta kuuekümnendail oma teosed «väljast-poolt sissepoole», tõesti arhitekti kombel. Muusikaline materjal võis olla suhteliselt neutraalne ja omandas väljendusvõime terviku kontekstis. Nüüd alustab ta «seestpoolt» («... saladus peitub kahe-kolme noodi ühendamises»), muusikaline materjal on talle tähtsaim ja vorm kasvab välja materjalist endast. Vokaalteostes tulenevad vorm ja dramaturgia tekstist ning helilooja tekstitõlgendusest.

1968. aastal, mõni päev enne «Credo» esiettekannet, küsisin autorilt, mis lugu see on. Vastuseks joonistas ta selle pildi: (vt lk 26).

Kui keegi püüaks teha niisama üksikasjalikku pilti või skeemi 14 aastat hiljem valminud «Te Deumist», ei mahuks see ühele paberilehele, sest tekst on umbes kaheksa korda pikem. «Te Deumi» 16 sajandi vanust teksti peetakse traditsiooniliste liturgiliste tekstide seas erandlikuks otsekui kildudest koosneva ehituse tõttu, ülistus ja palve vabalt vaheldumas. Antifoonilise laulu praktikas on tekst jagatud 29 värsiks, igaühes üks kuni kolm rida. Pärdi teoses on need koondatud 16 osasse, igaühes üks kuni neli värssi. Viimase, XVII osa tarvis on lisatud tekst: «Amen. Sanctus». Teose muusikaline struktuur arvestab ka teksti traditsioonilist liigendust. Iga värsi laulab esmalt I või II koor (I — naiskoor, II — meeskoor) või mõlemad koos, kuid mitte enam kui kahehäälselt (põhihääli ja kolmkõlaline kõrvalhääli), üksikjuhtudel oktavidueberingutega. Meloodiajoon on paljude silbiajastustega ning gregooriuse laulu taoliselt kindla taktimõõdu ja meetrumita (vt näide 2). Kui osa sisaldab üheainsa värssi, kordab sama teksti kohe segakoos (III koor, kulminatsioonidel toeks ka I ja II koor) akordiliselt, kõrgemas registris, lihtsama meloodiajoone ja korrapärasema rütmiga. Osades, kus värse on rohkem kui üks, kordub sel kombel üksnes viimase värssi tekst, esimes(t)ele järgneb keelpilliorkestri vahemäng nagu meditatsiooni koori esitatud mõttel (varieeritakse vastkuuldud koorilõigu põhihäält).

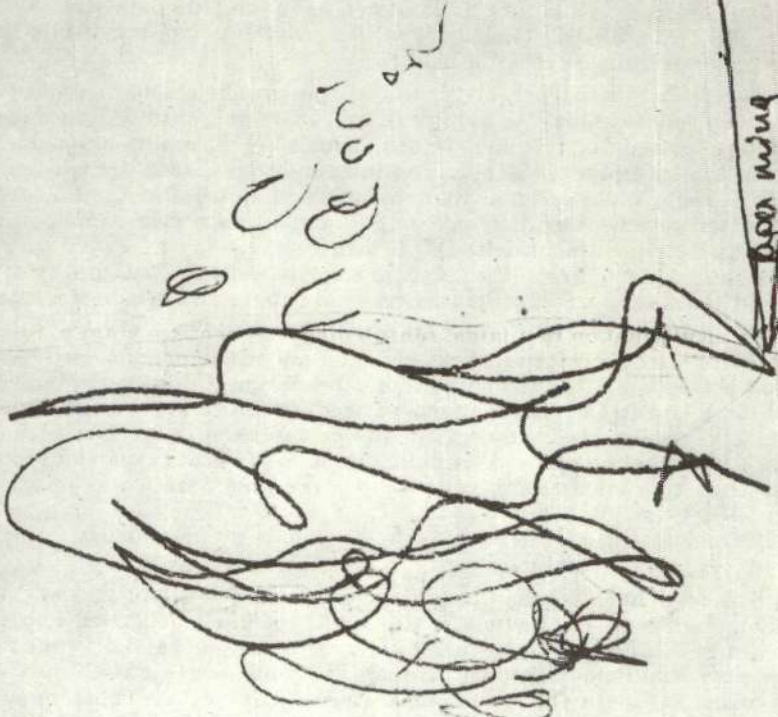
Akordiline koor osa lõpul mõjub ikka puändina, avastusena, eriti kui ta on *d*-mollis asemel *D*-duuris.

Osade struktuuri kohal kõrgub suurejooneline üldplaan, mis on välja kasvanud autori tekstitõlgendusest. Kui «Credo» üldkuju võiks võrrelda moodsa hoonega, mille piirjooned on järsud ja efektsed, siis «Te Deum» on nagu gooti katedraal paljude võlvide ja tornidega. Esimene uhke võlvkaar on IV osa lõpp, 6. värss, toosama «Pleni sunt coeli et terra...» (vt tsitaati eespool). Katedraali kaks kõrget torni sümboliseerivad Jumalat kohtumõistjana ja halastajana — need on kaks peakulminatsiooni, esimene IX osa lõpus (19. värss), tekstil «Judex crederis esse venturus» (Sind usume kohtumõistjana tulevat), teine XV osa lõpus (28. värss) — «Fiat misericordia tua, Domine, / super nos, quemadmodum speravimus in te» (Tulgu Sinu halastus meie peale, nii kui lootsime Sinule). Ainult neis värssides on tegev kogu esituskoosseis, ainult neid võimendab isemoodi harmooniline koloriit (*d*-moll ja *D*-duuri kiire vaheldumine).



Credo

on õeldud  
sõbraga  
võime  
hõõg  
võibe



Arvo Pärt

Arvo Pärt  
võib teha  
kõigile & teha  
mitte kurjaga võista

Arvo Pärti käega joonistatud «Credo» skeem. Vasakul: on õeldud silm silma vastu, hammas hamba vastu. Paremal: aga mina ütlen teile kurjate ei teie mitte kurjaga västata.



Katedraali süda — altar — on valgusküllane, peente ja õrnade värvidega; selle vaikne ilu tundub ootamatu ja ebatavaline, ehkki selle poole tulla on näinud midagi samalaadset juba vitraažidel. See on teose lõpp, kus III koor kordab sõna «Sanctus» (püha) 18 korda — kolmekaup, ühtlaselt pike-nevate pauside vahel, dünaamikaga *ppp*-st *pppp*-sse. «Te Deumi» tavatult intiimne, ometi suurt rõõmu kiirgav «Sanctus» on Pärdi muusika üks üllatusi ja imesid.

\* \* \*

*Tintinnabuli*-tehnika on nii lihtne, et seda peaks olema kerge jäljendada: astmelised heliread ja kolmkölad, ühendatud lihtsate reeglite järgi... Kuid võimatu oleks imiteerida kogu *tintinnabuli*-stiili selle tervikutaju, muutuste tarkuse ja üllatustega, mis vokaalteoses võivad seada mõne sõna otsekui väikvalgusse ning panna kuulaja avastama selle tähendust. Need jooned on pärit vaimsuse allikast. Keegi ei saa imiteerida teise vaimsust, sest ei saa korrata tema elatud elu.

\* \* \*

Mõnikord lõpetab Pärt teose uues helistikus. Et lõpetada uues helistikus see kirjutis, tsiteerin veel üht Pärdi mõttekäiku sisust ja vormist (=vahendeist): «Kui laual on neli jalga, juhtub õige sageli, et see kõigub. Siis tuleb midagi ühe jala alla pista. Aga kui laual on kolm jalga, ei saa see üldse kõikuda. See võib seista viltu, aga ei kõigu. Niisiis ei tähenda küsimus, kas neli või kolm jalga, mitte ainult, kas on üks jalg rohkem või vähem, vaid juurde tuleb täiesti uus dimensioon. Sama võib juhtuda ka muusikas, see ongi muusikas huvitav. Mina loodan, et suudan kirjutada kolmejalget muusikat.» (7, 40)

#### KASUTATUD AJAKIRJANDUS

- <sup>1</sup> Robert Henderson, A timeless Passion. «The Daily Telegraph» 11. III 1988.
- <sup>2</sup> Jamie McCarthy, An interview with Arvo Pärt. «The Musical Times», March 1989.
- <sup>3</sup> Roman Brotbeck/Roland Wächter, Lernen, die Stille zu hören. Ein Gespräch mit dem estnischen Komponisten Arvo Pärt. «Neue Zeitschrift für Musik», März 1990 (*Musica nova* 1988, Radio DRS).
- <sup>4</sup> Martin Elste, An interview with Arvo Pärt. «Fanfare», March/April 1988.
- <sup>5</sup> Paul Hillier, Arvo Pärt — Magister Ludi. «The Musical Times», March 1989.
- <sup>6</sup> Paul Griffiths, Pitching for purity with Pärt, an interview with The Hilliard Ensemble. «The Times» 1. IV 1988.
- <sup>7</sup> Konrad Rudolf Lienert, Der Glanz der Ewigkeit. Ein Gespräch mit Arvo Pärt. «Das Magazin» 1989, nr 11.

# MILOS FORMANI ÄRASPIDI PETTUS

MILOS FORMANI FILMID ON IGATI TÄNUVÄÄRNE AINESTIK MÖTTEMÄNGUDEKS. ESITEKS ON NEID SUHTELISELT VAHE, KUID SÉE-EEST KUJUTAB IGAÜKS OLULIST, LAUSA ETAPILIST KOHTA KUNSTNIKU ARENGUTEEL. TEISEKS, KUNA PALJUD FORMANI TÖÖD LAHTUVAD TUNTUD KIRJANDUSTEOSTEST, ANNAB TOO ASJAOLU PÕHJUST SÜÜVIDA ERINEVATESSE KULTUURIALADESSE LEIDMAKS SEALT KINEMATOGRAAFILISI ASSOTSIATSIOONE. JA LÖPUKS, KOLMANDAKS, ON MILOS FORMAN ISE, TEMA SAATUS, MÖTTEAVALDUSED NING KÄITUMINE ISELAADSEKS KUJUNDLIKUKS AINESEKS; KUI RAAKIDA FILMILAVASTAJA OSAST TÄNAPÄEVAL — NII ÜLEILMSSES KUI KA AMERIKALIKUS MÖTTES.



Milos Forman.

## I TEE ÜLESMÄGE

### KODUKOTUSE SOOJUS

Alustagem kohe algusest. Igast filmiteatmikumist võib leida Milos Formani eluloo üldandmed. Sündinud 18. veebruaril 1932 Čáslavis (Tšehhoslovakkia, Kesk-Böömimaa), vanemad hukkusid koonduslaagris, 1956 lõpetas Praha filmikooli. Töötas stsenaristina ja režissööri assistendina. 1962 debüteeris filmiga «Konkurs» («Konkurs»), aasta hiljem tegi järgmise töö «Kui ei oleks muusikat» («Kayby ty muziky nebyly»). Mõlemad lühifilmid jõudsid vaatajani koos kassetina nime-tuse all «Konkurs»<sup>1</sup>. Need mõneti eksperimenterivad mängufilmid olid stiliseeritud tõsielufilmi laadis. 1960. aastate algul polnud aga avangardistlikud otsingud Tšehhoslovakkias mingiks uudiseks.

Meie jaoks on nende aastate tšehhi film varjutatud üldise «reformistliku» sotsialismi müstilise oreooliga, krooniks 1968. aasta draamaatilised sündmused. («1960. aastate kesk-

paigast alates tegid antisotsialistlikud ja revisionistlikud jõud pingutusi, et määrata teaduse ning kunsti arengusuundi...» — «Энциклопедический кинословарь», М, 1986, artikkel «Чехословацкая кинематография», lk 486.) Pole erilist tarvet täpselt tsiteerida kõiki neid tavapäraseid sõnapärlite kombinatsioone, millega autasustati Tšehhoslovakkia kineastide «paremat» tiiba nii kohalikus kui ka Nõukogude ametlikus parteipressis. (Näiteks: pessimistlik maailmavaade, sotsialismi täielik ja üldine eitamine, seksuaalse temaatika harrastamine...) Kokkuvõtteks võib neist «kiitvaist» hinnanguist järeldada, et see polnud sugugi halb filmikunst. Viimasel ajal on ironiline suhtumine marksistlik-nõukoguliku filmikriitika (ja mitte üksnes) metoodikasse saanud lausa rituaalseks ning mõneti üheülbaliseks. Asi pole aga üldse selles, vaid tegelikus tagajärjes, mis seotud ka Formani teemaga.

Nimelt sattus suurem osa tollastest filmidest, ka varasemad Formani tööd, «riiulile» ning tegelikult olid need Tšehhoslovakkias keelatud kuni 1989. aastani.

Teabe nappus ei luba teha mingeid ulatuslikke järeldusi 1960. aastate esimese poole Tšehhoslovakkia filmi kohta, kuid siiski võib

<sup>1</sup> «Фильмографический справочник: режиссеры мирового кино». Выпуск первый, т. 1. М., «Советперфест», 1985, lk 235.



oletada, et toimusid samasugused protsessid nagu sel ajal Prantsusmaal ning Lääne-Saksamaal. Aga nimelt seal võttis kinematograafia varjamatult poliitilise, sotsiaalse ja eetilise hoiaku. Noored autorifilmi poolehoidjad andsid endast teada, luues loomingulisi rühmitusi ning tuues filmikunsti põlvkonnale omase nihilismi ja nooruse läbematuse. Võttemaneer muutus tunduvalt lihtsamaks, kujutatav keskkond loomulikumaks, montaaž lakoonilisemaks. Kogu tehnoloogiline protsess odavnes, nii et lavastajad suutsid filme teha oma rahaga. Kasutati tänavate helitausta, võtted toimusid vabas looduses. Filmidesse kutsuti asjaarmastajaid näitlejaid, üldse kujunes välja uus näitlejate koolkond, millest hiljem kerkisid esile mitmed kuulsused. Nimeagem vaid Jean-Pierre Léaud'd ja Jean-Paul Belmondod. Kinematograafia hakkas kajastama Euroopa intellektuaalide uue põlvkonna sotsiaalset filosoofiat.

Prantsusmaal nimetati seda nähtust «uueks laineks», Saksamaa Liitvabariigis «uueks filmiks». Sellesarnast protsessi võis täheldada veel nii mõneski teises Euroopa riigis. Ilmselt midagi niisugust toimus ka Tšehhoslovakkias. Jan Němec, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Věra Chytilová, Jan Svankmajeri avangardsed otsingud... ja muidugi Milos Forman.

Milos Forman jõudis kodumaal teha kolm täispikka mängufilmi: mustvalged «Must Pe-

ter» («Cerný Peter», 1964) ja «Blondiini armuseiklused» («Lásky jedné plavovlásky», 1965) ning värvilise «Põleb, mu preilike!» («Hoří, má panenko!», 1967)<sup>2</sup>. Kõigi kolme puhul oli ta ka kaasstenarist.

Teatava mõõndusega võib neid töid nimetada komöödiateks, kuigi huumor on siin kohati küllalt süngel. Kui «Must Peter» pole



Režissöör Milos Formani alaline kaastöeline operaator Miroslav Ondříček.

Milos Formani Tšehhoslovakkia-ajajärgu mõttekaaslane ning tema teoreetiline vastane «Ama-deuse» võtete ajal režissöör Věra Chytilová.



veel minetanud lüürilist romantikat ja psühholoogilise draama elemente, olgugi need pisut naiivsed, siis «Põleb, mu preilike!» on avameelne farss, irvitus ning seejuures küllaltki tige. «Blondiin» jääks nende kahe filmi vahepeale. Seega iga järgnev samm annab tunnistust üha kriitilisemast ja isegi sallimatust suhtumisest ümbritsevasse (ilmselt mõjutas ümbrus suhtumise kujunemist).

Esimesest filmist alates tajume Formani huumorilembesust. Kuid iga uue filmiga muutub tema satiir lõikavamaks, olukorrad koomilisemaks, lavastaja ise aga halastamatumaks. Forman viimistleb oma stiili. Toimub liikumine üksikisiku, üksikjuhtumi juurest sotsiaalse üldistuse, sümboliterikka groteski suunas.

Tulemuseks oli see, nagu paljud 1960. aastate tormilistes sündmustes osalejad arvavad, et «Praha kevade» meeleolude kujundamisel mängis «Põleb, mu preilike!» samaväärset osa nagu Jean-Luc Godard'i teosed Pariisis 1968. aasta mairahutustes.

<sup>2</sup> Kõiki neid Formani varasemaid filme näidati Tallinnas 1988. aasta sügisel Riia filmifestivali «Arsenäls» retrospektiivi raames.



Sellal esitati «Põleb, mu preilike!» parima Ameerikas demonstreeritud välisfilmina «Oscari» kandidaadiks, paraku sai auhinna siiski Sergei Bondartšuki «Sõda ja rahu». Formani preemiaks võib aga pidada seda, et talle tehti ettepanek USA-sse tööleasumiseks, mille ta ilmselt hea meelega vastu võttis. Milos Formani äraminekut ei saa nimetada põgenemiseks ega emigreerimiseks. Tal oli tollastelt juhtivatelt kinoasjameestelt ametlik luba olemas. Pealegi hakkasid sündmused Tšehhoslovakkias alles pärast režissööri lahkumist dramaatilist ilmet võtma. Muidugi võib arutleda selle üle, kui kõlbeline oli Formani teguviis. Näiteks Věra Chytilová ei lahkunud kodumaalt, kuigi Dino De Laurentiis tegi talle samasuguse ettepaneku 1969, ja ta oli sunnitud seitse aastat vaikima. Forman sõitis aga ära ning aprillis 1971 jõudis kinolinale tema esimene Ameerika film.

«Must Peter», 1964.



## AMEERIKA LAVASTAJA

### MILOS FORMANI

#### DEBÜÜT

Formani esimene Ameerika film oli «Lahtirebimine» («Taking Off»). Kas see oli õnnestumine või mitte? Ühest küljest ütleb muidugi 1971. aasta Cannes'i festivali preemia ise juba midagi, teiselt poolt, Formani enda sõnul, ei võetud teost ameerika filmilevis omaks...

Loomulikult võib Cannes'i auhinda tõlgendada ka kui moraalselt toetust Tšehhoslovakkia lavastajale keerulises poliitilises olukorras. On ta ju pooleldi emigrant, kes otsib väljundit USA *show-bisnise* võimsas masinavärgis.

Selleks ajahetkeks oli Euroopa filmikunstil juba küllalt mahukas sidemete pagas Hollywoodiga, ulatus see ju Charlie Chaplinist Michelangelo Antonionini välja. Arvan, et põhimõtteliselt erinev on just suhtumine kinematograafiasse: Ameerikas peetakse filmitegemist suurepäraselt korrastatud ning üliprofessionaalseks tootmiseks, Euroopa režissöörid on lubanud endale aga luksust suhtuda filmisse kui kunstisse. «Film olgu tark, intellektuaalne, primitiivne, lõbus — ükskõik milline, kuid ta peab sisse tooma,» umbes selliselt võib määratleda ameerika äriemehe loogikat, kellele on täiesti vastunäidustatud «Cannes'i mängud» oma klubilikku, elitaarse filmikunstiga. «Ole kas või üliavangardist, kuid tee nii, et sinu filme tuldaks vaatama!» Tootmine, lähtudes oma olemusest, ei tohi tuua kahjumit. Peenendunud maitset silmaspida-



«Blondiini armuseiklused»,  
1965.



vad autorifilmid on aga paraku tihtipeale just sellised.

Forman ilmselt aimas midagi niisugust (jäi ju 1968. aastal «Oscar» saamata) ning püüdis leida kompromissi, tegi aga lõpuks ikkagi euroopaliku filmi ameerika teemal.

«Lahtirebimises» puudutas Milos Forman noorukite hiljutist massilist hipideks hakkamist ning põhjendas seda vanemate eluladiga. See oli omamoodi loogiline jätk isadepoegade konfliktile, millega ta alustas «Mustas Petris». Mõned ironilised, poolgrotesk- sed stseenid tulevad meelde episoode «Blondiini armuseiklustest», kuid «Lahtirebimises» on need teostuselt tunduvalt meisterlikumad, lihvitumad ja vahest sellepärast ka vähem naljakad. Kõik eespool öeldu ning lisaks striptiispokkeri närvekõditavad üksikasjad kujutavad Formani interpreteeringus täiskasvanute maailma ning sellest piisab täielikult, et lapsed kodunt põgeneksid. Film oli igati aldis tollal moes olnud «vanematevastaste» meeleoludega. Väliselt sarnanes teos päris paljus Hollywoodi professionaalide töödega. Kuid samas oli Forman eelistanud operaatoriks Miroslav Ondříčeki, kellega koos ta tegi kõik oma varasemad filmid. Selleks ajaks oli Ondříček juba jõudnud olla lavastaja Lindsay Andersoni kaamerameheks («Kui...», 1968; peapremia aasta hiljem Cannes'is). Ees ootas teda aga operaatoritöö selliste filmide juures nagu «Oo, õnnesen!» (1973, režissöör L. Anderson), «Silkwood» (1982, režissöör Mike Nichols) ja muidugi «Amadeus». Kuid tollal paraku ei äratanud Formani-Ondříčeki esimene ookeanitagune ühistöö erilisi lootusi.

Autoriteetne USA filmikriitik Pauline Kael tegi 1971. aasta detsembris kohtuotsuse,

mis ümbervaatamisele ei kuulu: «Milos Formani esimeses Ameerika filmis «Taking Off» meenutavad äärelinna ameeriklased mulle tšehhe ning elavad nii nagu kunagi kolmekümnendatel aastatel. Üldse tükkis mul uni peale, nagu vahetevahel juhtub Tšehhoslovakkia filmidega, kus elurütm on niivõrd mõõdukas, niivõrd kolkalik.»<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Pauline Kael, «Deeper Into Movies». Canada, «Atlantic-Little, Brown», 1973, lk 351.

«Blondiini armuseiklused». Jana Brejchová.



«Põleb mu preilikel», 1967. Tule-  
tõrjujate ball.





«Lendas üle hõpessa», 1975. Randle P. McMurphy (Jack Nicholson) ja kaaspatient pealik Bromden (Will Sampson) eriravi ootel.

«Lendas üle hõpessa». McMurphy (Jack Nicholson) tõmbab palatikaaslased kaasa elama kujuteldavale korvpalli maailma-meistrivõistluste sarja mängule, mille televisoorist vaatamise keelas öde Ratched ära.







«Lendas üle kõopesa». Ode Ratched (Louise Fletcher), McMurphy (Jack Nicholson) ja Billy Bibbit (Brad Dourif).

«Lendas üle kõopesa». McMurphy (Jack Nicholson) hasutab Bancini (Josip Elic) abi, et panna pealik Bromdenit (Will Sampson) huvituma korvpallist.

«Lendas üle kõopesa» Randle P. McMurphy (Jack Nicholson) nurjab vastase kavatsused täpse veejõuga.







«Juuksed», 1979. Hippijastu esindajad.

Hoolimata sellest, et kõiki mänguregleid oli justkui järgitud, ei õnnestunud lavastajal siiski nii lihtsalt ameerika vaatajate endale võita, film ei läinud levis mitte kuidagi. Ja muudugi pidi Forman kõrvale tõmbuma.

## LUUA SEDOOVER

Milos Formani järgmine töö valmis alles 1975. aastal, kuid see oli vapustav film. Novembris 1975 jõudis Ameerika kinoekraanile kuulus «Lendas üle käopesa»!

Nii tähelepanuväärsele sündmusele eelnes terve omaette lugu. Kui just mitte päris kriminaalne, siis igal juhul paeluv. Töötas Forman, heitumata senise tegevuse küllaltki kahtlastest tulemustest, otsustas kokku võtta kogu oma jõu, et jätkata tegutsemist välismaal. Kõigepealt taotles ta Tšehhoslovakkias luba pikendada USA-s viibimiseks viisat. Kodumaalt tuli eitav vastus, ja alles nüüd mõistis Forman, tema enda sõnul, et seal olid toimunud olulised muudatused. Endise kinojuhtkonna toetuses lavastaja ei kahelnud. «Praha kevadele» järgnenud sündmused polnud seni režissööri eemalolijana otseselt puudutanud. Valitsuse viisakeelule vastas Forman omalt poolt sellega, et keeldus tagasi tulemast. Nüüdsest oli ta emigrant, kelle väljavaated tuleviku suhtes tundusid küllaltki perspektiivituna. Jäi vaid oodata produtsente, kes oleksid sõandanud panna raha üpris kahtlastesse filmiprojektidesse. Asi on nimelt selles, et show-bisnise kirjutamata, aga ka kirjutatud seaduste järgi valitseb rahaandjate ning tööteostajate suhetes kindel loogika. Just edukast



«Juuksed». Beverly D'Angelo (Sheila) ja John Savage (Claude).

stardist sõltub edaspidi väga palju. Iga algatust üldjuhul toetatakse, esimese töö (olgu film, heliplaadid, raamatud) tegemiseks raha leidmine on suhteliselt lihtne. Eduka debüüdi puhul pole edasine sponsorite leidmine probleem. Isegi siis, kui teine töö ebaõnnestub, leidub ikkagi neid, kes tahavad veel ja veel kord riskida ning panna oma raha selle mehe projekti, keda on saatnud edu.

Pärast luhtunud starti pole aga erilist lootust toetust leida ning nii mõnigi kord ei järgne teist katset enam kunagi. Tol juhul jääb vaid loota asjaolude õnnelikule kokkusaatumisele.





«Juuksed». «Black Boys Are Delicious» — nii laulavad Laurie Beechman, Ellen Foley ja Debi Dye filmi ühes paremas muusikapalas.

Forman ootas kannatlikult oma tundi, tehes vahepeal ainult ühe kaheksast episoodist — «Kümnevõistlus» — Müncheni olümpiamänge käsitlevasse filmi «Kaheksa visiooni» («Visions of Eight», 1973). Äraelamiseks tal aga ilmselt raha jätkus.

Samal ajal juhtus pisut eemal järgmine lugu...

Näitleja Michael Douglas (kuulsa ameerika filmitähe, lavastaja ja produtsendi Kirk Douglass poeg) omandas Dale Wassermanni näidendi «Lendas üle käopesa» (Ken Kesey romaani järgi) ekraniseerimise õiguse, kuid edasi ei nihkunud asjad karvavõrdki. Noor Douglas polnud muidugi võimeline filmi üksinda valmis tegema (XX sajandi teisel poolel on see liiga kallis lõbu), kuid abi polnud kuskilt võtta, sest Hollywoodi ülitarga statistika põhjal olid kõik hullumajateemalised filmid seni kahjumit toonud. Praktilise meelega produtsendid ei pidanud mõttekaks riskida neljakümnendat või viiekümnendat korda nõrga lootusega, et äkki veab.

Lõpuks õnnestus siiski värvata üks kaasprodutsent, Saul Zaentz, kes ilmselt polnud eriti kursis filmistatistikaga. Pärast seda

alustati näitlejate ning lavastaja ettevaatlikke otsinguid.

Selge, et siin ei tohtinud eksida. Kõige olulisem on leida õige peaosaline — tuleb muidugi arvestada rahalisi võimalusi, kuid samas ka vaatajate sümpaatiat ning seda, millisele kinokülastajale on film mõeldud. Kõigest sellest sõltub tulevase teose vaatajaskonna arvukus. Ülejäänud raha eest valitakse muu meeskond. Peossa, nagu me kõik teame, kutsuti Jack Nicholson.

Oli muidugi soovitatav, et ka lavastaja oleks nimega, kuid teisest küljest mitte väga kallis ning ära hellitatud. Rahahulk polnud kuigi suur, samas oli aga risk missugune, seepärast püüti kulutused viia miinimumini. Ja siis tuletati meelde Formani Euroopas saavutatud kuulsust ning oletati eriliste pretensioonide puudumist Ameerikas. Muidugi nõustus ta pakkumisega.

Filmi saatis erakordne edu, talle anti viis «Oscarit», sealhulgas kõige hinnalisemad — filmi ja režii eest. Forman sai üleöö kuulsaks. Pisut hiljem pöördume uuesti tagasi filmi ja selle aluseks olnud romaani juurde, kõigepealt järgime aga Milos Formani edasist täheledu.





«Ragtime», 1981. Atlantic City 1906. aastal.

## TRAGIKOMÖÖDIAD

### MUUSIKA HINGÜSEGA

Küsimusele, miks ta teeb filme nii harva, vastas Forman kunagi umbes järgmistele sõnadega: USA-s sõltub lavastaja autoriteet viimasena tehtud töö edukusest, tema viimane film (mõeldud on «Amadeust») oli menukas ja ta tahab nii kaua kui võimalik jääda «heaks režissööriks». Kui uskuda lavastaja sõnu (Formani filmidest nähtub, et tal on küllaltki isikupärane huumorimeel ning alati pole võimalik aru saada, kas tal on tõsi taga või on jutt puhas ironia), siis peaks järgnev filmide loetelu olema tõepoolest õpetlik: «Lendas üle

«Ragtime». Pärast kahekümneaastast pausi mängis taas filmis James Cagney (politseikomissar Rheinlander Waldo).



«Ragtime». Elizabeth McGovern (Evelyn Nesbit).



käopesa» («One Flew Over the Cuckoo's Nest», 1975), «Juuksed» («Hair», 1979), «Ragtime» (1981), «Amadeus» (1984), «Valmont» (1989). Ameerikaliku arvestuse kohaselt järgneb edukale filmile nelja-viie aastane paus. Kui aga aktsepteerida seda tingimust, kas siis saab Milos Formani muusikalist tsüklit õnnestunuks pidada. Muidugi on siinkohal pakutud määratlus — muusikaline tsükkel — küllalt tinglik ning pisut ironilise maiguga: «Juuksed» on ju muusikal, «Ragtime'i» seab muusikamaailmaga filmi pealkiri ning üks





*«Ragtime». Filmi keskne tegelane Coalhouse Walker Jr (Howard E. Rollins).*

*«Ragtime». Coalhouse Walker Jr (Howard E. Rollins) oma kaitsesalga keskel.*







«Amadeus», 1984. Tom Hulce Mozarti osas.

«Amadeus». F. Murray Abraham Salierina.



peategelastest, «Amadeus» on film Mozartist (või Salierist?).

Vaimustuseavaldused «Amadeuse» puhul on üldtuntud, aga kuidas suhtuda «Juuste» ning «Ragtime'i» retseptsiooni... «Kui kunstnik töötab, siis on ta õnnelik», sõnas Forman ühes oma intervjuus. «Draamad tulevad alles hiljem. Ühe säärase draama elasin ma läbi 1979 muusikaliga «Juuksed». Lepingus oli klausel, et filmi monteerin mina ise. Kui töö aga valmis, siis müüdi ta saja seitsmeteistkümmenele telekompaniile maha ning filmist oli välja lõigatud üheksa suurt muusikaepisoodi. See oli minule draama.»<sup>4</sup> Too kõlab eneseõigustusena. Kas Forman sattus taas, nagu «Lahtirebimise» aegu, vastuollu ameerika vaatajaskonnaga?

Kuid olgu, nagu oli nende ameeriklastega... Siin Euroopa suures tundus paljudele, et «Juuksed» annab suurepäraselt edasi hipi-ajastu lõppjärgu üldist meeleolu — patsifistlikku eksalteeritust ja põlvkonna protesti.

Galt MacDermonti muusika filmile «Juuksed» pole siiani mälust kustunud, ilmselt nii mõnelgi on too senini makilindile jäädvustatud. Mitu laulu muutus hit'iks, paljud nimekad muusikud hakkasid neid esitama. Rockmuusika, rock-kultuur säilistasid oma tähtsuse ühiskonnas ning filmivariant «Juuksed» võis olla noorsoo väljaastumiste hilisapologetide (või ka epigoonidele) lausa sümboolse tähendusega.

Ent siiski polnud aasta 1979 võrreldav 1969. aastaga. Esiteks oli selleks ajaks rock-kultuur koos oma vananevate liidritega muutunud heaolüühiskonna osaks, millega ta tegelikult oma koidikul püüdis võitlust pidada. Protest hakkas üha enam võtma akadeemilisi või traditsioonilisi esteetilisi vorme, muutudes sotsiaalpoliitilisest jõust kaasaja kunsti üheks suunaks (olgu et vahel skandaalidega varjutatud). 1970. aastate teise poole rockfilmid, alates Ken Russell'i «Tommyst» (1975) ning Milos Formani «Juustest» (1979) ja lõpetades kas või Alan Parkeri tööga «Sein» (1982), ei kandnud endas niivõrd iseseisvaid filosoofilisi ideid, kuivõrd väljendasid just eneseimetlust, analüüsisid iseenda täitunud või luhunud lootusi, kõike seda muidugi kõrgprofessionaalsel kinematograafilisel tasemel. «Juuksed» osutuski korrapealt hilinevud filmide ritta kuuluvaks, tahtis seda Forman või mitte. Seda isegi m e i e igavesti tagantjärele osasaamise puhul.

Teiseks, pöördume tagasi ja vaatleme ameerika kinokülajate reageeringut. Olenemata sellest, et kujutatud sündmustik leidis aset üksnes kümme aastat tagasi, oli hinnang toimunule põhimõtteliselt muutunud. Jutt on suhtumisest Vietnami sõjasse.

<sup>4</sup> «Спутник кинофестиваля». М., 14. VII 1987, nr 8.



Ühest küljest peeti kangelasteoks deserteerimist, häbistati agressorit, väljendati noorte pettumust ühiskonna sotsiaalpoliitilise süsteemi mõttekuses (filminäiteid 1970. aastatest võib leida hulganisti, tuntuim vahest Hal Ashby «Tagasitulek koju», 1977). Teisalt ülistati kõiki tõkkeit ületades sooritatud vägitegu, seda noorte inimeste spontaanset patriootlikku käitumist, mida poegade elu pärast muretsevad vanemad suutsid vaevu tagasi hoida.

Nii imelik kui see ka ei ole, just selline arvamuste lahkne mine hakkas ilm nema tollal Ameerikas. Nüüdseks on autu sõjalise avantüüri kunagi täielikult aktsepteeritud hukkamõist lõppenud ning ameeriklased tunnevad selle üle siirast vaimustust ja kiidavad heaks sooritatud tegusid. Vietnami sõjale pühendatud, langenute nimedega «Surmasaanute müüri» Washingtoni memoriaalis täiendab nüüd sõjameeste-vallutajate skulptuurkompositsioon. Nii üks kui teine sai teoks pärast marulisi vaidlusi, kuid on selge, et Ühendriigid ei talu oma ajaloos häbiplekki. «Juuk sed» ilmus kinodesse just ühiskondliku arvamuse murdeaja algul.

Lihtsalt niisama seda teost kõrvale heita ei saanud — muusikal on läinud, igati kindlalt ajalukku, tõsi küll, tollasesse protesti-ajajärku. Pärast edu jäi režissöörigi vaata et üleliia silmapiirile. Arvan, ega film olegi väga halb. Ainult vaatajaile tundus ta ebahuvitavana. Ebameeldivana. «Juukseid» ei meenutata Ameerika ajakirjanduses eriti tihti.

Teistkordseks enda rehabiliteerimiseks hakkas Milos Forman tegema puhast ameerika filmi «Ragtime». Ühel pressikonverentsil, kus mul õnnestus viibida, ütles Forman: ««Käopesa» tegemise aegu olin kindel, et töö pörub filmilevis täielikult läbi. Aga kui võtsin üles «Ragtime'i», ei olnud mul kahtlust, et tuleb ülikommertslik film.» Meile kõigile on muidugi teada, et kukkus välja just vastupidi.

Filmi «Ragtime» aluseks on ameerika kirjaniku E. L. Doctorow' 1975. aastal ilmunud samanimeline romaan, mis sai bestselleriks. «Ragtime ise kujutab dzässi varasemat vormi, mis kutsus esile ulatusliku vastukaja. Tegelikult on ta põhiliselt klaveristiil, kus rõhk on asetatud süngoobile ning polürütmiale. Juhtiv helilooja ja ka esitaja oli Scott Joplin (1868—1917). Umbes 1893. aastast kuni Esimese maailmasõja alguseni leidis *ragtime* üleüldise leviku...» nõnda on kirjas ameerika teatmeteoses «Columbia Encyclopedia».

Tundub, et Forman lihtsustas ning muutis oluliselt kitsamaks romaani sisulist külge, tuues välja vaid ühe teose mitmest võrdväärsest süžeeelinist. Purunes jutustamise polürütmilisus ning see asendus kinematograafiale justkui omase monoliitse esitusega. Vaatamata režissööri meisterlikkuse ilmsele kasvule jätab film ikkagi üpris lihtsa, retro stiilis dramaatilise loo mulje.

Pärast «Käopesa» edu ilmusid taas kriitilised etteheited ning tehti katsed lavastajast eirata. Forman paneb «Amadeuse» puhul nagu kättemaksuks mängu kõik, et võita tagasi endist mainet. «Amadeuse» produtsendiks oli Saul Zaentz, stsenaariumi kirjutas Peter Shaffer oma näidendi järgi, Salieri osa sai Murray Abraham, Mozarti rolli Tom Hulce. Töös osalesid Tšehhoslovakkia ja Itaalia võttegrupid. Film oli kallis, värviküllane ja psühholoogiliselt äärmiselt sügav (vastupidiselt tavalistele kallitele, ilutsevatele superfilmidele à la «Kleopatra»). Kinovalikkuse poolt tuli mäletatavasti kaheksa «Oscarit» (ka režii eest).

Oodanud ära ettenähtud aja (see ei tohi aga olla väga pikk, sest siis võidakse lavastaja unustada), võttis Forman ette järgmise töö. Ja seekord jäi ta hiljaks. Tema valitud kirjandusteos oli selleks ajaks saanud juba oma järjekordselt uue kinematograafilise lahenduse («Ohtlikud suhted», 1988, režissöör Stephen Frears). Kuigi alustanud tööd, võinuks Forman muidugi edasistest võtetest loobuda, kuid ta eelistas siiski välja pakkuda oma interpretatsiooni. Ja film valmis.

## FILM «VALMONT» EIMILLESTKI

Erinevalt näiteks Pier Paolo Pasolinist, keda võlus antiikaeg ning tema hingele lähedane renessanss, kuulub Milos Formani sümpaatia kõige järgi otsustades XVIII sajandile. Pole ilmselt juhuslik, et tema kaks viimast filmi jutustavad just sellest ajajärgust.

Formani viimane film «Valmont» tuli Euroopas kinolinale 1989. aasta teisel poolel. Teos kujutab XVIII sajandi klassikalise loo, Pierre Choderlos de Laclos' kiriromaani «Ohtlikud suhted» (1782, ek 1987) vaba ning küllaltki omapärast tõlgendust. Arvan, et lugeja teab enam-vähem, millest on raamatus juttu, ning seepärast ei peatu ma sisul pikemalt. Pealegi ei paku film selleks erilist alust. Vahest üksnes mõningad repliid...

Arusaadav, et on olemas põhimõtteline erinevus kirjandusteose ja mängufilmi vahel. Kuid käesoleval juhul ei ole asi mitte üksnes väljendusvahendite valikus või teose vastuvõtu eripäras, Forman asetab teose aktsendid täielikult teise kohta, tehes seda kõige järgi otsustades igati teadlikult.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Siin on mõeldud kaht põhimõtteliselt erinevat võimalust. Ühel juhul järgib autor andunult kirjanduslikku algallikat, kuid nii mõnigi kord võib kommentaarideta «puhas tegevus» muuta negatiivsed tegelased positiivseteks ning vastupidi. Nii juhtus osaliselt näiteks John Galsworthy «Forsyte'ide saaga» Inglise televariandiga. Või teisel juhul muudab autor suvaliselt, vastavalt oma nägemusele, kirjanduslikku süžeed, muretsemata selle üle, kas see on pärast äratuntav või mitte. Tavaliselt kasutab Forman teisenä mainitud teed.





Juba filmi pealkiri osutab sellele, et Formanile pakub kõige rohkem huvi vikont de Valmont, too iseenda kirkede ohver, armastus-intriigide kõrge kunsti nimel intrigeerija. Tema surm filmi lõpus on pigem tragöödia kui õiglase kättemaks. Konflikt markiis de Merteuil'ga pole filmis antud kahe teineteist solvanud kiskja kokkupõrkena, vaid pretendeerib hoopis enamale — isiksuste võitlusele, kusjuures de Valmont'i on kujutatud teatud määral isegi õilsana ning võluvana.

Muidugi võib soovi korral filmist leida moraali — kõige eest, nii hea kui ka kurja eest, tuleb elus maksta. Kuid ons neis otsingutes mõtet? Mingit ootamatult omapärast ja täiesti uut mõttevälgatust selles filmis ju pole. Kirjanduslik algaine on minu arvates sootuks sügavam ükspuha millise teise filosoofilise eetilise interpreteeringu püstitamiseks.

Mis siis aga järele jääb? Nagu alati Formani puhul, on siingi sädelev režii ning karakterite täpsus (isegi Choderlos de Laclos' noore Cécile Volanges'i saamatus ja kohmetus on leidnud kinematograafilise väljenduse). Kas seda on liiga vähe? Küllap on too juba maitse asi. Ajalooraamistuses eksootilise kostüümidraamana pakub «Valmont» vahest rahuldust sentimentaalsetele vaatajatele, eriti kui nood ei viitsi vaeva näha klassikalise kirjanduse lugemiseks. Viimatine ironiline kõrvalepöige ei vähenda aga mingil määral filmi puhtalt esteetilist tähendust. Kuid mis-sugust sellegipooldest...

Iseenesest mõista on Forman oma ala meist-  
40 ter, kuid sel juhul saavad isegi nipsasjad

«Valmont», 1989. Colin Firth (Valmont).

peenendunud, elegantse sära. Mulle tundub, et «Valmont» on igati peen iluasjake, hoolega otsitud kinematograafilise dekoratiivsuse näide.

Sellega lõpeb Milos Formani filmide senine nimistu. Jääb aga tohutu võimaluste väli tema loomingul improviseerimiseks.

## II FILOSOOFIAGA HULLUTAMINE

Ma ei kavatsen siinkohal anda Milos Formani filmide igakülgset kinematograafilist analüüsi. Eespool mainitud Pauline Kael on paljuski selle töö rohkema info tingimustes juba asjatundlikult ära teinud. Ilmselt oleks piisav tõlkida inglise keelest ükskõik millised tema artiklid, sealhulgas ka Formanit käsitlevad — ja vahest võikski sellega pidada filmikriitika võimalused ammendatuks. Kui aga teha katsed taastada Formani režissööri-kontseptsioon kogu selle tervikkikkuses, uurida autori suhet maailmaga ning maailma suhtumist lavastajasse (olgu see kas või isiklik mikromaailm), siis on vajalik Kaelist erinev lähenemine. Kael ei tunnistanud isegi «Käopesa» autoriteeti: «... neetult hea film, kuid emotsionaalne laeng tuleneb üksnes süžest ning tegelaste mängust; puudu jääb tõelise filmikunsti teravusest.»<sup>6</sup> Vahest on tal isegi õigus, ent sellegipooldest tekib soov

<sup>6</sup> Pauline Kael «The Bulle Goose Loony». «The New Yorker» 1. XII 1975.





«Valmont». Ajakiri «American Film», juuli 1990: «Valmont'ile ei kujunenud kunagi küsimuseks voodisse minek ükskõik millise naisega. Küsimus oli vaid selles, missuguses järjekorras neid võtta.»

süüvida Formani filmidega kaasnevatesse abstraktsetesse assotsiatsioonidesse. Liiga lai on nii kriitikute kui ka vaatajate hinnanguline skaala, liiga ebaühtlane näib režissööri enda looming, mis langeb ühekorraga tohutust kõrgusest alla maa peale. Paradoksaalsed on ka mõningad Formani mõtteavaldused. Romanis «Lendas üle käopesa» on pühendus: «Vik Lovellile, kes ütles mulle, et draakoneid pole olemas, kuid viis mind seejärel nende koopasse.» Arvan, et mõnikord tegi sedasama Forman...

## MÖTLEJA VÕI MARIONETT?

Minu ainus kohtumine Milos Formaniga silmast silma toimus 13. juunil 1987 XV Moskva filmifestivali eespool juba mainitud pressikonverentsil. Üsna väikesearvuline (ja mõneti «privileegeritud») filmiklubide aktiiv kogunes kino «Gorizont» ühte väikesesse kõrvalruumi, luues igati vastuvõetava ja koduse õhkkonna «elava klassikuga» suhtlemiseks.

Pikkamööda kujunes küsimuste-vastuste jooksul järgmine mulje: Forman vastas meeldi ning üksikasjalikult kõigile küsimustele, mis puudutasid tema elukäiku, filmide võtteolusid, koostööd näitlejatega, tema suhtumist ühe või teise ameerika kolleegi loomingusse; samas põikas ta kõrvale igasuguste poliitiliste hinnangute andmisest, ka 1968. aasta

Tšehhoslovakkia sündmuste käsitlemisel. Minu erilist tähelepanu köitis aga asjaolu, et katsed viia jututeema «autorifilmile» või saada aimu Formani enda filosoofilis-teoreetilistest kontseptsioonist osutusid täiesti viljatuks. «Säärast asja nagu autorifilm pole olemas,» ilmnes üheselt režissööri vastustest. Producersid, kellel on raha, juhatavad kõike, nad määravad filmi teema, üldise suunitluse, isegi süžee ja näitlejate valik sõltub neist. Lavastaja ei ole Ameerikas rohkem kui producersi tahte täideviija. Autorifilm on bluff, müüt, fiktsioon, müstifikatsioon... Seda pole olemas ning põhimõtteliselt ei saagi olla.

Kas Forman oma «Käopesa», «Juuste» ja «Amadeusega» on tõepoolest vaid võõraste ideede, etteõeldud mõtete andekas interpreteerija? Selliseks lavastajaks olen alati pidanud Alain Resnais'd, kelle filmid üldiselt on vajanud algtouget kõrvalt, kujunedes ükskõik millise filosoofilise kontseptsiooni (olgu siis Alain Robbe-Grillet' või Marguerite Duras' omad) säravaks illustratsiooniks. Formani sõnul ei suuna režissööri isegi mitte konkreetsed teoreetikud, vaid rahameeste praktilised huvid ja järelikult massitur konkurentuur. Mis siin veel rääkida «autorifilmist»...

Vahest clekski suhtlemine Formaniga lõppenud pettumusega, kui alustatud teema poleks saanud loogilist jätku sealsamas Moskvas järgmisel päeval. Sel korral kohtus filmiklubilastega Formani Tšehhoslovakkia perioodi



di mõttekaaslane ning tema teoreetilise vastane «Amadeuse» võtete ajal Véra Chytilová. Levis koguni kõmu, et daamil olevat valmis mingi dokumentaallugu teemal «Chytilová contra Forman». Véra Chytilová öeldu saab kokku võtta järgmiselt. Mingit kinematograafiat peale «autorifilmi» ei ole olemas, ja Forman järgib tegelikult sedasama seisukohta. Kuidas produtsent ka ei käiks peale oma nõudmistega, juba üksnes kaadrikompositsioon, töö näitlejatega ning montaaživõtted kindlustavad režissööri täieliku kontrolli toimuva üle. Sellised filmitöö nüansid pole ühelegi teisele hoomatavad, rääkimata produtsendist. Teine asi on muidugi, et ameerika publik (ja neile orienteerunud produtsendid) ei usalda eriti autori subjektivsust, nad eelistavad enamasti tegemist teha universaalseid tõdesid väljendavate isikupäratute filmipersoonidega. Olulisemaks tegelaseks ameerika kinomaailmas on tänapäevani näitleja, mitte aga režissöör. Tuletagem meelde filmireklaame: meetrikõrguste tähtedega on tähistatud nende nimed, kes mängivad peaosi, pisut väiksemalt tuleb filmi pealkiri, seejärel on kirjas filmi produtsent. Ja lõpuks, pisikeses šriftis, kusagil all servas märkame režissööri nime.

Et mitte eemale peletada Ameerikas nii tähtsat osa etendavat vaatajakonda, peab lavastaja kohanema tolle maitsele. Kõige järgi otsustades on Forman harjunud oma aitorsust peitma ameerika publiku eest nii sügavale, et ta isegi Euroopa oludes püüab libiseda filosoofilise mõttevahetuse pealispinnal, jättes sellega igähele võimaluse otsida tema maailmavaatelisi lähtekohti tema filmidest. Forman ei ole pakkunud erilisi kommentaare ega kirja pannud arutlusi, teoreetilisi üldistusi, kriitilisi analüüse või siis esitanud manifeste, nagu tihti on teinud paljud Euroopa tuntud lavastajad. Seepärast tuleme veel kord tagasi tema filmide juurde ning proovime neist leida XX sajandi teise poole filosoofiliste otsingute järjekordset illustratsiooni. On ju iga tõeline filmirežissöör nüüdisoludes ka filosoof.

---

## ERAKORDESELT ETTEVAATLIK

---

### MÄSSAJA

---

On väga tõenäoline, et Milos Forman ei valinud ise oma filmide teemat, kuid ta ei keeldunud ka konkreetsetest ettepanekutest. Võib arvata, et «Käopesa» puhul ei olnud tal erilist valikuvõimalust, kuid kindel on, et pärast seda oli olukord sootuks muutunud. Järelikult on ka siin oma loogika. Kuid palju olulisem on interpretatsioon, meeoleu ning filmi üldine õhkkond.

42 Forman ei vii tavaliselt mitte midagi

äärmuseni. Koomilised või traagilised olukorrad, mis tihti järgnevad kohe üksteisele, saab peaaegu alati lõpetada neutraalselt, kompromislikult, üldiselt ka optimistlikult. Grotesk ei lõpe kunagi meeleheite umbtänavas, erandiks on ainult tuletõrjute ball filmis «Pöleb, mu preilike!»

Kõik filmid alates «Käopesast» lõpevad peategelase (või ühe peategelase) surmaga. Kuid mitte kunagi ei ole surm märgistatud väljapääsmatuse pitseriga nagu näiteks Pasolini filmides. «Käopesas» näiteks järgneb surmale pealik Bromdeni «ärkamine» (seejuures tunduvalt kontrastsem kui raamatus, kus juba iseenesest tõik, et loo jutustajaks on Bromden, eeldab pealiku «varjatud normaalsust»). «Juustes» ühe kutselase asemel sõtta saadetud hipi annab Vietnamis langedes igavese vabaduse ellujäänule. «Ragtime'is» on elu ja surm algusest peale paari pandud — nad moodustavad koos üleüldise harmoonilise olemise. Salieri kuritöö ja karistus on kõrgeim kohus iseenda üle. «Valmont» ei lisa midagi uut varem öeldule, kuid asetub täielikult karistuse moraalsuse üldisesse konteksti.

Formani maailmas on olemas kompromissi ja teatud harmoonia võimalus, olugi et suhted on kaugel täiuslikkusest ning tasakaal saavutatakse tihti läbi keeruka psühholoogilise konflikti. Just nimelt hingelise kollisiooni kaudu, sest tegevust on enamikus Formani filmides suhteliselt vähe. «Käopesa» on aga üldse lavastatud peaaegu teatri printsipi järgi, erandiks vaid mõned stseenid: kalapüük, korvpallimatš; ent üldjuhul ei välju tegevus haigla, õieti palati seinte vahelt.

Isiksus, indiviid, ükskõik milline ta ka poleks, on Formanil erilise tähtsusega. Kuid mitte tingimata tugev isiksus, oluline on omapära, olgu see esimesel pilgul kas või naljakas. Geniaalsus muutub haiglaslikkuseks, võtab bufonaadi jooned, uhkus ületab enese alalhoiu instinkti jne. Vahest sellepärast «Valmont» tundubki igav, et Forman püüdis leida isiksusi sealt, kus neid polnudki või erinevalt varasemast ei andnud nad end lavastajale kätte. Seda võib öelda markiis de Merteuil', eesistujaproua de Tourvel'i ja veel enam Cécile Volanges'i kohta. «Õilis» Valmont võis võidelda vaid iseenda kirgedega õhutihjas ruumis.

Isiksus avaldab vastupanu, kui teda püütakse murda. Kuid murda ei tähenda kaugeltki tappa. Formani filmide aluseks olnud kirjan-dusteostest võime sageli leida mõtte, et inimese hävitamiseks on vaja ainult murda tema sisemine, moraalne selgroog, sundida teda loobuma iseenda, välistest diktaandist mõjutamata, mõtteprintsipiidest. «Las närune salakütt tapab varitsuspaigas kükitades hirve, kellele ta juhuslikult peale on sattunud, aga tõeline jahimees ajab oma saaki taga, kuni too ise kokku langeb. Sean endale



kõrgelennulisi sihte, eks ole?»<sup>7</sup>

Sellise «ülama» eesmärgi nimel — viia inimese uuesti sündimise piirile (ja kui ta sellest piirist üle ei saa, siis tappa) — näevad vaeva ka Pasolini viimase filmi «Saló» tegelased. Ülimalt täiuslik ja efektiivne «ümberkasvatamise» masinavärk on «ideaalse» maailma koostisosas. «Inimesega, kes tahab põgeneda säärasest armsast paigakesest, pole ilmselt kõik korras.»<sup>8</sup>

Seega on võimalik inimese sisemine kõbeline lõhenemine ning indiviidi nivelleerimine «ühiskondlike» institutsioonide abil (*combine* — Kesey terminoloogias). Vastased peavad aga olema teineteist väärt, muidu kaotab võitlus mõtte (nii juhtus «Valmont'is»). Paljudel assotsieerub sunnimehhanism eelkõige riigiga, süsteemiga (Marxi järgi sunniaparatuur), mitte aga üksikisikutega, kes tegelikult võivad olla kurja alge kandjad. Siit võib tõmmata paralleeli 1960. aastate hipi-ideoloogiaga. Romaani «Lendas üle käopesa» autoril Ken Kesey'el on aga keskne koht tolle liikumise juhtide hulgas.<sup>9</sup>

Tema kõige olulisem teos «Lendas üle käopesa» on kirjutatud aastail 1960—1961, ilmus 1962. Debüütteos tõi Kesey (sünd. 1935) nii ameerika tänapäeva kirjanduse esiridadesse kui ka teoreetikuna 1960. aastate noorterahutuste etteotsa. Järgnevatil aastail oli ta haaratud ühiskondlikust tegevusest. Mõneks ajaks tuli tal siiski põgeneda Mehhikosse, sest teda süüdistati narkootikumide levitamises. Ken Kesey «kultuse» kasvule aitas kaasa Tom Wolfe'i raamat temast «The Electric Kool-Aid Acid Test».<sup>10</sup> Kesey järgmine teos «Sometimes a Great Notion» (1964) ei saavutanud aga kuigi suurt menu, olgugi et avaldati mõningaid kiitvaid hinnanguid (näiteks kontrakultuuri teoreetiku Ch. A. Reichi sulest). Pärast tormilisi aastaid kõmuline autor taltus ning kuuldavasti on ta nüüd tegev farmerina.

\*

Kesey raamatute võimalikest põhisuunistest — freudism, antimatriarhaat, nonkonformism — säilib Formanil (ilmselt stse-

<sup>7</sup> Pierre Choderlos de Laclos, «Ohtlikud suhted». Tallinn, 1987. lk 51.

<sup>8</sup> Ken Kesey, «One Flew Over the Cuckoo's Nest». London, «Picador», 1972, lk 102.

<sup>9</sup> Ken Kesey romaani ja tema tegevuse hinnangu kohta võib lugeda järgmisi töid teemade kaupa: 1) Freudism — nonkonformismi piibel — Pauline Kael, «When The Lights Go Down», N. Y., «Holt, Rinehart and Winston», 1980, lk 84—90; 2) LsD Kesey teoorias ja praktikas, side narkomaania ideoloogiga Timothy Leary vaadetest — Kenneth Leach, «Youthquake», London, «Sheldon Press», 1973, lk 55—58; 3) Raamatu osa noorsoo kontrakultuurilises liikumises — Charles A. Reich, «The Greening of America», US and Canada, «Bantam Books», 1971, lk 196—170 jpm.

<sup>10</sup> Tom Wolfe, «The Electric Kool-Aid Acid Test». N. Y., «Farrar Straus & Giroux», 1968.

naristide Lawrence Haubeni ja Bo Goldmani kaasabil) täiel määral vaid viimane. Seda avardatakse täiendavate psühholoogiliste detailidega veelgi, kujundades originaalset tunduvalt keerukama konstruktsiooni. Mis puutub Kesey narkomaanide kommuuni (nimega «The Merry Pranksters»), siis too on eraldi tema, mis pealtnäha ei ole seotud Formani interpreetoriga. Kuid režissööri ajalisel järgmise töö, muusikali «Juuksed», algupärand ei olnud 1960. aastate noorteliikumises vähem oluline kui Kesey raamat. Seekord aga Vietnamis sõja vastaste patsifistlike meeleolude kujundamisel. Ja taas on tegemist «süsteemi» rõhumise ning alistamatu isiksusega. Seades «Käopesa» ja «Juuksed» kõrvuti, ilmneb, et tegemist pole juhusliku kombinatsiooniga, vaid need teosed täiendavad teineteist.

Aga edasi? Võitlusest süsteemiga pöördub Forman isiksuste konflikti juurde. «Amadeuses» ei ole Salieri mingi tundmatute jõudude (poliitiliste või sotsiaalsete) kehatust, nagu oli tegemist lavastaja hipitsükliis, aga osaliselt ka «Ragtime'is». Antud juhul kujunevad kitsalt individuaalsed iseärasused hädaohu allikaks. Täpne ja peen psühholoogiline motivatsioon, dramaatilise loo elegantne ja ülev muusikaline taust — see ja lisaks palju muudki on efektseimal kujul olemas Formani filmis. Kõrgesteetika, veiderdamine, kadetus ja inspiratsioon, surm ja kuritegu — see kõik kokku moodustab maailma vastuolulise harmoonia.

Formani filmides on isiksuste saatust traagiline, kuid tema tegelased pole määratud paratamatule häbumisele. Lavastaja teosed jätvad alles lootuse.

## LÕPETUSEKS

Üks minu tuttavaist, lugenud käesoleva kirjutise mustandit, päris, miks ma üldse seda kõike kirjutan. Tõepoolest, miks? Vahest on põhjuseks erakordne mulje filmist «Lendas üle käopesa», mida pean üheks parimaks seni nähtud teoseks. Või ehk sõnade ja tegude leppimatu vastuolu, mis ilmneb koketeerivas loobumises autorlusest? Aga vahest režissööri kahemõtteline, kahepalgeline olemine kahe kultuuri piirimail (nimetagem seda euroopalikuks traditsiooniks ja ameerikalikuks ettevõtlikkuseks)? Või katse ühendada sotsialistliku Tšehhoslovakkia kogemusi pisut teistsuguse elulaadiga (meile peaks praegu too eriti aktuaalne ja vastuvõetav olema)? Üldiselt, kui vaadata Milos Formani ameerika maski alla, siis avastame seal tohtu hulga huvipakkuvaid üksikasju, mis väikeses Euroopa ühiskodus praeguses keerulises, järjekordse sotsiaalse ümberkujunduse olukorras, on igati ajakohased.





*Kalevi Liski. Detail Molière'i «Ebaaige» kujundusest. Foto. 160×121 cm. Teelavastus 1979.*

*Kalevi Liski. Makett Molière'i näidendile «Ebaaige». Teelavastus 1979.*



\* Vt PÕHJAMADE  
TEATRIKUNSTI-  
NÄITUS, lk 96.



# VÖRGUTAVA SUITSIIDIMEISTRI KÄEVANGUS. AGA KUHU?

MUIDU NII SUITSIIDIALDIS EESTLANE EELISTAB MAAPEALSET PÖRGUT  
M. UNDI VÖRGUTAVALE ETTEPANEKULE ENNAST KAS VÕI KORRAKS  
ÄRRITADA MÕTTEGA SIIT MAAILMAST VABATAHTLIKULT  
LAHKUMISE ASJUS.



*S. Witkiewicz'i «Väikeses häärberis» Noorsooteatris. Lavastaja Mati Unt, kunstnik Kustav-Agu Püüman. Esietendus 25. märtsil 1990. Ema vaim Anastazja Nibek — Anu Lamp, Diapanazy Nibek — Andrus Vaarik.*

«Niisiis, teeme lihtsalt ühe tavalise ekspositsiooni. Võtame seda kõike kui draamat, draama algust,» ütleb väikese rendimõisa omanik Nibek kohe «Väikese häärberi» alguses. Undile sobivamast võimalusest ei oskaks unistadagi, meenu- tades, kui väga ta armastab mängu män- gus, võõritava superteatraalsusega loo- dud distantsti, publikule heidetud vihjet: ärge, jumala pärast, ometigi k o i k e t o- sise! Selles Witkiewiczilt Nibeki

suhu poetatud fraasis võib näha ka näidendi võtmerepliiki — on ju «Väikest häärberit» nimetatud komöödiaks ko- möödiaks. Ning seda tasub Undi lavastust vaadates meeles pidada. Ent kuhu see elu, mängu ja teatri vahekordi alati sõelunud lavastaja on seekord piiri tõmmanud? Kas tuleb reaalsusse pöördumisena võtta kõigi kolme vaatuse finaali, mis on toodud eeslavale suletud eesriide ette? Just nagu tahetaks vaatajaidki ees- 45



laval toimuvaga ühisesse ruumi sulgeda? Vaimude, enesetapjate salapärasesse maailma? Eeslaval ju loevad mõisahärra tütrekesed verd tarretama paneva naiivsusega B. Alveri «Tontide nägijad»; eeslaval ahvatleb ema vaim lapsukesi mürgipudelit tühjaks jooma; eeslaval saab kokku vabatahtlikult elust loobunud perekond. Seega — surnute riigiga seotud võtkem kui läbimurret näivast tegelikkusest ja eesriide taha lavakarpi jäägu maise ilma neurootiline elu ehk MÄNG? Või komöödia, kui soovite? Loomulikult ei laseks Unt ennast nii lihtsalt ära seletada. Teda kaitseb tema kõigutamatu mitmetähenduslikkus nagu parimate eksistentsialistide laotud müür, mille ees on peaaegu võimatu lõpuni loogiline olla.

Paradoks on aga selles, et ka õigeid mänguregleid leidmata avastab vaataja ennast ikkagi teatris, kus tõepoolest sünnib draama, ängistav ja sünge. Hoolimata väikese häärberi elu absurdsust võimendavatest tragikoomilistest stseenidest, mille aktsentides on tunda undilikult iroonilist, paradokslevat mõtet. Kogu lavastus tüürib kasvava painega oma traagilise (mis veider, ka tragikoomilise!) lõpu poole, tõestades maagilise ja samas mõttelegi toitu andva teatri eluõigust meie nii eklektilises teatripildis, milles seguneb irooniline, lõbus-tav, skeptiline, küüniline ja küündimatu, harva ka ülendav-puhastav teater. Seda kurvem on tõdeda, et Salme tänava saal on «Väikese häärberi» etenduseti jätkuvalt pooltühi. Samal ajal kui Noorsooteatri väikesel laval mängitakse üht väljapääsmatuse lugu (Sartre'i «Väljapääsu ei ole» publikurohkus jootub küll saali vähesest mahutavusest), haigutavad Salme tänava saalis, kus pakutakse väljapääsu, tühjad toolired. Muidu nii suitsiidialdis eestlane eelistab maapäraseletet põrgut (mis muud see Sartre'i eksistentsialistlik mudel siis on!) Undi pakutud «lahendusele» (jätkem see siiski jutumärkidesse) ja võrgutavale ettepanekule ennast kas või ärritadagi mõttega siit maailmast vabatahtlikult lahkumise asjus. (Muidugi on asjal hoopis lihtsam seletus, Salme tänava saali tõmbab vaid kindla garantiiga menutükk à la «Lendas üle käopesa» või hästi reklaamitud komöödia.)

Kui Unt ühes oma teleintervjuus habemesse muiates mainis, et vaataja etteheidetele vastu tulles pakub ta nüüd «Väikese häärberis» meie elu kaosest väljapääsu, mida eelmises lavastuses «Vedel vorst» polevat olnud, siis vaevalt, et ta suitsiidivõimalust siiski väga tõsi-

selt võttis. Küll aga selle võimaluse võrgutavat lähedust, mis inimolemuse põhjatuid kuristikke, sealhulgas eba-meeldivaidki, uuesti uurima tõukaks, nii et sellest üsna ängistavast kogemusest mõttetuks muutuvale elule jälle pidet võiks leida. Unt koos Witkiewicziga (või vastupidi?) on kutsunud vaatajat ületama sügavat kuristikku, mille painav külgetõmbejõud seal ülal sillal on vist kõiki meist sekundi murdosagi vältel lummanud: kui õige hüppaks! Vastupunnijaile tsiteerigem Camus'd: «Et kõik normaalsed inimesed on enesetapule mõelnud, siis võib ilma pikema seletuse ta õelda, et see tunne on otseselt seotud olematuseihaga.» Just enesetapp kui ahvatlev võimalus, mitte konkreetne lahendus (lobisegu Unt TV-s Anne Tuulingule palju tahes) on jätnud «Väikesele häärberile» pitseri. Või nagu varemgi on Undi kohta väidetud: see, et ta ei lähe ideega kunagi kaasa, teebki ta lavastused suurejooneliseks, ligipääsmatuks, haavamatuks.

Tõepoolest, aga see lavastus sisaldab ka mingit lummatavat narkootilist ainet, nii et raske on seda analüütiliselt mingile teatrikriitilisele valemile taandada. Uuesti Camus' juurde tulles võiks Undi «Väikese häärberi» motoks kirjutada kuulsa prantslase enesetapumõtte käsitluse: «Niisugune mõte küpseb südame vaikuses nagu kunstiteos. Inimene ise ei tea seda.» Ka «Väikese häärberi» kunstifluidum paiskub saali üsna kummaliselt elektriseeritud atmosfäärina, mis, oh ime küll, on nendesamade, igapäevaste teatrivahenditega loodud!

Samavõrd kui lavastaja Unti, on Witkiewicz inspireeritud ka kunstnik Kustav-Agu Püümani, kes on Salme tänava kultuuripalee teatrivaenulikul laval lausa imet teinud. Lavasügavusse maalitud süngelt kaunis taustapannoo ja selle ees kõrguv estakaad, millel kõnnib ema, naise, armukese — Anastazja — vaim (edaspidi Vaim), loovad korraga justkui müüri surnute ja elavate vahele ja haaravad enese mõjuvälja ka saali. Samuti toimib ka lava kohal hõljuv õhkõrn valge tüll, mis meenutab Vaimu olemasolu isegi siis, kui teda hetkel laval pole. Ka ülejäänud detailid (mööblit pisikeste puuristideni lava serval) kasvavad funktsionaalsest üle kujundiks, ja just siis, kui lavaaeg seda vajab. Kaose, pidetuse, moraaltuse lävel kõikuva skisofreenilise maailma taustal mõjub lavakujundus korraga harmoonilisena, stoiliselt ülevanagi, eriti kui seda toetab Undi poolt täpselt seatud kujundusmuusika. Kui miski



väga undilik «Häärberis» eraldi tähelepanu äratav, siis on see just lavastuse muusikaline kujundus: kirklik ja painav Mahler, ülev Oginski, romantiline Bizet — kõik sulamas ühte käest libiseva elu teemas (loomulikult ei saa siit puududa ka Undi lemmikvõte — meeletu, pisut orgastiline tants). Undi muusikaline kujundus on režiiliselt täpne ja üllatab millegi äraunustatuga — oskusega panna muusikaseade teenima režiid ning dirigeerida nii viisi lavastuse temposid, emotsionaalseid tõuse ja langusi.

Aga kui siiski korra Undi kutset *pro* lahendust tõsiselt võtta? Enesetapp — kuhu ta vaatajat kutsub? Surnute riiki? Põrgusse? Taevariiki vist enesetappjaid ei lubataks (Unt teeks seda oma tolerantuses kindlasti)? «Teatrist lahkudes peaks vaatajal olema tunne, et ta on ärganud mingist veidrast unenäost,» soovib Witkiewicz. Jah, ka Salmé tänavalt lahkudes tahaks ennast justkui unesegusest painest virgeks raputada. Ent näib, et rohkem kui müstifitseeritud unenägu, serveerib Unt lavalugu kui teadvuse piinavat võitlust alateadvusega (ehkki — mis muud see unenägu on!), mis inimest oma kontrollimatute, otsekui maa-aluste tõugetega ehmata suudab. Niisiis ei põrgusse, taevariiki ega mingisse tundmatusse mõotmesse, vaid inimese enda alateadvuse juurde kutsub Unt. Alateadvus kui pahatahtlik hüpnoos, mille kütke kogu «Väikese häärberi» tegelaskond vaevleb ja mille painet hiljuti surnud noore ja kauni mõisaperenaise Vaim elavate hulgas aina süvendab.

Vaimu teema juhatab lavastuses sisse salapäraselt magus, läbitungiv muusika, mille saatel otsekui maapinna kohal liuglev Vaim ennast elavatele ilmutab. Lavastuse algul võib Vaimu võtta veel kui kirjaniku fantaasia vilja, müstifikatsiooni, kelle ta on kutsunud häärberi elanike hulka segadust külvama. Aga mida enam avaneb seeläbi tegelaskujude olemus, seda enam saab selgeks, et Vaim on vaid elavate alateadvuse sünnitus, mahasurutud kahtlused, pained, patud, soovid, ihad, unistused jms. Alateadvus, mis inimesega oma tumedaid tegusid teeb. Isegi öekesed Zosja (Anne Reemann) ja Amelka (Piret Kalda), kes Vaimu ilmumisele vahetult ja siiraimalt reageerivad, kuuletuvad ema vaimule siiski vaid kujutlustes, mälestustes. Ka mäng oopiumpudelikesega, mille tühjaksjoomisele Vaim neid nii õrnalt ahvatleb, on siiski vaid laste alateadlik soov täiskasvanute maailma

järele aimata (küll nad teavad, et ema sellest salapärasest pudelist nii sageli jõi). Nende süüdimatust võimendab teadmatust sellest, et mürgipudelikes tühjaksjoomine teeb neist väikesed elutud laibakesed. Oma lihtsameelsuses mõjuvad öekesed kuidagi ebareaalseina täiskasvanute rikutud maailmas. Tundub, et Anne Reemann ja Piret Kalda ei mängi siiski mitte lapsi, kuigi nendena nad mõjuvad, vaid pigem (omaenese? vaataja? täiskasvanu?) kujutlust lapsepõlvest. Võib-olla nad seda enesele ei teadvustagi? Siis tuleb see tasand jälle Undi osavalt sisendatud mõtte arvele kanda. Aga noored näitlejad teevad seda küllalt täpselt, pisidetaile pelgamata, nagu pelgamata laval ka mitteusutavana näida.

Kui nende kahe inglise otsekui mänguhoos sooritatud enesetapp võib näida veel ebausutavana, igal juhul absurdelt mõttetuna, siis täiskasvanute alateadvuse maailmas on hoopis lihtsam orienteeruda. Ning kui Unt selles lavastuses mingile positsioonile asub, siis asub ta häärberi perenaise, Anastazja nukuelu eest kui mitte kätte maksma, siis vähemalt tema elu mehi paljastama ja naeruvääristama küll. Sest nii Anastazja mees Nibek (Andrus Vaarik) kui naise armukesed, mõisavalitseja Kozdron (Rein Oja) ja poeedist nõbu (Guido Kangur) on kui Vaimu heidetud püünistes siplevad meeskarikatuurid. Ühelegi neist pole Unt halastanud. Või tuleb siinkohal öelda — halastanud pole näitlejad? Või on tegemist lavastajalt näitlejatele ülekantud distantseeritud suhtega? Kõiki osatäitmisel iseloomustab pisut eksalteeritud laad, võoritava teatraalsuse ja karikatuuri segu. Juba varasemate Undi lavastuste puhul on mind, näitlejate mängu vaadates, vaevanud küsimus, millele Unt nüüdseks ka vastuse andnud: «Näitleja ei pea kogu oma hinge mängu panema! [...] Mulle meeldib vaadata, kui näitleja teeb täitsa külmavereliselt, aga samas pannes teadlikult oma hingest ka mingi osa mängu» (Vastab Mati Unt. TMK 1990, nr 4). Seda teades ei ole enam mõtet Undi lavastuste näitlejatöid vaadelda kui ebateadlikult lavastajale alluva peene käsitöö resultaati (mida varem nii mõnigi kord arvasin märkavat). Ent ometi ei saa ma lahti mõttest, et Unt, kes ainult näiliselt näitlejale palju vabadust annab, käitub nagu osav hüpnotisöör, kes suudab proovides näitlejatele nii palju oma mõtteid sisse valada, et ühel hetkel on näitlejad tema käes kui pehme savi ehk tõugatud oma suveräänselt troonilt. Ja ma ei oskagi öelda, 47





«Väikeses häärberis». Amelka — Piret Kalda, Ema vaim — Anu Lamp, Zosja — Anne Reemann.



«Väikeses häärberis». Nibek — Andrus Vaarik, nõbu Jezory Pasiukowski — Guido Kangur.

Stseen lavastusest.

K.-A. Püümani fotod

miks see mõte mind ärritab, kui tulemus on põnev.

Nii ka «Väikeses häärberis». Andrus Vaarik lisab Diapanazy Nibeki osatäitmisega oma näitlejakogemusele pisut uues kvaliteedis saavutatud traagilise ja iroonilise sulami, mis ei välista absurdi. Tema karakter on kõige võõrituslikum, näitleja distants tajutavaim. Ja mis üllatav, kuigi ta mäng (nagu teistegi oma) on detailirohke, ei upu ta neisse, vaid suudab visandada (just visandada!) Diapanazy olemuse. Oluline pole loogiliselt arenev täisvereline karakter, vaid see inimelu essents, mis avaldub Diapanazy karakterile omaselt. Nagu Vaariku nii teistegi mäng saavutab eksistentsialistliku üldistustasandi, mis aga ei välju Witkiewiczzi loodud veidra reaalsuse piirest.

Ka Rein Oja Kozdron suhtub oma karakteri hädisusesse hästi väljapeetud irooniaga. Guido Kanguri poeedist nõbu meenutab aga kõige enam näitleja varasemaid luulelisi unistajatüüpe, kuid temagi lisab sinna varjamatult skepsist ja asetab selle värsisepa loomepiinad üsna haledasse valgusesse. Igal juhul kujuneb meeskolmikust irooniliselt visandatud egotsentrikute seltskond, kellega Anu Lambi Vaim mängib kui nukkudega. Meenutagem, et Witkiewicz vihjab mit-





mel korral sellele, et ema, naine, armuke, ühesõnaga Anastazja oli veel elavana kõigi käes kui nukk, mängukann! Järgneb nüüd siis naise kättemaks Vaimuna?

Anu Lambi kehastatud Vaim näib olevat loodud mingi ootamatult uue, värske kogemuse aluselt; olles korraga vampiir ja hoolitsev ema, kannab ta endas nii leebelt õrritavat kättemaksu kui ka kõikemõistvat andeksandi. Ent tegelikult võitleb see meeskolmik ise-enelega, sest Vaim on vaid nende alateadvuse sünnitis. Keegi meestest ei vaja sellele tõestust, et Anastazja elavana just TEDA armastas. Tegelikult püütakse ennast ülejäänutest mehelikumaks mõeldes, ka veel surnud Anastazjat, õigemini kujutlust temast, kõige labasemal kombel võtta. Ja selles omavahelises rivaalitsevas nügeluses loob kolmik nauditavaid, koomilisi (estraadlikugi?) varjundiga stseene. Aga ei lavastajat ega lavastust huvita, kellega kui palju kordi Anastazja voodisse läks, kas Zosja on Diapanazy või Kozdroni tütar, kas Anastazja suri maksavähki või lõi Diapanazy ta maha «nagu viimase lita». Ehkki, jah, kogu sündmustik ja sõnelused just nagu selle ümber keerleksidki. Unt on aga parandamatu, ta ei omista elu selliste «pisiseikadele» erilist tähelepanu, hoopis enam huvitab teda elu oma sundimatus voolamises, ja seda läbi iroonilise kõverpeegli. Et sellest peeglist odava *keeps mailing*'u või üldse maski alt ka midagi olemuslikku vastu vaataks, selle eest hoolitsevad juba Undi näitlejad. Pannes vaataja teatrist lahkuma küsimustega: kellena? Ja kuhu siis ikkagi?

UNESCO kuulutas 1985. aasta Witkiewiczzi aastaks. Meie siin olime Mrožekist ja Różewiczist varasemasse aega jäävast poola dramaturgiast kuulnud üsna vähe ja juhuslikult, ehkki A. Kurtna tegi 60—70-ndatel poola teatri (eelkõige just Grotowski suuna) tutvustamise tänuväärset tööd. Esimesena pööras põhjalikumalt nn Mrožeki-eelsele dramaturgiale tähelepanu H. Lindepuu ajakirjas TMK 1989, nr 10, avades meie teatrile põnevad dramaturgid Witold Gombrowicz ja Stanisław Ignacy Witkiewiczzi, kellest viimane on nüüd oma katastroofilise maailmavaatega kahe eesti teatri lavale jõudnud. 1939. aasta septembris elust vabatahtlikult lahkunud näitekirjanik jõudis kirjutada avangardsemat dramaturgiat ammu enne, kui maailm selle nähtuse teadlikult aktsepteeris. Witkiewiczzi teosed lausa kutsuvad ebatraditsioonilisele käsitlusele, andes

lavastajale võimaluse realistlikule ja naturalistlikule laadile vaheldust otsida. Meie lavadele on jõudnud mees, kes ihkas «teatrit väljaspool elukoomika või -traagika mõisteid, puhast teatrit ilma valedeta, imelist kui unenägu [...], milles paistab tasane ja muutumatu, Lõpmatuses helkiv Olemise Igavese Saladuse tuli». Witkiewiczzi draamade absurdiheli, mis kaigub rutiinse igapäevaelu kohal, lubab teda võtta kui iroonilist eksistentsialisti, tema üleolekut maisest olemisest võimendab täpselt mõõdetud räige grotesk, mis võib ootamatult üle kasvada hallutsinatoorseks maailmaks ja millesse nii hästi sobib Undi lavastuse kõrvaltegelaste grotesk — H. Vannari kõõgitudruk, A. Otsa mõisa-valitseja ja E. Järvisse nõbu. Mõtlesin, et miks selles Undi lavastuses on nii vähe talle omaseid lisandusi? Küllap seetõttu, et Witkiewiczzi maailma mitmetasandilises sobib vägagi Undi laadiga. Meenub ju Unt oma lavastustes ikka kui algtekstile vahelesegaja, just nagu aeg-ajalt endast märku anda tahtev saalisistuja. Lavastajad on oma olemasolu ühel või teisel viisil ikka meelde tuletanud. Kui nii maailmas (poola teema tõttu meenub esimesena Kantor) ja koduseski teatris (Hermaküla «Palkonis», ka «Tormis» ja «Juudases») on lavastaja oma positsiooni rõhutanud eelkõige füüsilise juuresolekuga, ise laval viibides, siis Unt on jäänud nn mentaalse dirigendi rolli. «Häärberi» dramaturgia on aga midagi sellist, mis vastab sedavõrd Undi enda mõlemistüübile, et ei ole vaja «käsi määrada» nipitamise, vihjamise, lõhkumise, pookimisega.

Kui muidu öeldakse Witkiewiczzi naerolevat küüniline, anarhistlik, hävitav, siis selles näidendis on kirjanik piirdunud vaid paroodiaga. Ka see sobib Undile. Kes mäletab temalt vähemalt viimasel ajal midagi ülitõsisist? Unti enast parafraseerides võiks sõnastada tema vahekorra teatriga: «Mulle meeldib vaadata, kui lavastaja teeb täitsa külma-vereliselt, aga samas pannes teadlikult oma hingest ka midagi mängu.» See tema irooniline distants näib olevat nagu kaitsekiilbiks võimalikele parastajatele: miks tegeled nii kerge-tühise kunstiga kui teater! Ehkki jah, just «Häärberi» lavastuses on Unt tõsisem, öieti vähem ennast kaitsma tõttav.

Kes Unti teavad-tunnevad, ootavad vist kerge ärevusega Undi *comeback*'i suurele lavale. Undi kiindumusest Noorsooteatri väikesesse saali võis ju välja lugeda ka varjatud hirmu suuremate 49



meemine es, seega pöidud labimurre suurele lavale just riskivaba. Aga ju on vist unustatud Undi üsna huvitav ja tagantjärele mõeldes, õnnestunudki režiimäng «Vanemuise» suurel laval Schilleri «Röövlites», kus lavastaja kasutada olid võimalused, millest nüüd isegi pisut unistada julgeks. Kas ta suudaks üllatada uues kvaliteedis, kui Salme tänava tuima lavakarbi asemel oleks kasutada «Vanemuise» pöörlev ja tõusev-langev lava koos muude võimalustega?! Et Unt on selliseks režiivõimaluseks valmis, seda märkis juba H. H. Luik üle aasta tagasi ajakirjas TMK (1989, nr 10): «Justkui eneseteadlikult näitab Unt, et väike lava on tema jaoks kitsas. Stseenid üheaegse tegevusega ja sünkroonsete helidega on meisterlikud: tehniliselt puhtad ja tähenduslikud. Unt, kellelt viis aastat tagasi osanuksin oodata sõnadele ja ainult neile toetuvat literatuurset teatrit, organiseerib nüüd lavalist ja akustilist ruumi nii märkimisväärselt, et sunnib end võrdlema meie paremate teatrikoolist läbi käinud lavastajatega.» Luige ennustus on täitunud ja Undi kaela on juba ka mitmeid loorberipärgi asetada jõutud. Preemiade ja ordenite, kiitvate arvustuste rohkuses on aga just «Väikeses häärberis» otsekui kõrvalnähtuseks taandunud, kuidagi liiga kiiresti Undi uute lavastuste varju jäänud. Liigub ta sealt edasi?

#### SAKSAMAAL

Lääne-Saksa sõnalavastusteatrites oli 1988/89 hooajal enim mängitud teoseks Volker Ludwig/Birger Heymani «I liin» (20 lavastust, 581 etendust, 257 806 vaatajat). Statistika asetab teisele kohale Patrick Süskindi «Kontrabassi» (23 lavastust, 463 etendust, pealtvaatajaid juba tunduvalt vähem), mis meiegi lavale jõudnud. Populaarseimaks klasi-kateoseks osutus Kleisti «Lõhutud kruus» (14 lavastust, 326 etendust, 149 827 vaatajat). Kõige rohkem mängitud autor oli Shakespeare (üle 100 lavastuse ja 2000 etenduse), järgnes mõneti üllatuslikult Brecht (70 lavastust ja umbes 1500 etendust). Muusikateatris olid tipus Humperdincki «Hansuke ja Greteke» (20 lavastust ja 220 etendust) ja Mozarti «Võlulööb» (vastavalt 19 ja 439). Enim pealtvaatajaid kogusid aga Andrew Lloyd Webberi muusikalid «Cats» Hamburgis (440 719 külastajat 412 etendusel) ja «Starlight Express» Bochumis (552 182 külastajat 413 etendusel). Menukaim operett oli Lehári «Lõbus lesk» (13 lavastust, 266 etendust, 178 356 vaatajat).

□

Kohalik ITI sektsioon korraldab Saksamaal üle paari aasta «Maailma teatri festivali». Eelmine oli 1989 Hamburgis, järgmised toimuvad 1991 Essenis ja 1993 Münchenis. Esseni festivali teemaks on valitud «Teatriteed tulevikku».

□

Frankfurdis Maini ääres peeti Heiner Mülleri loomingule pühendatud ülevaatefestival. Idatsoonist tuule tiibadesse saanud ja maailma-kuulsuse saavutanud autor on kirjutanud üle 30 näidendi, mis kanti ette mitmes erinevas esituses. Mõõdunud suvel toimunud üritusel oli kõige rohkem truppe SLV-st, kuid kohal olid ka Austria, Sveitsi ja SDV teatrid. Loomulikult olid kavas Mülleri menukaimad tööd «Hamlet-masin», «Volokolamski maantee», «Germania surm Berliinis» jt.

□

27. *Theatertreffen*'ile Berliinis oli zürri valinud järgmised lavastused: Shakespeare'i «Othello» (lavastaja George Tabori), Handke «Küsimustemäng ehk reis helidemaale» (lav Claus Peymann) ja Büchneri «Woyzeck» (lav Achim Freyer) Viini *Burgtheater*'ilt; Tabori «Mein Kampf» Berliini Maxim Gorki teatrilt ja Ibseni «Naine merelt» Müncheni *Kammerspiele* esituses (mõlemad lavastanud Thomas Langhoff); Gorki «Viimased» Bochumi *Schauspielhaus*'ilt (lav Andrea Breth); «Ulrike Meinhof» Bremeni teatrilt, Johann Kresniku koreograafiaga; Straußi «Külastaja» Hamburgi «Thalia» teatrilt (lav Wilfried



Minks). Sveitsi ja Lääne-Berliini teatrid väljavalitute hulka ei jõudnud, kuigi 12 lavastuse limiit jäi sedapuhku ammendamata. Ometi lisati lõpuks programmi kaks lavastust: Brechti «Mees on mees» «Thalia» teatrilt ja Lessingi «Miss Sara Sampson» Bayeri *Staatsschauspiel*'ilt, sest tehnilistel põhjustel ei saanud kahte austerlaste tööd Berliinis näidata. Lisaks tõi Mecklenburgi Riigiteater Schwerinist FDJ- ja rahvalaulukava «Nii püsib kindlalt rõõm», mida oodati festivalile juba möödunud aastal.

□ Hans Neuenfels lahkus Lääne-Berliini *Freie Volksbühne* intendandi kohalt, kuid tegi seda efektselt, tuues menukalt välja Aristophane-se «Konnad» ja Else Lasker-Schüleri Fausti-travestia «Minajasina». Teatrijuhina heideti andekale lavastajale ette üha kasvavaid kulutusi ja langevat etenduste ja küllastajate arvu (viimati 160 etendust aastas 40% küllastatavuse puhul). Neuenfels omakorda nõudis dotatsiooni tõstmist 13-lt 20 miljoni margani, et repertuaariteater saaks normaalselt funktsioneerida.

□ 10 000 DM suurune Gerhart Hauptmanni auhind anti 36-aastasele Michael Zochow'ile. Tema näidend «Traiskirchen» kirjeldab ühte ööd samanimelises põgenikelaagris Viini lähistel. See on kuues draamateos autorilt, kes sündis Prahast, emigreeris 1968 Zürichisse ja töötab nüüd kümnendat aastat Lääne-Berliinis ajakirjaniku ja dramaturgina. Tema loomingu peateemaks on juutide tagakiusamine. Hauptmanni auhinda hakati välja andma 1953 saksakeelse draamakirjanduse eest, alates 1974. aastast valitakse laureaat iga kahe aasta tagant.

□ Wuppertali tantsuteatri juht Pina Bausch pälvis kuuendat korda väljaantud SLV ITI-keskuse autasu, mille on varemalt võitnud ka Klaus Michael Grüber, George Tabori ja Karl-Ernst Herrmann. Märjiti, et oma loominguga on ta mõjutanud rahvusvahelist tantsueteetikat. Bauschi koreograafilised teosed käsitlevad inimeksistenti sölmküsimumsi, nagu armastus ja hirm, igatsus ja üksindus, elu ja surm. Kui nimetatud auhinnaga ei kaasnenud rahalist preemiat, siis selle pisivea korvas kül-laga 60 000 margane Suur Kultuuriautasu, mis samuti läks moderntantsu suurmeisterile.

□ P.S. FILMIGLOOBUS. N Liidu partei- ja riigitüüri juht Mihhail Gorbatsšov nõustus kaasa tegema ühes lühikeses stseenis Nõukogude—Israeli ühisfilmis «Otselend», kus ta kehastab loomulikult iseennast. Filmi teemaks on Venemaal viimasel ajal üli-populaarseks saanud lennukikaaperdamine. Gorbatsšov avaldas soovi ise kaasa teha alles pärast seda, kui kuulis, et otsitakse teisikut-dublanti. Nüüd pole enam kahtlust, et film saab õige ideelis-poliitilise suunitluse, mida oligi hädasti vaja.

## ÕNNITLEME!

- 4. veebruar — TIINA LINZBACH, kunstnik — 50
- 4. veebruar — MEEME SAAREVÄLI, kontrabassimängija — 50
- 6. veebruar — AINO HIMBEK, pianist — 60
- 13. veebruar — DAGMAR NORMET, dramaturg — 70
- 14. veebruar — ALEKSANDER SARA-PUU, laulja — 50
- 17. veebruar — LYA LAATS, näitleja ja estraadikunstnik — 65
- 19. veebruar — THERESE RAIDE, pianist — 70
- 22. veebruar — RAIMUND LÄTTE, helilooja — 60



## ÜHT-TEIST PÕRGUST PÄÄSEMISE VÕIMALUSTE KOHTA



*J. P. Sartre'i «Väljapääsu ei ole» Noorsooteatris. Lavastaja Kaarel Kilvet, kunstnik Aleksander Jahovlev (külalisena). Esiendus 23. septembril 1990. Inès — Hilja Varem. Garcin — Rein Oja.*

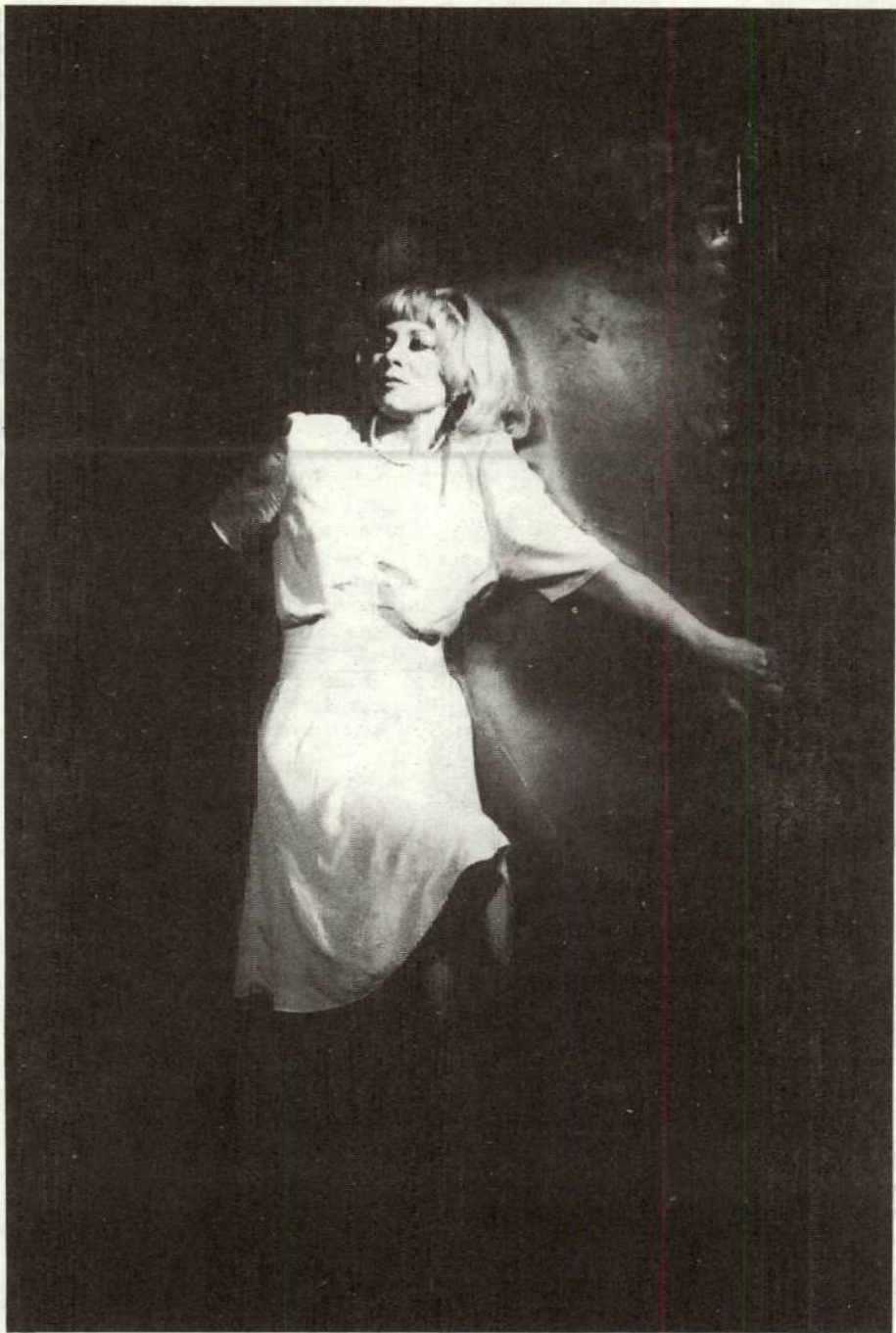
Juba selle lavastuse pealkiri on midagi väärt. Hilissügisel 1990 kõlab «Väljapääsu ei ole» siinmail nii võikalt, et kui novembri lõpul siiski kolmveerand saalitait rahvast tulikirja *No exit* alt läbi teatrisaali astus, pani see päris imestama. Aga eks neid sõnu sai ka alles sees olles lugeda... Mis on küll teatri poolt kohaliku poliitika kommete vääriline käik...

Ei, tegemist pole poliitilise lavastusega, aga mingid assotsiatsioonid on nähtavasti paratamatud. Poliitik Allik näiteks leidis seda vaadates otsemaid alust täiesti erialasteks mõtisklusteks.\* Tege-

likult pakub Jean-Paul Sartre ses näidendis teadagi (eksistentsialistlikku) elumudelit, saab aga seejuures hakkama kuratliku peentõoga inimloomuse ja -suhete kujutamisel üleüldse. Ja lavastaja Kaarel Kilvet näib tegevast õigesti, kui järgib üsna täpselt autorit ega hakka näidendile mingite muude, ehk küll võib-olla võimalike mängureeglitega lähenema. Suhteliselt lihtne ja mõistus-pärane süžeeskeem on etenduste jooksul lõplikult paika loksunud, lavastus on vormi omandanud, kus pöördepunktid selged ja midagi liigset ei ole. Ka Sartre'i teatud kuivusest saadakse õnnelikult üle.

Vastava nurga alt vaadates on autori mudel ju lõbuski: tükk aega kardetakse





«Väljapääsu ei ole».. Estelle — Anu Lamp.

H. Rospu fotod

põrgukambrisse veel kedagi neljandat-viendat tulevat, ehkki tegelikult ollakse hoopis üksteise piinajad, ja kui sellest lõpuks aru saadakse, ei suuda kolmik end ometi natukenegi tagasi hoida, vähimalgi määral omavahel kokku leppida. Farss mis (tragi)farss ju! Ei, Kilvet nii

kaugele ei lähe, ja nagu öeldud, õigesti teeb. See (või mõni muu) autorist erinev tõlgendusviis võiks ka väga rappa minna. Kuigi, teisest küljest (nii ütleks piimamees Tevje, kel kõnealuse looga mingit seost ei ole, ta suutis lihtsalt oma arusaamisi ilmaelust väga paljude 53



teistsuguste suhtumistega kohandada): kui põnev võiks olla siiski üks selle näidendi suurejooneline, mingile ühele ootamatule lavastajaideele allutatud tõlgendus!

Valitud tõlgendusviisi piires on aga tegu hea lavastusega. Onnelikult on väljendatud hirmsat surmtõsidust, traagilist jäikust ja hüsteerilisust, mis kõik selle näitemängu puhul kummitavad. «Löbu» ja «õpetus» on tasakaalus. Ajapikku on väga vajalikku mängukergustki tekkinud, ka daamidel; algul oli seda meesosalistel rohkem. Võrreldes esietenduse (-eelse) ajaga, on kahju vaid ühest asjast, mis tundus olevat kaduma läinud: sellest võrratust paradoksaalselt kergendavast pöördest, mis tekkis, kui olid igas kolmes üksteise järel peeglitega vangituppa tulnus tõelist hirmu tajunud ning, eriti näidendit lugemata neid peaaegu et Prantsuse vastupanuliikujateks uskuda võinud, ja siis järkjärgult aru hakkasid saama, et tegu «kõigest» põrguga, niiis intellektuaalse mõttemänguga, ja ühtki fašisti tulemas ei ole... Hilisemal, novembris nähtud etendusel oli tegelaste hirm saabumisel formaalsevõitu, lihtsalt lähteukoht, kust võimalikult ruttu põrgumängude juurde asuda. See on üks võimalik lähenemisviis näidendile, ainult et nii tundus tervik vaesem. Edaspidi igatahes oli näitlejate mäng peenekoeline, üksteisega haakuv ja üksteist arvestav — täpselt vastupidine kujutatava tegelaskolmiku omavahelistele suhetele. Need põrgukaaslased, maapealsed mõrtsukad, ei suuda üksteist mõista ega igijätkuvat koosolu talutavaks teha. Hullempi veel: ei taha seda tõsiselt. Igaühe eesmärk (teadlik või teadvustamata, kuidas kellelgi) on teis(t)ele «ära panna», ei muud.

Hilja Varem mängib eelkõige varjates, mitte avades, ja saavutab seetõttu eriti põneva tulemuse. Tema Inési seesmine, maa pealt kaasa toodud põrgu on lesbi oma, aga mitte selles pole asi. See on olnud väikese inimese elu täis teistele indiviididele suunatud omandamis- ja võimuiha, vihkamist, alandust ja hirmu. Ta mängud nii «seal» kui «siin» on teadlikult kurjad. Inès suudab eksimatult teiste halvimald omandused äratada. Tal pole illusioone ei teiste ega iseenda suhtes. Tema igatahes teab iseenda kohta kõik.

Anu Lambi Estelle on peaaegu et vanema naise vastand, kerge ja blond, pidetu mõtestamata ilu, udusulgu tühjuses. Naiselikkus, mis imetlejate tühjusse haihtub ning seetõttu aina uusi ohvreid

ei tea endast midagi; ta on see, keda peegel parajasti näitab. Suurepäraselt avab mõlema naise sisimat olemust stseen, kus Inès Estelle'il peeglina huuli värvida «aitab» ja korraaks talle õige näo, õnnetu kiskja heitunud grimassi ette maalib. Missugune teise inimese ommise nauding ja hävitamisiha on sel hetkel terves Inési olemises.

Rein Oja Garcin on neist kolmest vahest leebeim inimtüüp, laval kohati olustikulinegi meesnähtus, kes vahel võib-olla ka kaastunnet äratav. Tema ilmselt küll teab, mis ta on — argpüks: ent mitte see pole tema probleem, vaid hoopis see, et teised teda araks peavad. Ta on liigutava otsekohesusega nõus end kellel tahes ümber veenda laskma. Mehelik mõistus võimaldab tal naistest paremini endale teadvustada, et ainus viis siin piina vältida on kui mitte üksteist aidata, siis vähemalt rahule jätta. Eri-nevalt naistest ta seda ka siiralt üritab, ent allub üpris kergesti Sartre'i põrgus igavesti kestma jäävale enesehävitamisprotsessile, mis teiste hävitamise püüdest teiseleb.

Kaarel Kilveti paraja võõritusastmega esitatud episoodiline põrguteener teab ilmselt hästi, et seal, tema valdustes, mitte kunagi mitte miski teisiti ei lähe.

Ja ega ei lähegi. Kas meid siin lohutab, et tolles nendes põrgus on igavese jätkamise võimalus? Meil pole ju sedagi.



# ÜMMARGUNE MOLIÈRE'I TÖLGENDUS EHK KRIITIK VASTU TAHTMIST



J. B. Molière'i «Arst vastu tahtmist» Noorsooteatris. Esietendus 26. septembril 1990. Lavastaja Madis Kalmet, kunstnik Jaak Vaus. Härra Robert — Lauri Nebel, Sganarelle — Enn Kraam, Thibaut — Tõnu Raadik.

Esmapäik lavale ütleb tihtipeale väga palju. Iseasi muidugi, mis määral seda kasutada saab, kui palju sel muljel järgneva etendusega pistmist on. Madis Kalmeti lavastatud Molière'i «Arst vastu tahtmist» puhul vist on. Silm haarab kõrgendikku lava keskel, mänguvälja, mille koht võiks sama hästi olla Raevoja platsil. Samaladne, ainult kõrgem mänguplatvorm, oli kasutusel ka Kalmeti eelmises Molière'i lavastuses, Rakvere teatri «Scapini kelmustes», mida vahepeal etendatigi vabas õhus. Kui ilmub veel kostümeeritud lavapoiss ja vändab alla naiivsevõitu maalitud tausta, kui silma hakkab näitemängu pealkiri lavaehtisel, täpselt nagu *Palais-Royal*'i etendust kujutaval gravüüril, siis vastab kõik lihtsurelikule udusele ettekujutusele XVII sajandi teatrist. Puuduvad vaid aukülaliste ja kõrgeadli tugitoolid otse laval, kuigi ruumi seal jätkuks. Vaid paar korda lahkuvad näitlejad oma plat-

vormilt, mis rändteaterliku mänguväljana tühi.

Järgnev kinnitab kujunema hakanud mõtet. Laval on tegu XVII sajandi prantsuse komöödia stiliseeritud rekonstruktsiooniga, seda nii Jaak Vausi lavakujunduses kui näitlejate mängulaadis. «Arst vastu tahtmist» on lihtsakooline farss, nii langevad selle analüüsimisel ära arvustajate tüüpnoksud. Noorsooteatris ettekantaval kujul ei saa lavastusele külge pookida päevapoliitilisi vihjeid ega kõnelda sügavmõttelisest sisust. Mihhail Bulgakovi väitel arvanud Molière ise, et «Arst...» on tühine jant ja jama...». Viljaka dramaturgi vilets tervis ja kehv läbisaamine meedikutega andsid võimaluse väita, et meditsiin on inimsoo suurim eksitus ja luua hulga arste mõnitavaid näitetükke, millest «Arst vastu tahtmist» on vist üks süütumaid, seda enam, et tõeline arst lavale ei ilmugi. Muidugi, arstid ei tea midagi 55





«Arst vastu tahtmist». Leandre — Tõnu Oja, Sganarelle — Enn Kraam.

ja jäävad seltskonnale jalgu igal ajal. Näidendi tegelasile on ükstapuha, kes nende ees meedikuna esineb, peaasi, et keerulise ja mõistetamatu, st targa jutuga ja vastavas talaaris isik. (Ei saa märkimata jätta, et Salme tänavale sõites tühjenes tramm juba Linnahalli juures, kus idanaabrite juurest saabunud gastroleeriv nõid külalissetendusi andis.) Kuid otsestest paralleelidest on Kalmet loobunud. Ja parem on.

Nii peangi piirduma lavaplatvormil toimuva kirjeldamisega.

Lihtne *commedia dell'arte*'lik süžee. Naine tahab topsisõbrast abikaasale kätte maksta ja juhib mehe jälile opakad teenrid, kes oma isanda tütrele arsti otsivad. Mees saab küll peksa, kuid edasi väljuvad sündmused naise kontrolli alt. Nupumehest abikaasa kohaneb muutunud olukorraga ja elab uude, arsti rolli sisse, püüdes aidata noortel armu- nuil omi asju ajada; õnneliku lõpu toob ikkagi mitte tema hiilgav plaan, vaid kaugel viibiva onu surm ning kavalpea on jälle õela naise küüsis. Enn Kraami Sganarelle ühendab endas lihtsameelsust ja kavalust. Ühelt poolt tagasihoidlik ja särasilmne joodik, kelle parimaks sõbraks suur korvpudel (hiilgav stseen lavaservall!), teisalt riskantsete olukordade peremees, õilis avantürist ja naistemees, keda suudab ohustada vaid tühmardlik

pottpäine Lucas (Villu Kangur). Tema ja Valere (Paul Laasik), teenijasrahva püüdlikult totrad esindajad, pakuvad head liikumist, mõtlen näiteks ohtraid reveransse pehmeloomulisema Valere'i ja kivipurustaja olekuga Lucas' ettekandes või viimase efektset langemist kulisside taha, nähes Sganarelle'i mehkeldamas tema naisega. Arlekiinikostüümis muusikud (Tõnu Raadik ja Lauri Nebel) sobivad rändteaterlikku süsteemi, nagu nende muusika ja iga pildi eel lauldavad lauludki. Samade näitlejate kehastatud koomilised talupojad ja Jacqueline (Helene Vannari) kujutavad autori ja lavastaja ühist katset publiku naerutamiseks kruvile veel üks vint peale keerata. Mis ka õnnestub.

*Commedia dell'arte*'st pärinevad poolmaskid muudavad negatiivsemad ja kõrvalisemad tegelased eesotsas Géronte'iga (Evald Aavik) mõnevõrra skemaatiliseks. Kui muusikute- ja teenritepaarid asendavad miimika edukalt plastilise liikumisjoonisega, siis Géronte on sirgjoonelisel pahur, kuri ja rumal ihnuritüübi esindaja. Hiiglaslik tabalukk vöö ja hari ebameeldivuste pärast algusest peale punane, mõjub ta rohkem maketi kui elava isikuna. See pole mõeldud etteheitena näitlejale, pigem vastupidi. Géronte on süsteemi koostisosas, niisamuti kui punapõskne Leandre (Tõnu Oja), kes on küll





«Arst vastu tahtmist». Lucienne — Maret Mursa, Sganarelle — Enn Kraam, Lucas' naine — Helene Vannari, Lucas — Villu Kangur.

maskita (ikkagi esimene armastaja!), kuid ei paista juba Molière'ilgi mille-gagi silma. Tõnu Oja interpreteerib Leandre'it kui õnnetut ja kogenematut noormeest, kes päriselt ei teagi, mida teeb. Kui Sganarelle ta lõpuks apteekri-rõivaisse ümberrõivastatult armastatud Lucienne'iga (Maret Mursa) kohtama saadab, on tagajärjeks segadus. Lucienne unustab oma «tõve» — tumma teesklemise, mõlemad tormavad käsi ringu-tades ringiratas, ja algusest peale õnne-tu kannatajana tundunud Maret Mursa Lucienne satub veel hullemasse olukorda. Erinevalt temast on Luule Komissarovi Martine küps ja võimukas naine. Ta on kogu masinavärgi käivitaja, meest ki-usav hirmuäratav fuuria ja samal ajal teda vajav ja armastav abikaasa ning meelas partner.

Madis Kalmeti lavastust võiks nime-tada lausa ümmarguseks, sedavõrd raske on kuskilt kinni hakata. Kui Rein Hein-salu (EE 12. X 1990, nr 39) heitis ette kohatist labasust ja allavöödnalju, siis novembri lõpuks tundub tasakaal peaaegu saavutatud olevat. Publik saalis naerab ohtralt ja mitte ainult rämeduste peale, laval toimuv meenutab hästiõli-tatud kellavärki. Kella välisküljed on si-sule vastavalt dekoreeritud. Enn Kraam saab üle hulga aja osa, kus oma võimeid demonstreerida.

Ja ikkagi: kui jätkata võrdlust kel-laga, siis mis aega too läikiv kaader-värk näitab? Ma ei eita lavastuse pe-dagoogilist väärtust, loodetavasti on Mo-lière veel praegugi kooliprogrammis. Seda enam klassikalisel kujul, mis ka ühest teatriaialoo etapist aimu annab. Ma ei eita etenduse väärtust lihtsalt nalja ja lõogastust pakkuva komējan-dina, ei arva, et Neil Simon oleks parem kirjamees kui Molière. Meeldiv, et kedagi veel üldse klassika huvitab. Kuid lisan lõppu veel ühe mõtte, kas või kiusu pärast. Kui kogu suures ilmas on klassika traditsiooniliste lavastuste kõrval tänuväärne materjal lavastaja ideede ja uuenduste eksponeerimiseks, siis millega seletada meie lavastajate erilist pieteeditunnet ja traditsioonikind-lust? Mul pole mitte midagi Kalmeti lavastuse «Arst vastu tahtmist» vastu, kuid alternatiivi puudumine sünnitab vahetevahel talumatut igavust ja ahelda-tusetunnet.



## MILLEST KÕNELEB NÄITLEJA . . .

«Kogu Eesti teater on viimasel ajal lasknud vähemal või rohkemal määral muusikal, kujutaval kunstil, ja mis veel hullem, kinol ja televisioonil teatrisse tungida ning tõrjuda teatrist välja teatri kui näitleja looming», väidab teatrikriitik Andres Laasik.



S. Mrožeki «Portree» Soome Rahvusteatri Omapohja laval. Lavastaja Mati Unt, kunstnik Proomet Torga, muusikaline kujundaja Erkki-Sven Tüür. Esietendus 27. septembril 1990. Anatol — Juhan Laitala, Oktawia — Sula Sella, Bartodziej — Olli Ikonen.

Muusade poolt õnnistatud ja tähelepanu orbiiti tõusnud Mati Unt ei ole probleemivaba. Enamik ta lavastusi kutsuvad polemiseerima ja see näib viitavat ka tasemele, sest tühjalpa pärast vaielda ei ole mõtet.

Undi lavastused provotseerivad arutlema dramaturgia üle ning sellele liimile on ka mindud. Näidendist ja tema kohast teatris pole siin õieti midagi rääkida, aastatagune diskussioon «autoritruudusest», milles just Unt kainema poolena osales, on lootusetult teatriajaloo prügi-kasti vajunud.

Soome Rahvusteatris hiljaaegu esietendunud Slawomir Mrožeki «Portree» avas võib-olla teistsuguse kultuurimiljöö tõtu uusi tahke Mati Undis. Tekkis soov rääkida näitlejast. Mitte et «Portree» näitlejatöödele midagi ette heita oleks,

kuid arvan, et näitleja on teatris A ja O ning miks mitte rääkida veidi temast.

Luust ja lihast näitleja on laval midagi konkreetset. Margot Visnap kirjutas «Eesti Ekspressis», et näitlejate lavaline elu stalinismi kangelastena, süütutena ja süüdlastena, enne sõda, pärast sõda ja nüüd oligi midagi head «Portree» lavastuses. Mati Unt võttis Mrožeki näidendist üle tingimused, millest mitmed seaksid inimese eksistentsiaalse valiku ette. Aja liikumine sõjaeelsest noorusest praegusesse hilisesse eluõhtusse ühes ja samas elusaatuses, sõprus, pealekaebamine ja ülestunnistus — ainuüksi neis Undi poolt omaks võetud tingimustes näen raskesti lahendatavaid teatraalseid probleeme. Kuidas näeb neil juhtudel välja lavaline konkreetsus? Eespool loetletud tingimused avanesid



muusikas, pildis, kujunduses ja Mrožeki sõnas, kuid mitte näitlejate tegudes! Näitlejad varieerisid ühte oma seisundit, leides selles seisundis pidet olukordadele, mida lavastaja oli pannud neid kujutama. Et see ka õnnestus, tõestas Seela Sella, Juhani Laidala ja Olli Ikose vaieldamatu toimetulek skisofreenset kabareed meenutavas stiilis, milles on ranged lavastuslikud raamid. Kuid mõttele, mis kujunes ainult näitlejale omaste kujundite kaudu, katkes pidevalt. Vahel oli isegi raske aru saada, missuguses ajas ja kohas tegelased viibivad (muust informatsioonist rääkimata), kui vaatajaid ei aidanuks välja lavastaja leiutatud nipid.

Ega midagi olekski katki, kuid praegu usun: et teatrit eristab teistest kunstidest see, et teatris loob kujundeid näitleja, kasutades, selleks oma keha\*. Mind ei häiri see, et «Portrees» ei ole kõik «nagu elus». Mind paneb mõtlema see, et seal ei ole kõik «nagu teatris», kus näitleja keha töö läbi kujuneb valdav kunstiteose tekst.

Näitleja loodud kujundid on aine, millest peaks tekkima teatri struktuur. Undil on teistmoodi, ülesehitus, pöörded ja areng toimub tal muusika, kujutava kunsti, aga ka kirjandusest, poliitikast ja kultuurielust pärit märkide abil. Kokkupandud teos toimib tegusalt nagu televisioon, on ju osa märke pealetükkivalt äratuntavad, osa kultuuritekste varem kindlalt omandatud. Nii jõuab paratamatult päralt sõnum, mis Undi lavastuses kõlab. Vaieldamatult on Unt väheleid teatriinimesi, kelle puhul saab veel tänagi rääkida kunstnikupositsioonist ja ka selle realiseerumisest.

Mulle võiks muidugi vastata, et tead, see on selline uus sünteetiline teater, millesse ongi sulatatud muusika, kujutav kunst ja näitlejatöö, et luua mõjuvõimas, uuel tasandil toimiv kunstitervik. Ometi painab mind näitleja keha kui teatri alustala kinnisidee ja seoses sellega sündisid «Portreed» vaadates mõningad kõhklused. Kui inimesel on juba oma kinnisidee, siis kahtleb ta kõiges, mis

selle ideega vastuollu läheb. Seoses sellega saab vaevalt keegi mult võtta õigust kõhelda «Portree» teatripärasuses. Kui «Portree» ei ole väidetavalt teatripärase, mis ta siis on? Undi-pärane. Vaieldamatult.

Tuleb tunnistada, et on ebaõiglane niisuguseid etteheiteid ainult Undile esitada. Kogu Eesti teater on lasknud viimasel ajal vähemal või rohkemal määral muusikal, kujutaval kunstil, ja mis veel hullem, kinol ja televisioonil teatrisse tungida, tõrjuda teatrist välja teatri kui näitleja loominguga. Ma ei eita nende kunstialade õigust osaleda teatriprotsessis, kuid ainult nende abil välja ei vea. Loota võib ainult näitlejale.

Etteheited ainult Undile on ebaõiglasel selleski mõttes, et kõik ei ole korras ka näitlejaeetikaga. Mitte selle eetikaga, millest kirjutas Stanislavski. Räägin eetikast, mille taga kumab küsimus: miks sa oled kunstnik ja mida sa oled harjutanud oma teadliku elu jooksul, et paremini kujutada sind ümbritsevat elu? Miks näitleja ei arenda oma loominguvõimet teatristruktuuriks, vaid hüppab vastutustundetult oma professioni olemuse üle pead murdmata järgmise lavastaja pakutud skeemi? Miks lähevad näitlejad meeleldi kergema vastupanu teed? Mõnes mõttes on Undi näitlejail vedanud — Unt on paindlik, tema lavastuste puhul saab rääkida lavastaja ja näitleja usalduslikust koostööst. Kuid ka Unt ei saa lõpuni näitlejate eest vastutada!

On kirjutatud, et Unt on teatraalne. Mida tähendab teatraalne, s. o teatripärase? Minu hoiakutest tuleneks, et teatraalsus tähendaks näitlejakesksust, tema loomingule ainuomaste vahendite esmasust. Selle järgi pole teatraalsusel midagi pistmist selliste mõistetega nagu režii värvikus, visuaalne kujundlikkus, musikaalsus. Unt ei ole teatraalne.

Loomulikult on ka Unt erinev. Julgen väita, et «Väikeses häärberis» või «Preili Julie's» oli näitlejaloomes määrav teatri struktuuri kujundav jõud. Ma ei usu ka, et olemasolev *status quo* Undi ja teatraalsuse vahel püsiv olla saab. Sellisest seisust on väga kerge seosetesse veiderdamisse libiseda, kuid võib sündida ka teater.

\* Teatri sellise definitsiooni juurde on raske valida viidet, sest alates Aristotelesest on teatrit ikka nii defineeritud. Selle määratluse alla käib nii sõnalavastus kui ka ooper, sest häälepaelad on vaieldamatult keha osa. Tunnen Antonio Martorelli, härrasmeest Puerto Ricost, kes arvab, et värvilisest krepp-paberist rõngaid lõigates teeb ta head teatrit. Nii ongi, kuid teater ei ole värvilised rõngad, vaid nende lõikamise protsess, mille puhul on määrav hr Martorelli keha.



# KAASAEGSE MUUSIKA LOOMISE JA AUTOMAATSE NOODISTAMISE ARVUTIPROGRAMM

Josef GERBRICH, programmeerija  
Petr RANDULA, programmeerija  
Rudolf RUŽIČKA, helilooja



Rudolf Ružička eesti Heliloojate Liidus 29. novembril 1990.

T. Huigi foto

Käesolev artikkel on lühendatud variant R. Ružička poolt kasutatava programmi manuaalist (tarvitamisjuhendist). Toimetus ei arvagi, et lugeja saab ammendava pildi sellest, mida selle programmiga on võimalik teha. Kuid me loodame, et see kirjutis annab mõningaid suundi mõtlemiseks ning viiteid arvutimuusika maailma. Siinkohal on võib-olla otstarbekas märkida, et arvuti- ja elektronmuusika on kaks erinevat asja. Arvutimuusika, vähemalt selles kontekstis, tähendab komponeerimist arvuti abil (arvuti juhuslike arvude generaatori võime abil tekitada juhuslikke arve, järelikult ka juhuslikke helisid, kõlasid, rütme) ning tulemuse väljatrükkimist (printimist).

Kui lugeja soovib käesolevast arvutiprogrammist rohkem teada saada või ka seda näha, siis võime rõõmuga öelda, et see on võimalik, sest R. Ružička laskis vastutulelikult toimetusel selle programmi endale ümber võtta. Muusikaosakonna koordinaate võib leida esikaane siseküljel.

## 1. SISSEJUHATUS

See universaalne nüüdisaegne tõsise muusika komponeerimise programm on üks näide sellest, kuidas arvutit saab kasutada kunstis üldse ning spetsiifiliselt heliloomingu alal. Programmi saab kasutada ka inimtõlemi-

*Helilooja Rudolf Ružička (sünd. 1941) õppis kompositsiooni Brno Janáčeki Akadeemias. Hiljem jätkas ta õpinguid kaheaastase elektronmuusika kursusega Prahas. Alates aastast 1969 on ta Janáčeki Akadeemias arvutit kasutava nüüdisaegse tõsise muusika õppejõud (Janáčeki Akadeemia on ainuke õppeasutus Tšehhoslovakkias, kus on selline kursus.)*

*R. Ružička on kirjutanud arvuti abil üle 30 teose (ilma arvutita aga palju rohkem). Tema esimene arvutikompositsioon oli «Electronia B» (1965). Teisi olulisemaid instrumentaal-, vokaal- ja elektroonilisi arvutikompositsioone: Kosmiline sümfoonia suurele orkestrile, kantaat «Ai-ai-a», Kontsertsümfoonia viiulile ja orkestrile, «Discordia», «Malfica», «Arcnum». R. Ružička on võitnud mitmeid rahvusvahelisi preemiaid.*



se uurimiseks, sest ta on inimaju mõtlemise mudel. Ta kasutab helilooja ja arvuti etteantud kindlatesse piiridesse surutud juhuslikke operatsioone, mis muudetakse kunstiloominguks.

Selleks, et avastada kõiki muusikapala elementidevahelisi sõltuvusi ja osata neid kirjeldada algoritmide või programmide kujul, on tarvis omada laialdasi teadmisi. Programm võimaldab näidata, kas määratletud tunnused ja seadused on tõesti tüüpilised kindlale muusikastiilile, -perioodile ja heliloojale või mitte. Muusika looja võib lasta osa oma teosest genereerida, selleks et võrrelda tulemusi oma algideega ja vajaduse korral lisada mõningaid uusi detaile.

Järgnevatel lehekülgedel põhjalikumalt kirjutatud süsteem on üks paljudest umbes kolmekümneaastase arvutite abil komponeerimise, teadusliku uurimistöö ja õpetamise ajaloo jooksul väljatöötatud moodsa tõsise muusika loomise süsteemidest, mis on andnud tulemuseks hulga erinevat laadi loomingut (kammer- ja instrumentaalmuusikat, laule, kontserte, sümfoniaid, oopereid, kantaate ja elektroonilisi teoseid).

Selle programmi põhiline loominguprintsip on pseudojuhuslike<sup>1</sup> arvude kasutamine kindlates piirides. Juhuslikke arve kasutatakse selleks, et luua juhuslikke protsesse, mis on tüüpilised loodusele ja inimaju tegevusele. Tulemuseks on spetsiifiline ja küllalt suletud loomingu stiil. Põhiseade, mis arvutis loob juhuslikke protsesse, on juhuslike arvude generaator, mis võimaldab väljastada üksteise järel numbreid vahemikus nullist kuni üheni, mis hakkavad korduma alles mitme miljoni pikkuse arvudejada puhul.

Programm sisaldab loomeprotsessi kitsendavaid reegleid, mis on sarnased nüüdisaegset tõsist muusikat kirjutavate inimeste — heliloojate — omadega. Need reeglid sisaldavad traditsioonilise harmoonia, st traditsiooniliste akordide ja nende kombinatsioonide, kõrvalejätmist, harmoonia alusel põhineva klassikalise polüfoonia elimineerimist, tavaliste rütmstruktuuride, taktidesse jagamise (rõhulised ja mitterõhulised helid) piiramist; meloodiaga, fraseerimisega, kompositsioonistruktuuri ja vormiga traditsiooniliste meetoditega töötamise ärajätmist jne. Järelikult on siin tegu meloodilise joone, rütmstruktuuri, harmoonia ja polüfoonia uue käsitlusega. Kuid komponistil lubatakse siiski kasutada harjumuspäraseid skaalasiid ja meloodiaornamentide jäljendusi, ebaregulaarseid rütme, meloodia instrumentaalse või vokaalse iseloomu elemente (rõhud, *glissando*, *legato*, *staccato* jne) ning ka traditsioonilist üleskirjutust (taktidesse jagamine, võtmed, pillide transponeerimine, partituurid jne).

Iga klassikalise hariduse saanud komponist suudab programmile ette valmistada andmed, mis tähendab seda, et isegi algajad arvutimuusika alal saavad töötada programmiga ning saavutavad häid tulemusi. Kuna programmi jaoks vajalike algandmete variantide arv on samahästi kui piiramatult ja tänu juhuslikele protsessidele võib kätte saada lõputult hulgal võimalikke tulemusi, saab iga komponist näidata oma isikupäraseid võimeid ja originaalset lähenemisviisi. Programm võimaldab vastavalt iga muusikalooja soovidele muuta jaotamise hulgatabeleid (eriti rütmstruktuuride, harmoonia ja meloodia intervallide, helilaadi ja polüfoonia alal). Pseudojuhuslike arvude generaatori jaoks sobivate parameetrite abil saab luua muusikalisi ja rütmilisi struktuure sarnaselt traditsiooniliste teisendustega.

Arvutimuusika üleskirjutamiseks on kaks kirjepilti: automaatnotatsioon (transkribeeritud muusikakeele muudetud versioon kujul, mida pillimehed kergesti dešifreerivad) ja tavaline kirjepilt partituuri kujul võimalusega eraldi välja tuua iga partii. Partituuri saab trükkida plotteril või selleks kohandatud printeril.

Programmi tähtsaim iseärasus on fakt, et ta ei asenda komponisti loominguulist tööd. Ta vaid aitab kiiremini täide viia looja kavatsusi ja jätab ära hulga rutiinset tööd.

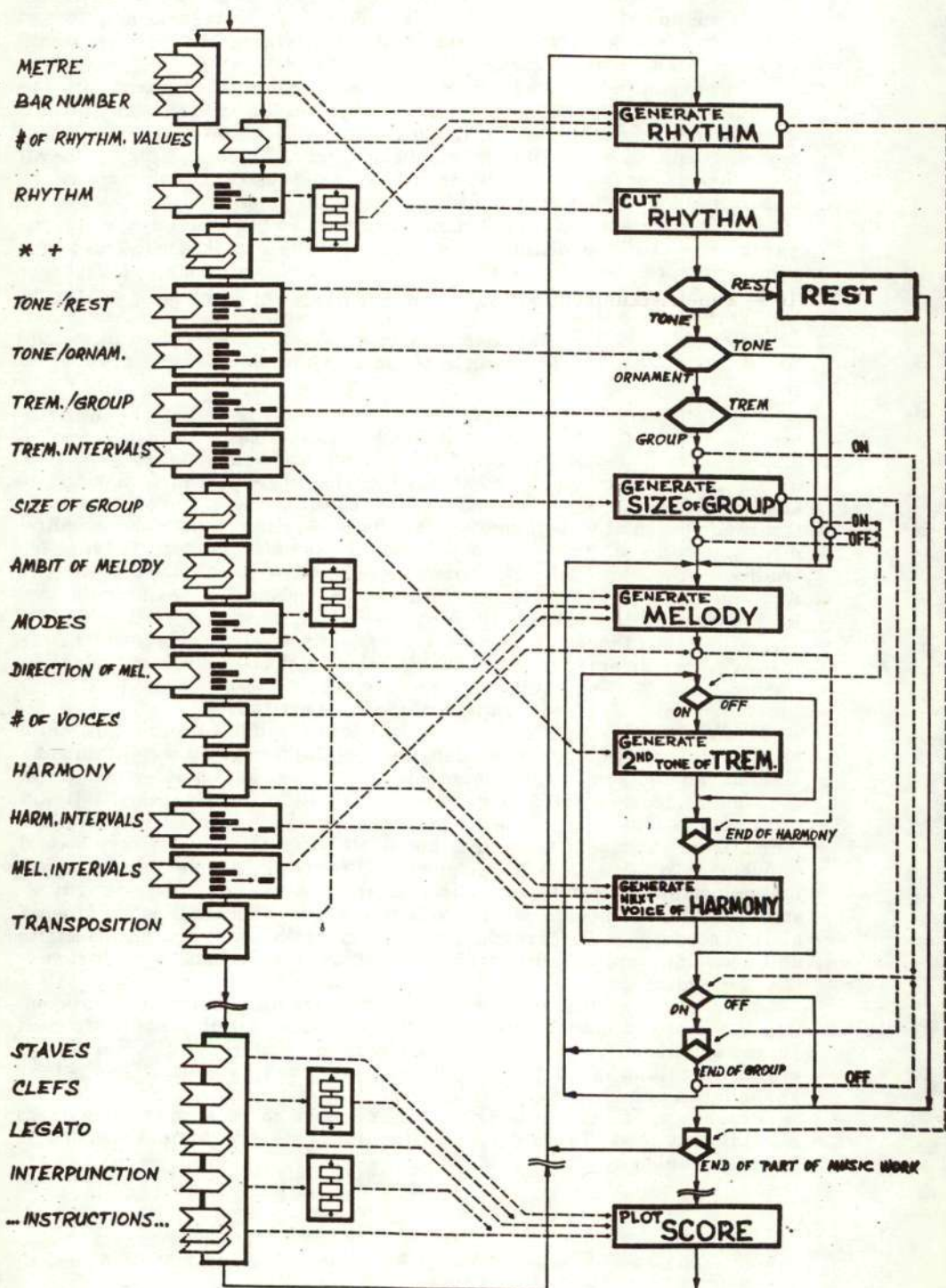
<sup>1</sup>Antud kontekstis võib lugeda pseudojuhuslik=juhuslik. Pseudojuhuslik on lihtsalt veidi täpsem termin selle nähtuse kohta.



## 2. PROGRAMMI KIRJELDUS (joon. 1)

Iga muusikateose pikkuse määrab taktide või helide ja pauside arv. On vaja ette anda helide ja pauside proportsioon, ornamenteeritud ja tavaliste nootide proportsioon, tremolote, trillerite, frullode jne ning

Joon. 1. Põhiprogrammi ning automaatnotatsiooni abiprogrammide skeem.





**gruppide** (abinoodid, grupettod, arpedžod jne) osakaal. **Meloodia ulatus** on määratud madalaima ja kõrgeima helikõrgusega, laad määrab kasutatavate nootide valiku. Rütmivältuste, meloodiaintervallide ja akordides olevate intervallide valik põhineb eelnevalt valitud distributsiooni funktsioonidel. Tremolot defineeritakse kui intervalli kahe heli vahel, helide arv ornamendis — miinimum- ja maksimumväärtustega, **polüfoonia** — häälte arvuga. Helide, rütmide ja mõnede teiste elementide valikut tehakse pseudojuhuslike arvude genereerimise abil, vastavalt etteantud diskreetsele jaotumisele<sup>2</sup>. Eraldi olevad lisaprogrammid võimaldavad partituurist välja trükkida üksikud partiid igale instrumendile sobivate võtmetega ning märkidega ja lubavad kasutada tavalist noodikirja.

### 3. NOODISTAMISE KOOD

Käesolevasse programmi viidud noodistamise kood põhineb ALMA keelel (*Alphanumerical Language for Musical Analysis*) selle programmi jaoks osaliselt kohandatud kujul. Koodi põhitunnused on mõistetavam nii tavalise noodikirjaga harjunud muusikutele kui ka loetavad arvutile.

#### 3.1. Rütmivältused (joon. 2.A)

1 — täisnoot, 2 — poolnoot, 4. — veerandnoot, 8 — kaheksandiknoot, 16 — kuueteistkümnendiknoot, . — punkt noodi või pausi järel, .. — kaks punkti.

Joon. 2.A



P — paus, () — ebaregulaarne rütm (triool, kvintool), / — taktijoon, 2:4 — 2/4 taktimõõt.

Noodinimed: C, D, E, F, G, A, H.

Juhuslikud märgid: X — diesis, B — bemoll, N — naturaalne (bekarr). Oktavid: A-3...H-3 — subkontraoktav, C-2...H-2 — kontraoktav, C-1...H-1 — suur oktav, CO...HO — väike oktav, C1...H1 — 1. oktav jne.

Q — meloodiline ornament (*grupetto*, *acciaccatura*, mordent, arpedžo jne), + — teised meloodilise kaunistuse noodid,

W — tremolo, triller, frullato jt,

& — teised tremolo või trilleri helid,

\* — järgmine ülemheli,

= — pidehelid,

< > — võtmete, taktimõõdu või rütmivältuste eraldamine.

Võtmed (joon. 2.B) KG — viiulivõti (G-võti), KF — bassivõti (F-võti), K3 — aldivõti (C-võti), KC4 — tenorivõti (C-võti).



Joon. 2.B

#### 3.2.

Noodivõti : : = {KG|KC3|KC4|KF}

Taktimõõt : : = {1|2|3|...} : {1|2|4|8|16}

Rütm : : = {1|2..|2..|2|4..|4..|4|8..|8|16}

Ebaregulaarne rütm : : = {1 2 4 8} : ({2 4 8 16}..)

Paus : : = {rütm|ebaregulaarne rütm} P

Heli = = põhiheli : : = {C|D|E|F|G|A|H}

Juhuslik märk : : = {X|B|N}

Oktav : : = {-3|-2|-1|0|1|2|3|4|5}

Helikõrgus : : = [juhuslik märk] heli oktav

Kogum<sup>3</sup> = = helikõrguste kogum : : = helikõrgus [\*helikõrgus]

Noot : : = {rütm|ebareeglipärane rütm} kogum

<sup>2</sup> See tähendab, et valida ei tule mitte lõpmatu, vaid selles programmis etteantud lõpliku arvu variantide (nt 7, 16, 25 varianti) vahel.

<sup>3</sup> Kogum (set) võib antud tekstis koosneda ka ühest helist.

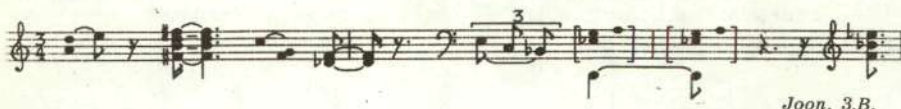


Tremolo == triller : : = rütm W kogum & kogum  
 Ornament == meloodiline ornament : : = Q kogum [+kogum]...  
 Notatsioon : : = {noot|tremolo|ornament} + noot  
 Pide == pidehelid : : = notatsioon {=[taktijoon] notatsioon}...  
 Element == kompositsiooni struktuuri põhielement : : = {notatsioon|pide|  
 paus} {eraldaja|taktijoon}  
 Legato : : = <element...>  
 Sektor == kompositsiooni sektor : : = noodivõtme eraldaja  
 [taktimöödu eraldaja] {element|legato}...

### 3.3.

Printeri transkribeeritud notatsiooni väljundid (joon. 3.A. — automaatnotatsioon, 3.B — traditsiooniline notatsioon).

KG, 3:4, <QA1\*D2+8E2>, 16P, 16XF1\*H1\*D2\*XF2=4.XF1\*H1\*D2\*XF2,  
 <QC2+F1\*G1>+8BD1\*F1=/16BD1\*F1, 8.P, KF, 4(<8EO, 8CO, 8BH-1>),  
 4WBEO\*GO&AO=/8WBEO\*GO&AO, 4.P, 16P, KG, 8.F1\*BH1\*BE2/ Joon. 3.A.



## 4. PARAMEETRITTE PÜSTITAMINE KOMPONEERIMISEL

Parameetrid võib ette anda kas nende väärtustega või kirjutamisega kuvari ekraanile või nende eelneva ettevalmistamisega ja salvestamisega andmekettal. Programm on ette nähtud arvuteile PDP 11/34 ja ADT 4500 (HP 1000) programmikeeltes FORTRAN IV-V02.2-5 ja FORTRAN 4X rev. 2340. On olemas ka arvutite IBM PC sobiv variant.

### 4.1. Nimetus

4.1.1. PEALKIRI — teose ja ta osade põhidetailid.

#### 4.2. Heliline pikkus

4.2.1. TAKTIMÖÖT (näide 2,4 — 2/4 taktimööd).

4.2.2. TAKTIDE ARV — (vaid siis, kui taktimööd on p 4.2.1. määratud).

4.2.3. RÜTMIVALTUSTE ARV — määrab helide ja pauside pikkused ainult siis, kui taktimööd ei ole p 4.2.1. defineeritud.

4.2.4. RÜTM — rütmiväärtuste valik, mis põhineb pseudojuhuslike protsesside jaotuse protsenditabelitel, tabelleid saab muuta ja parandada vastavalt iga komponisti vajadustele; ebaregulaarseid rütme saab kasutada vaid siis, kui rütmiväärtused on p 4.2.3 sisestatud.

4.2.5. «\*» — põhiliste rütmiväärtuste mingi kordne (kui seda ei sisestata, siis põhilised rütmiväärtused ei muutu).

4.2.6. «+» — teatud rütmiväärtus, mis lisatakse etteantud väärtustele (kui seda ei sisestata, siis põhilised rütmiväärtused ei muutu).

4.2.7. HELI/PAUS — helide ja pauside esinemise suhe, mille määravad pseudojuhuslike arvude jaotumise tabelid, neid saab komponist muuta; kaks või enam järjestikust pausi ühendatakse üheks. See helide ja pauside suhe tuleb alati sisse anda.

4.2.8. HELI/ORNAMENT — helide ja kaunistuste esinemise suhe, mille määravad pseudojuhuslike esinemise tabelid. See tuleb alati sisestada.

mentide (*grupettod*, abihelid, mordendid, apredžod jt), edaspidi nimetatud lühidalt «gruppideks» — mida ei võeta kui rütmiväärtusi. Sisestada on vaja ainult siis, kui ornament on p-is 4.2.8. nõutud.

4.2.10. TREMOLOINTERVALLID — määrab intervallid tremolotes vastavalt tabelites antud protsendile: intervallid on defineeritud pooltoonide ar-



4.2.11. GRUPI SUURUS — väikseim ja suurim helide arv grupis (või gruppides), baseerub juhuslikul valikul ja ühtlasel distributsioonil; kaasa arvatakse sellele grupile järgnev lähim rütmiline heli, kui võetakse sama arv kõigile gruppidele, siis piisab kui sisestada ainult üks arv. Sisestatakse ainult siis, kui GRUPP on p-is 4.2.9 nõutud.

### 4.3. Heli kõrgus

4.3.1. MELOODIA ULATUS — lubatud helikõrguste piirkond; madalaim ja kõrgeim heli, mida võib kasutada teoses või tema osas ja see langeb kokku instrumendi põhi-, mitte transponeeritud heliga. Meloodia ulatus tuleb alati sisestada.

4.3.2. LAADID — helide loetelu, mida kompositsioonis kasutatakse, helilooja võib seda muuta või suurendada; kui laadi ei korrata pärast oktavi lõpuleviimist, siis on alguseks C 1. Laadid tuleb alati sisestada.

4.3.3. MELOODIA LIIKUMISE SUUND — kohustuslik meloodia liikumine (üles või alla), mis põhineb helilooja valitud protsentuaalsel kitsendusel: kui ettemääratud suuna järgmine heli ületab lubatud piirkonna, siis seda ei aktsepteerita ja genereeritakse teine sobiv heli; tulemusena liigub meloodia piirkonna määratletud osa sees. Meloodia liikumise suund tuleb alati ette anda.

4.3.4. HÄALTE ARV — häälte maksimaalne arv mitmehäälsel harmoonia formeerimiseks. Üks hääl — meloodia — luuakse vastavalt punktidest 4.2.1 — 4.2.9, 4.3.1 — 4.3.3 ja 4.3.7 võetud parameetritele, kui mõni nendest harmooniahäältest ületab punktides 4.3.1. määratud piirkonna, siis heli ei realiseeru (kui häälte arvu — kaks või rohkem — ei sisestata, siis polüfooniat ei genereerita).

4.3.5. HARMOONIA — harmoonia ja tremolote iseloom defineeritud helilaadi ja meloodiapiirkonna sees ja väljaspool neid, kui soovitud harmoonilist või tremoloheli ei leita etteantud laadis 1000 katse jooksul, siis heli ei realiseeru. Harmoonia sisestatakse vaid siis, kui tremolot on nõutud punktides 4.2.3 või kui häälte arv on kaks või rohkem p. 4.3.4.

Harmoonia ja tremolote iseloom antakse koodidega 1—4:

1 — helide genereerimist kontrollitakse määratletud laadiga ja meloodia ulatusega.

2 — helide genereerimist kontrollitakse määratletud laadiga,

3 — helide genereerimist kontrollitakse määratletud meloodia ulatusega,

4 — helide genereerimisel ei ole piiranguid,

4.3.6. HARMOONILISED INTERVALLID — pseudojuhuslikud jaotustabelid piiravad intervallide esinemist mitmehäälses struktuuris. Sisestatakse vaid siis, kui p.4.3.4. järgi on osade arv kaks või rohkem.

4.3.7. MELOODILISED INTERVALLID — pseudojuhuslikud jaotustabelid piiravad meloodiaintervallide esinemist. Peab alati ette andma.

4.3.8. TRANSPONEERIMINE

### 4.4. Töö alustamine

Algparameetrid pseudojuhuslike arvude generaatori jaoks (igast numbripaarist tuleb sisestada esimene arv, teine on alati null) peab eraldi ette andma helipikkuste ja helikõrguste jaoks, selle eeliseks on võimalus genereerida muusikateoste klassikalisi variatsioonilõike. Et saada ühtlast pseudojuhuslike arvude jaotust, kõrvaldatakse esimesed 50 numbrit.

4.4.1. RÜTMI JUHUSLIKKUS — pseudojuhuslike andmete algparameetrid p. 4.2.4., 4.2.7. ja 4.2.11. jaoks. Tuleb alati ette sisestada.

4.4.2. MELOODIA JUHUSLIKKUS — pseudojuhuslike andmete algparameetrid p. 4.3.3., 4.3.6. ja 4.3.7. jaoks. Tuleb alati sisestada.

### 4.5. Notatsioon

Notatsioon järgib partituuri ja üksikpartiide korralduse traditsioonilisi reegleid, ainsa erandiga — igal üksikul noodil on juhuslik märk (ainult pidenootidele on see üks ühine).

4.5.1. NOODIJOONESTIK — polüfoonia automaatne jaotamine etteantud arvude noodijoonestikele.

4.5.2. VÕTMED — automaatne võtmete valik vastavalt valitud instrumentidele (kui pole ette antud, siis võtit ei kasutata, eriti löökpillide puhul).



4.5.2. VÖTMED — automaatne võtmete valik vastavat valitud instrumentidele (kui pole ette antud, siis võtit ei kasutata, eriti löökpillide puhul).

Võtmete kasutamise määravad koodid 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9:

1 — viiulivõti (KG),

2 — bassivõti (KF),

3 — viiuli- ja bassivõti (KG+KF),

4 — tenorivõti (KC4),

7 — viiuli-, bassi- ja tenorivõtmed (KG+KF+KC4),

8 — aldivõti (KC3),

9 — tenori- ja aldivõti (KC4+KC3).

4.5.3. LEGATO — esimese arvuga tähistatakse legatonootide arvu, teisega — maksimaalset pooltoonide arvu, mis määrab legato lubatavuse vahemiku (kui ei ole ette antud, legatot ei märgita).

4.5.4. INTERPUNKTSIOON 1. — defineerib teised võimalikud fraseerimise ja meloödia korralduse märgid (kui neid pole, inerpunktsiooni ei kasutata).

4.5.5. INTERPUNKTSIOON 2. — helide valik, et fraseerida vastavalt p-le 4.5.4. (kui ette ei anta, siis fraseeritakse kõik noodid).

4.5.6. INERPUNKTSIOON 3. — muud võimalused helide ja pauside interpunktsiooniks vastavalt iga komponisti vajadusele (neid saab ette anda vaid siis, kui p-is 4.5.4 ei ole tehtud interpunktsiooni).

4.5.7. INSTRUKTSIOONID — edasised juhised, mis puudutavad väljendusviisi, tempot, fraseerimist, dünaamikat, esitust, notatsiooni jne — karakteri juhiste arv ei ole piiratud. Need instruksioonid pannakse noodijoonestike alla, kui sulgudesse, siis noteeritud sektsiooni lõppu; kui nad on kaldjoontega, siis paigutatakse nad üksteise alla.

## 5. JÄRELDUSED

Arvuti ei suuda kunagi asendada inimest ei teaduse ega kunsti sfääris. Heliloojale võib arvuti olla vahend, mis kiirendab tema ideede realiseerimist ja teeb muusiku jaoks ebameeldivat, mitteloomingulist ja korduvat rutiinset tööd.

Seda instrumentaal- ja vokaalmuusika komponeerimise programmi laiendatakse edaspidi selleks, et sisse viia võimalust muuta helilaadi teose mingi sektsiooni sees; genereerida järgmist meloodiaheli mitut eelmist arvesse võttes; valida erinevaid rütmivältsusi igale taktilöögile; kasutada traditsioonilist harmooniat keerulisemal kujul jne. Notatsiooni arendatakse edasi, et ta vastaks tänapäeva noodikirja nõuetele.

Helilooja saab kuulata arvuti loodud kompositsiooni juba enne selle väljatrukki. Seda võimaldab paljuosaline süsteem, mis kasutab mikroarvutit, süntesaatorit ja «MIDI» — (*Musical Instrument Digital Interface*) süsteem, mis on kohandatud antud programmi otstarbeks. Sel teel on arvuti heliloojate inspiratsiooniallikaks, olles temaga otseses aktiivses kontaktis.

Nii saab komponist sisendada arvuti komponeerimisprotsessi igal hetkel realiseerimaks oma ideid.



## FILMIMUUSIKA



Arthur Honegger

Arthur Honegger (1892—1955) on Sveitsi-Prantsusmaa helilooja, üks meie sajandi suuri nimesid, sümfooni, kelle teoseid viimasel ajal ka Eestis on varasemast rohkem mängitud, viimasel kahel hooajal näiteks oratooriume «Kuningas Taavet» ja «Jeanne d'Arc tuleriidal». Tema loominguks ongi olulisemad oratooriumid, ooperid, viis sümfooniad. Honegger kuulus gruppi «Le Six» («Kuus») koos Darius Mühau'd, Francis Poulenci, Gorges Aurici, Gormaino Tailleferre'i (ainuke naishelilooja) ja Louis Dureyga. Et Honegger on avaldanud ka üsna palju kirjutisi ning andnud pikki, filosoofilise varjundiga intervjuusid, tuntakse teda ka mõtlejana ja mõtestajana.

Avaldame siin ühe tema väikese kirjutise, milles kajastuvad dokumentaalfilmi muusika kirjutamise omaaegsed (aga võib-olla mitte ainult omaaegsed?) probleemid.

Ammu on teada, et keegi ei lähe kinno muusika pärast ja kuigi seal kuuldakse muusikat, ei kuulata seda. Seega on filmimuusika kirjutamine ebatüüpiline tegevus. Aga just sellepärast on ta helilooja jaoks ainuke võimalus saada materiaalselt niisugust hüvitust, millest talle jätkub äraelamiseks ja filmimuusikast vabal ajal sümfooniade kirjutamiseks, võitmaks kuulsust järeltulevate põlvete juures.

Ma viibisin ühel dokumentaalfilmikongressil ja sain meeldiva üllatuse osaliseks: märkimisväärne osa preemiatest, mis seal välja jagati, anti muusikutele. See on oivaline pretsedent, selleks et juhtida tähepanu filmimuusikutele, vaatamata sellele, et ma juba kümme aastat järgemööda annan sel teemal intervjuusid nagu mitmed kolleegidki.

Keskmise suurusega dokumentaalfilmi muusika kestab umbes 15—20 minutit. See on võrdne suurte sümfooniade esimese osa pikkusega — ka Üheksandas. Aga erinevalt sümfooniatest, peab muusik siin alluma kõikvõimalikule kaadrite mitmekesisusele, ta peab suutma mõne sekundi jooksul minna lõbusast meeleolust kurja, muretust tormilise, ja lisaks veel tugevalt innustama nii roosipuude aretusest kui ka kunstkamambääri ratsionaalsest pakkimisest. Andes voli oma ande impulssidele, peab ta samal ajal teraselt jälgima, et meloodia õilmitsemine, rütmilised ning harmoonilised kujundid oleksid vastavuses režissööri visuaalse montaažiga ja tema hingeseisundiga. See polegi nii lihtne.

Pärast pealkirja ilmumist (tiitrite ajal võib muusika kõlada üsna tihedalt ja tugevalt) naudib kõrv saksofoni või flöödi meeldivat meloodiat, aga mõne takti pärast hakkab tämber moonduma ning deformeerub haletsus-

väärsel moel, muutudes arusaamatuks muljaks. See tähendab, et nüüd algavad «spiikeri» selgitused. Tema liiga kriiskav hääle surub kergesti alla orkestri arusaamatu podina, mis aga ei soovi oma positsioone nii lihtsalt ära anda. Ja tõesti, tarvitseb vaid kõnetekstil hetkeks katkeda, kui muusika annab kohe kogupaugu. Ta sööstab rünnakule, et võita tagasi kaotatud territoorium. Kuid hääle ei lase tal seda teha ja võitlus jätkub kogu filmi jooksul. Vaene kuulaja ei tea isegi, keda ta rohkem peab kiruma, kas toda visa muusikat või tüütut lobisejat, kes lõputult seletab kõike üle, mida silmad juba isegi ekraanil näevad.

Mulle tundub, et just dokumentaalfilmides on eriti vältimatut teha mingisugune reform. Milleks kulutada suuri vahendeid partituuri kõlama panemiseks, mida pole võimalik kuulda ja mille muusikalisi mõtteid suurema osa ajast toorelt purustatakse? Liiatigi takistab muusikaline müra kuulaja selgitusi jälgimast. Nõnda siis? ... Tuleb oodata mõnd reformaatorit. Las ta näitab nagu Piibli patriarhid mõlemale sobivale poolele kätte nende piirid, et nad elaksid rahus ja ei mõtleks kogu aeg üksteise hävitamisele.

Eriti ebameeldiv, kui mõnes teadusfilmis, kus on vältimatult vajalik jälgida selgitusi, ei saa seda teha eelpool kirjeldatud instrumentide podina pärast. Samuti tuleb mõelda sellele, et nimetatud «podin» on kahjuks kõik, mida on võimalik välja tõluda selliste meistrite nagu L. Beydts, T. Aubin, A. Hoérée, M. Thiriet jt kirjutatud partituuridest. Kas see pole ebameeldiv? Ja ta võtab julguse neilt heliloojatelt, kes filmimuusika kirjutamises näevad ka midagi muud kui ainult rahateenimise võimalust.



# MUUSIKA KUSTUTAB JANU



*François René Duchable*

Novembris, ajal mil Päästearmee, katoliiklaste Caritas ja muud heategevad organisatsioonid hakkasid ette valmistama jõulupühi kõige vaesematele prantslastele, andis François René Duchable Pariisis, Pleyeli saalis, kontserdi, mille sissetulekud kuuluvad Caritasele.

François René Duchable on rahvusvahelise mainega klaverikunstnik ja kriitikute arvates oma sugupõlve parim Liszti interpret. Samuti peetakse teda meie sajandi lõpu pianistide seas kõige peenemaks Beethoveni repertuaari tõlgendajaks.

Kuid kas muusika peab täitma terve elu?

«Muusika toob küll õnne, sensuaalset naudingut helidest,» väidab Duchable, «aga ta võib ka inimese ühiskonnast isoleerida.» Ja sellepärast on Duchable vahel olnud klaverile vihane. Sest see nõuab tüütavaid sõrmeharjutusi, vaevarikast pähetuupimist, maadlemist õpetajatega ja lõpuks üksindust. Klaver sõõb kõik tunnid ja päevad.

21-aastaselt oli Duchable valmis loobuma klaverikunstniku karjäärist ja õpetama lastele solfedzot. Aga siis toimus kohtumine Rubinsteiniga ja Duchable taipas, et tema koht on siiski kontserdisaalis. Sest muusikal on suur ülesanne. Ta aitab paremini kui sõnad vahendada kuulajale maailma harmooniat ja armastuseprintsipi, võimaldada

Menuhini järgi on inimesel vaja muusikat, nagu tal on vaja tuld, vett, päikest. Muusika kustutab janu. Sellepärast võtab Duchable oma kunsti misjonitööna.

Karjääriteel aga tulevad ette takistused, mida peab kuidagi vältima. Näiteks jookseb kunstnik tänapäeval ühest kontserdisaalist teise, hotellist hotelli ja lennujaamast lennujaama. Talle ei anta enam aega elada. Ja kasu saab sellest ainult üks käputäis tegelasi, kelle käes on võim ja kes juhib meie mehhaniseeritud eksistentsi.

Duchable ei lase end teha «muusikamasinaks». Ta piirab oma kontsertide arvu, ja juba paar aastat pole ta istunud lennukis. Sellega on tal jäänud aega sõpruseks ja kaasinimeste aitamiseks. Ta mängib haiglates, vanglates ja vana-dekodudes. Üheks sügavamaks elamuseks peab Duchable kontserti anormaalsetele lastele ühes Pariisi eeslinnas. Inimesed, kel puudub normaalne väljendusvõime, saavad positiivse šoki, kui neile «heidetakse näkku» muusikat. Nende vastuvõtlikkus ületab tavalise kontserdipubliku retseptisioonivõime.

«Muusika on sageli üksikute privileeeritute pärisosa, omand ja eesõigus,» ütleb Duchable, kes tahab anda oma kunsti kõige vaesemate teenistusse.

FANNY DE SIVERS  
(Tsitaat ajakirjast «MESSAGES  
DU SECOURS CATHOLIQUE», 1990,  
november)



# KUID, ENT, VAID, EHK, SIISKI, OMETI



«Valuvesi», 1990. Režissöör Peeter Tooming. Eesti elektrijaama heitveed.

791.441E

«LAHKUMINE BORODINIST». Stsenarist ja režissöör Peeter Tooming, operaator Peeter Ulevain, helioperaator Henn Eller, monteeriija Helju Sõerd. 545,5 m (2 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1988.

«VALUVESI». Stsenarist Villu Astok, režissöör Peeter Tooming, operaator Peeter Ulevain, helilooja Margo Kõlar, helioperaator Henn Eller. 439,8 m (2 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.

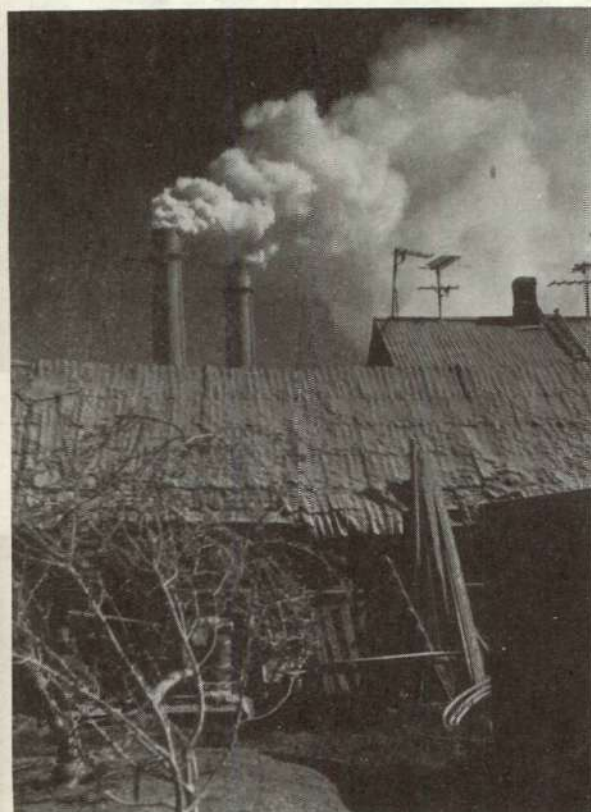
«KANGELASTEGU ON VENE KEELES PODVIG». Stsenarist ja režissöör Peeter Tooming, operaator Peeter Ulevain, helioperaatorid Jaak Elling, Jüri Kartušin ja Ago Preimann, monteeriija Merike Ratas. 532,8 m (2 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1990.

Peeter Tooming on teinud enamasti murelikke filme, ükskõik mis ainevallast nad ka ei pärineks. «Fotomure», «Valuvesi», ... Härra Peeter Linnap ütles Toominga viimase filmi arvustuse nimeks «Muretsemiseks on põhjust» (TMK 1990, nr 10). On küll. Elame püdelas vales, lagas ja saastas. Üritame millestki välja

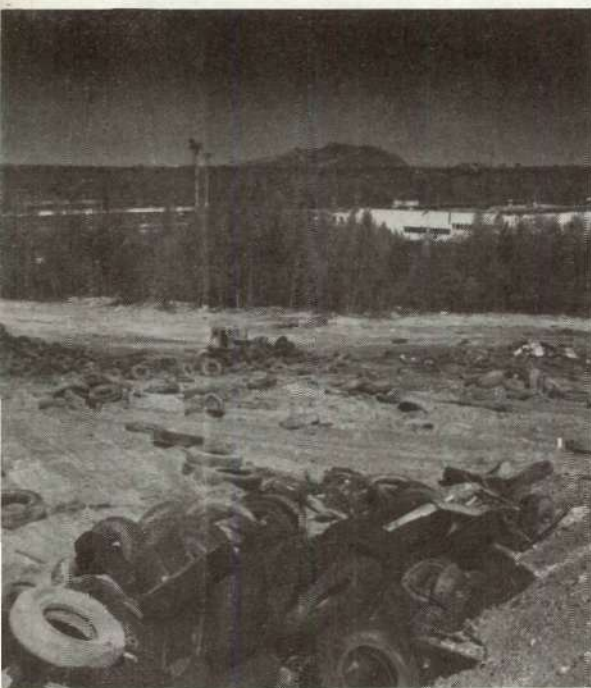
rabelda, aga millest, seda päris täpselt ei tea, ja meie «harjutused iseseisvaks eluks» meenutavad kõige enam hullumaja, kus patsiendid igal hommikul hääletamise teel endi seast uue arsti valivad.

Nii «Podvig», «Valuvesi» kui ka «Borodunist lahkumine», mida ma õnneks järjestikku nägema juhtusin, on filmitud pärast seda, kui me oma IME-t imetama hakkasime. Sellest Kurjast, mis meiega praegu toimub, näitavad nad kolme kõhnemat: okupatsiooni, majapidamise laost ja looduse lagastamist. «Valuvesi» on 440 meetrit solgikurnamist, 146 kaadrit kõige rafineeritumalt valitud jõledusi meie oma taluõuelt. Lägasse uppunud loomalaudad ja lehmad, tuhahunnikute ja prügimägede alla maetud elumajad, varanduse otsimisel segi kaevatud uss-aed, solgirennid lillepeenras ja põlev kaevuves. Üha ja üha ja üha. Ilma alguse ja lõputa. Toominga kaadrirütm on tundlikult pulseeriv ja kroonikafilmina tuleb «Valuvesi» tõsiselt arvesse. Teda õilistab





«Valuvesi». Kunda suitsevad korstnad.



«Valuvesi». Vanade autokummide prügimägi Ida-Virumaal.

aeg. Konstantin Märskä eestiaegseid ringvaateid võib vahtida nõrkemiseni, ehkki ei oska arvata, kui head need omal ajal näiteks Robert Flaherty dokumentaalfilmide kõrval tunduda võisid. Käekirja ei vaata aastate taha enam nii kriitiliselt, uudistad pigem nagu kurioosumit. Oi kui hollanduslik ja nos-talgiline vaatamine võib see tänane solgiloksutamine 50 aasta pärast olla — siis, kui enam oma õue ei ole ja «elu süm-boliks on saanud põllumehe asemel vee-müüja, sest januse sureb inimene kiiremini kui nälga». Samuti võib seda filmi näidata ka välismaalastele, kes ei tea veel, et Eestimaa üritab loodusseadusi rikkuda, tahtes muutuda organismiks, mis vaid enese väljaheidetest elaks. Sestap need ingliskeelsed tiitridki. Mina tean seda kõike juba ammu ja näen iga päev oma silmaga, mind huvitaksid märksa enam Kurja juured ja põhjused. Enam kui solgi ringkäik looduses huvitab mind selle ringkäik inimvaimus. Selles osas ei tee film mind targemaks ja mul on igav seda vaadata. Üldistavad kaadrid on triviaalsed ja umbsevõitu. Filmi alguses näidatakse meile hülgeid ja konna. Filmi lõpus konn ja hülged kõngevad. Oleks ime, kui pärast sellist maoloputust hing sisse jääks. Läbiva kaadrina lõovad mingid käed mingi segase mölina saatel mingitele paberitele mingeid templeid. Nad ei veena mind mitte milleski. Nad lõovad üksnes templeid. Ma ei saa kusagilt teada, mida mõtleb põllumees, kui ta väetisekoorma ülejäägi oma aianurka kallutab, ja miks ta niiviisi mõtleb. Templitest ei mõtle ta kindla peale ja kui templitel on võim tema mõtteid suunata, tuleb see ikkagi vaid tema enda mõttelaadist. Juhtmotiiv seltsimehelikult kõrvuti oma talutrepi ette kükitavast peremehest ja sulasest polnuks vähemalt desorienteeriv.

Desorienteerivalt mõjub dokumentaalkaadritesse rütmiliselt löikuv Eestimaa kaart, mille saastatuse laik üha laieneb. Paratamatult hakkad sealt otsima mingit seaduspärasust või läbivat mõtet. Miks hakkab mustumine just Rapla, Paide ja Jõgeva rajoonist? Miks laieneb see just Põlva, Valga ja Võru aladele? Kuidas need naabri-Läti ja naabri-Soome me kõrval nii puh-taks ja rõõsaks jääda saavad, kui meie ümber merigi juba mustab? Mis võrku siin õieti kootakse? Kuidas kogu see kaadervärk omavahel seotud on ja kuidas ta üldse koos seisab? Milliste filmis näidatud tehaste tahma tarvitab filmitööstus oma eksisteerimiseks? Mis osa on minul selles ringmängus, kui



ma kirjutan Jägala jõkke lödistava kombinäädi paberile haisva «Flora» viletsa ja kahvatu tindiga? Mis meeltesegadus see on, mis templilööjate ja filmi lõpukaadreis Euroopa riigilippude ümber arutavate ametimeeste jutu segaseks mõlinaks muudab?

«Lahkumine Borodinit» on tublisti kõnekam film. Juba sissejuhatuses teatab Viidingu hääl tuntud avameelsusega, et tolm Kundas on ju tsemenditööstuse võimsuse ilming. Mida rohkem tolmu, seda rohkem tsementi. Tooming laseb aimata, et kogu see Vanakurja kõõmaveski toetub küllalt selgepiirilisele filosoofiale, vundament on meie mõtlemise grammatikas. 1. Toota on vaja, sest inimkonna eesmärgiks on materiaalsete hüvede küllus. 2. Küllus on õnn, sest kvantiteet kasvab üle kvaliteediks. 3. Kui palju on küll, ei tea keegi öelda, sest iga asi on niipidi hea ja naapidi paa, mis täna loll, see homme tark, ja eitus eitab enese eitust. Mis jama see on? Vana tuttav kriimsilm, koolipingis vihatud, aga nüüd omane ja puutumatu «diamatt». Selle õõnesvormi desintegreeritust ja jampslikkust otsekui parodeeriksid «Borodinit lahkumise» kaks hiigelpikka panoraamkaadrit. Kahe peale hõlmavad nad filmi mahust (545 m) peaaegu poole (256 m), sisulisest mahust veelgi rohkem. Michelangelo Antonioni «Elukutse: reporter» finaalkaadri tihendu-

«Kangelastegu on vene keeles podvig». Matrossovi polgus Tondil.

P. Ülevainu fotod



«Lahkumine Borodinit», 1988. Režissöör Peeter Tooming. Kunda tuhakooriguga kaetud puud.

«Kangelastegu on vene keeles podvig», 1990. Režissöör Peeter Tooming. Vabatahtlikult Saksa sõjaväes teeninud Peeter Ounpuu Saaremaalt.





sele nad veel ei lähene, aga head on nad sellegipoolest. Naine ammutab vett ämbriisse, mees pillub kärusse kive, kõik koguvad midagi millessegi ... keegi loobib mingeid plekikolakaid ühest hunnikust teise ... posti otsas kõlgub korb nagu falliline vapiloom, meie tarbimiskultus on veel koriluse tasemel ... keegi läheb ära ... keegi tuleb juurde ... keegi urgitseb punnivõrri parandada ... naisterahvas arvab: «einh, ega ta nüüd õige küll ole, aga oleme lihtsalt harjunud niimoodi elama siin» ... tsemendikoorikus õunapuu oksal kasvab roheline äratuskell, tornikella klaas ei paista tolmu alt enam läbi, nüüd on igal mehel oma sihverplaat ... keegi pintseldeb äratolmanud aknal raame värviliseks ... noor ema lükkab tandemkärsu kolmikuid ... rahvariietes tütarlaste ansambel laulab «tsooni» meenutavas maastikus otse kaamerasse: «Öitse sa, kasva sa, / Õnne me rahvale too.» Groteski on selles filmis paksult, kohati isegi liiga. Siin-seal on osavalt kasutatud viiekümnendate vormikeelt ja õhustiku. Filmi põhitooni annavad lastekooride esitatud kroonulaulud kodulinna kiituseks. Lakkamatult toimub mingi uimane sebimine ja rühkimine. Nii töölisel kui ka kohalikul juhil on ühtviisi kaitsetud ja pidetud. Inimesed vahetavad oma asukohti, kujundid tähendusvälju, kaamera kondab ringi nagu kuoitõbine, kõik seosed on põgusad ja juhuslikud, murenemine ... segunemine ... desintegratsioon ... tolm ... tolm ... Nатуке liigagi ebajärjekindel ja katkendlik on see kõik. Filmi kude on mure. Aeg liigestest on lahti. Kas me murelikuna üldse pääseme sellest trumlist välja? Üks läbinisti valgustatud episood on siiski: kellameister puhastab tornikella mehhanismi ja klaasi. Kaamera kaeb sihverplaati ühelt poolt ja teiselt poolt. Niipidi on naa ja naapidi on paa, läbi ei paista kummaltki poolt. Tuleb uut kella otsida.

«Podvigis» on selliseid sähvatusi kõige tihedamini. Teatud süsteem hakkab neist tekkima juba pealkirjast saadik. «Vene keeles on kangelastegu *podvig*» Piibli keeles on enamlik desintegratsioon «keelte segamine». Semantiliselt tähendab venekeelse *podvig*'i «edasinihkumine» hoopis midagi muud kui meie «kange tegu». Segunedes on mõlemad paratamatult segaseks ja sassi läinud. Tooming kasutab sellist skisofreenset keelesituatsiooni oma filmis järjekindlalt ja kõvakäeliselt. Pilti saatev heliriba pärineb hoopis teistest kontekstist: sõjaväelisi käsklusi kuulab õnnis-

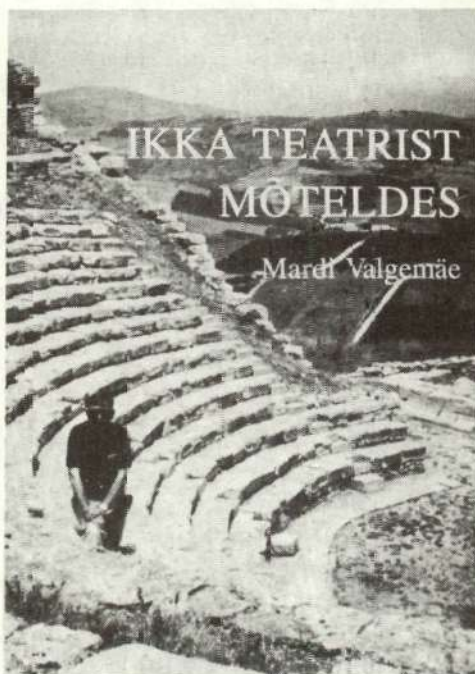
tamiseks tõstetud kätega Kristuse kuju, soldatid marsivad koraalide saatel, ülemjuhataja võidupühakõne kommentaariks näeme kaadreid enamlaste pommitatud Harju tänava varemeist ja maarahva nõutuid nägusid, pastor ütleb kogudusele: «... ja pärast laulame ise laululehtedelt «Kui ükskord pean mina siit ilmast lahkuma» ning rood marsib rivilaulu röökides kaadrist välja. Oleme jõudnud sellise semantilise absurdini, et eesti poisid käivad okupatsioonivägedes «aega teenimas» ja ajalehed nõuavad Nõukogude vägede «väljaviimise» asemel nende «kojutoomist». Täheenduselt irdu rebitud sõnad desintegreeruvad, inimkõne muutub segaseks mölinaks ja inimeste teod kõõmaveski ringiajamiseks. Toominga «Podvigi» *story*'ks on Eesti vabadusvõitlejate Tori kokkutuleku nurjaajamine okupantide poolt ja selle tähenduse pea peale pööramine enamlikus propagandaveskis. Säherduse ajupesu koreograafilised üksikasjad on filmis esitatud üsna veenvalt ja elegantselt. Samas aga, kätt südamele pannes, jõuab sõnum meieni küllalt sarnaste võtete vahendusel. Toominga mure on liiga valdav, et oma objektist piisavalt distantseeruda.

Üks seik on ometi, mis laseb Toominga filmidel oma ainesest kõrgemale tõusta. Toominga — Ülevainu kaamerakäsitust olen ma alati nautinud. Ükskõik missugustest jõledustest nad ka ei räägiks, alati jääb nende kaader rõhutatult estetiseerituks. Kõige enam torkab see silma «Valuvees». Olgu need õlilaigud järveveel, loomaraiped virtsavirnas või kroonukasarmud sõjaväelinnakus, üles võetud on need nii, et silmal on kena vaadata. Nähtuna väljaspool oma tähendust on nad lihtsalt maalilised ja kaunid. Niisuguste kaadrite tagant ulatub aimama, et ülenemisvõimalus nendest probleemidest ja sellest murest on tegelikult siinsamas, üsna käeulatuses. Irdsus, katkendlikkus ja ebajärjekindlus, mille üle mu tekst siamaani nurisenud on, on tegelikult see, mis mulle päris hästi meeldib nii Toominga filmides kui ka meie tänapäeva ühiskonnas. Kõik asjad on oma seostest sedavõrd valla, et õhk kubiseb hulkuvast energiast, vektorita väest. KUID, ENT, VAID, EHK, SIISKI, OMETI. Säilib lootus, et sellest tohuvabohust sünnib veel uusi vorme, senistest vitalsemaid ja graatsilisemaid. Ehk on mõni järgmine Toominga film juba päris muretu ja valus.



## MEIE MEES NEW YORGIS

Esimene kiri Mardi Valgemäelt mulle on dateeritud 18. oktoobril 1968. Olin ise talle kirjutanud ja pakkunud kõikvõimalike materjalide vahetamist. Ta võttis selle ettepaneku heameelega vastu. Eks ta nimi oli meile juba varem silma hakanud, eelkõige «Manast». Ta kirjutas asjadest, mis meidki parajasti huvitasid: mäng, Huizinga, Artaud, rituaal, McLuhan... Tema oli asjas muidugi sees (esimeses kirjas kiidab ta äsja nähtud Living Theatre'i «Antigonet»), meie pidime aga toimuvat eemalt vaatama, nagu varjude mängu Platoni koopa seinal või peeglis, täpsemalt — peeglite süsteemist. Peeglik oli professor Valgemäe. Artaud'd olime ehk veidi lugenud, aga Grotowski ja Schechneri raamatud olid meile suureks impulsiks. Mardi saadetised ja pikad kirjad hoidsid meid kursis maailmas toimuvaga ja sisendasid julgust, et oleme õigel teel. Omalt poolt kirjutas ta ka eesti teatrist õige mitu artiklit, ehkki polnud konkreetselt midagi näinud. (Mardi pole siiani Eestis käinud, ja mine tea, ehk saab nii asjast parema pildi — ei pea ju midagi tingimata nägema, võib ka ette kujutada, ja kaemuslikud tulemused ongi sageli adekvaatsemad, kui oma silmaga nägemise puhul.) Mardi oli igas



Evald Hermaküla vestlemas Mardi Valgemäega pärast V. Vahingu «Mees, kes ei mahu kivile» etendust La Mama teatris, 1979. a.



artiklis absoluutselt kaasaegne, ühesõnaga «modernist» selle sõna klassikalises tähenduses. Kõige harjumuspärasemad ja esimesel pilgul kivistunud nähtused eesti teatriajaloos omandasid ta sule all uue tähenduse. Viljastav oli «Libahundi» kiskumine rituaalteatri alale, ootamatu Vilde ja uus-atika komöödia võrdlemine, põnev Raudsepa ja tema erootika uudne vaatlus. Värske pilguaga oli nähtud isegi Koidulata ja Jakobsoni!

Niisiis, Mardi kirjutas tihti Hermakülast ja Toomingast, kusjuures teda aitasid palju ka meie saadetud kirjad, artiklid ja pildid. Mina omakorda kirjeldasin «Edasis» La Mama «Tuhkatriinumängu» lavastust (muidugi varjunime all, 30. V 71), mida näinud ei olnud, aga üks mind jälle aitasid Mardi kirjad, artiklid, fotod. (Mardi on nüüd avaldanud oma päeviku «Tuhkatriinumängu» läbisurumisest Ameerikas pealkirjaga «Tuhkatriinu tulevahetus».) Muide, ka stagnatsiooniaegadel õnnestus Eestis avaldada Mardi Valgemäe eseid. «Loomingu» 1979. aasta 6. numbril leheküljelt 892 leiame artikli «Off-Off», all tähed «M. V.» Tegemist on Mardi erakirjaga, kust tereused ja lõppsõnad on ära jäetud. «Loomingu» bibliograafia avab pseudonüümi tähenduseks küll M. Muti, kuid see ei tähenda muud kui et Mutt oli sellal «Loomingus» toimetaja. Kuuldavasti see trikk Mardile alguses ei meeldinud, kuid peagi saatis ta ühe teise erakirja, mis just kui eriti sobis avaldamiseks. Kuid minu mäletamist mööda olid siis funktsionärid asjale jälle saanud ja afäär peatati. (Hiljem järgnesid juba avalikud esinemised «TMK-s».)

Nüüd on meie ees Mardi Valgemäe raamat «Ikka teatrist mõeldes» (Välis-Eesti & EMP, Stockholm, 1990). Mulle tundub, et see on meie sõbra teine raamat. Esimene oli «Accelerated Grimace. Ezpressionism in the American Drama of the 1920s.» (Southern Illinois University Press, 1972). «Ikka teatrist...» sisaldab tähtsamad programmilised artiklid «Milleks teater» (1972), «Kodumaine dramaturgia 1944—1976» (1983), «Koe-rad laval» (1976) ja «Linn ja teater» (1982). Teises osas on arvustused konkreetsetest etendustest, kus vilksavad muidugi Linda Pakri ja Elmar Maripuu nimed, hiljem lisandub Marika Blossfeldt. Ja lõpuks näeb Mardi oma silmaga ka Eesti teatrit. Hermaküla, Draamateater...

Mardi Valgemäe osa eesti teatri arengus on raske ülehinnata. Ta on tegelikult olnud kõigi toimuvate protsesside taga, ilma end reklaamimata ja kiitmata. Ega tee kerge pole olnud. Mäletan end olevat lugenud, et Eesti Majas ütles keegi vanem leegionär ta kohta: «Vietnami tuleks saata säärane hipi» ja Eestis vihjas Ird talle ebasõbralikult (SV 25. IX 70).

Avangardistliku teatri aegadel oli ta vaata et ainus, kes meid mõistis, mõistis nägemata,

sest neil aegadel olid kõigi maade avangardistid valmis ühinema.

Kuid asi pole niivõrd eesti avangardismis ja selle saatuses. Meil on väga vähe olnud teatriteadlasi ja -kriitikuid, kes vaatavad teatrit globaalselt, mitte ainult niisist. Mardi nägi aga mitte ainult kitsalt teatrit, mitte ainult mõnd etendust, vaid oskas juba tollal käsitleda teatrit inimeksistentsi ühe kaaluka komponendina.

Nüüd on ta kateedri juhataja. Talle allub mitukümmend professorit. Käisin mullu NY-s. Tal oli vähe aega ja mul oli vähe aega. Ometi leidis ta aega koos minuga teatrisse tulla. Olen väga tänulik. Märkan, et ta on endiselt avaldanud arvustusi, näiteks Karusoo ja Blossfeldti uuemate tööde kohta. Ta on talle omase põhjalikkusega uurinud pagulasteatrit, iseäranis vähetuntud sõjajärgset aega. Soovime meie mehele NY-s jõudu ja tervist. Ootame teist raamatut.

Walter Benjamin on kuskil öelnud, et kriitik peaks olema nagu alkeemik, kes uurib elusalt tuld. Minu arust on Mardi Valgemäe alkeemik. Ta näeb tules ka salamandreid, mis lihtsale keemikule nägemata jäävad.





«Sun Ra Arkestra»

## ÜHEKSA JA POOL AASTAT ENNE SAJANDI LÖPPU MOSKVAS

31.V—5.VI 1990 peeti Moskvast esimest rahvusvahelist džässifestivali. See sündmus kirjutatakse kindla peale kuldtähtedega nõukogude džässi ajalukku. Kui selliste esinduslike esinejatega festival oleks korraldatud viis või isegi kolm aastat tagasi, oleks džässifännidel jalg suurest rõõmusest nõrgaks läinud, aga nüüd võeti ameerika džässi koorekihi esinemist Moskvast kui argiasja.

Külalismuusikud olid kahtlemata kõrgest klassist: «SUN RA ARKESTRA», bluusitäht JAMES BLOOD ULMER oma trioga, bassimängija BUSTER WILLIAMSI kvartett, legendaarse tenorsaksofonisti BENNY GOLSONI kvartett, mitmekülgse muusiku CHICO FREEMANI ansambel «Brainstorm», džässiliidrite ansambel «THE LEADERS», tähttrompetisti FREDDIE HUBBARDI kvintett, maailma parim džässimängija torupillil RUFUS HARLEY, uut ilma tegev tenorsaksofonist BRANFORD MARSALIS oma kvartetiga ja ainsa valge džässi esindajana duo Washingtonist — TOMMY CECIL ja LOUIS SCHERR, kes kõik näitasid ameerika džässi tänast taset ja erinevaid suundumusi. «WILLIAM BREUKER KOLLEKTIEF» Hollandist ja Norra kitarrist ODD-ARNE JACOBSON veensid, et ka Euroopas on, mida kuulata. Peremehed püüdsid tagasihoidlikumad olla — iga kontserdi ca kolmest esinejast oli üks oma, kaks külalist.

### MIS KAUNIS, SEE KALLIS

Kui küsisin festivali lemmikult, 28-aastaselt Branford Marsaliselt, kui kallis ta ansambel on, oli vastus: «Väga kallis.» Pole kaht-

lust, et see oli Nõukogude Liidu kõige kulukam džässifestival. Valuutat kulutati 150 000 dollarit, millest osa võttis enda kanda Moskva Ameerika saatkond, osa Hollandi saatkond. 75





Freddie Hubbard

— uueks festivalipaigaks sai Estraaditeater, mille avarad fuajeed võimaldasid välja panna ka maali-ja fotonäitused.

## REKLAAM

Festivali avapäeval oli pileteid veel saada, erandiks vaid kontserdid, kus osales Branford Marsalis. Leiget huvi ameerika staaride vastu seletati infopuudusega, paljud lihtsalt ei teadnud üritusest. Üleliidulise Raadio programmis vilksatas reklaam vaid ühel korral, linna peal olevat olnud kaks loosungit ja vähemalt Estraaditeatri ümbruses plakat festivali embloomiga.

## PÄEVAD TÄIS MUUSIKAT

Festivali kava oli pingeline, päeva jooksul 14—15 tundi muusikat. Soov näidata välismaa džässispetsialistidele nõukogude džässi erinevaid kihistusi ja ka noori talente oli kena, kuid programm oli seetõttu üle koormatud. Korrespondente, mänedžere, džässiliitude esindajaid oli Moskvas ilmselt paar-kolmkümmend, aga et ei toimunud ühtegi pressikonverentsi ega külaliste tutvustust, siis sõlmiti tutvusi stiihiliselt. Heliloojate Majas said külalised kuulda mõndagi huvitavat. Gnessinite-nimelise muusikakooli bigbändi võib vabalt seada Liidu parimate kõrvale; uuest *free-džässist* lähtub trompetist Anatoli Solovjanenki ja tema ansambel «Vidit Oko». Tema minimalistlikust vaimust kantud «Avantüürid» oli üsna vaimukas. Selle saali kuningannaks osutus aga kleenuke flöödimängija Natalija Pšenitšnikova, kelle *performance* paljusid vapustas. Narmastatud valges minis, flööt käes, ronis pikajuukseline muusik elegantset klaverisse ja mängis flöödi saatets varvastega keeltel ja klahvidel. Örnuse ja kellukestelina muusika suubus aga ta jõulistesse mõiretesse, et õigustada etenduse nime «Lövi, kes tantsib päikese ümber».

## EI OLNUD ERILISI ÜLLATUSI

Festivali põhilaval oli nõukogude džäss esindatud muusikutega, kes džässi mänginud 10, 20 või isegi 30 aastat. Vene bigbändide au kaitses Oleg Lundströmi orkester. Kõige arvukamalt olid esindatud duod. Leedu multiinstrumentalist-saksofonist Petras Višnauškas mängib selle aasta algusest koos trummar Arkadi Gotesmanniga. Põhiliselt on tema ruumilis-ökoloogilise muusika olemus samaks jäänud, ideid ammutab ta leedu folkloorist, erineva koloriidiga eskiisides kasutab erinevaid instrumente. Gotesmann pakub rütmipartnerlust. Duo Igor Bril (klaver) — Anatoli Vapirov (saksofonid, klarnet) sündis spontaanselt festivali ajal, nende muusika võlu seisneski dialoogi ootamatutes mõttekäänduses. Duos Leonid Tšizik (klahvpillid) — Sergei Manukjan (vokaal) oli dikteerijaks

Rublasid kulus ka 150 000 ringis. Piletihinnad ulatusid kaheksast rublast päeval viieteistkümmeni öhtul, mis võis olla vaevalt kümnenidik pileti omahinnast. Kui mõelda sellele, et saal mahutas ca 1000 kuulajat, siis Moskvale oli festival tõeline luksusüritus.

## KORRALDUSIMED

Moskva džässifestivale on 1962. aastast alates organiseerinud Moskva Heliloojate Liidu instrumentaalmuusika komisjon eesotsas helilooja Juri Saulski ja toimetaja Zanna Braginskajaga. Seekord tulid appi professionaalid Läänest — Gabriele Kleinschmidt oma meeskonnaga. Ta tõi kohale välisesinejad ja sai salvestusõiguse. Läänes valmiv film tuleb ekraanile ka Nõukogude Liidus. Sellele vaatamata rippus veel viis päeva enne festivali selle saatust õhus, sest peasponsor ja dollarite lubaja, firma ARCA ei jõudnud salvestusõiguse asjus kokkuleppele proua Kleinschmidtiga. Õnneks leidis «Goskontsert» vajalikud dollarid. Paar nädalat enne festivali algust oli kindel, et kontserdipaigaks saab «Molodjožnoje» kultuuripalee. Äkki hakkas sealsetele ülemustele tunduma, et džässi pealt võiks teenida, saali üür kruviti üles ja



Tšizik. Duo Arkadi Silkloper (metsasarv) — Mihhail Alperin (klahvpillid) üritab läbi murda Lääne turule. Nende LP, mis valmis mullu Münchenis, arvasid Skandinaaviamaade džässiföderatsiooni autoriteedid aasta viie parima džässiplaadi hulka. Nende folkdzäss on maitsekas, aga sedalaadi muusikat, kus rahvalaulik laulab teemat, võis kuulda juba 1960. aastatel Jan Johanssonilt. Huvitavam heliline atmosfäär tekkis elektrooniliste värvide ühendamisel rahvaviisiga.

## DŽÄSSI KOOREKIHT

Head musta džässi, mille rütmi tunnetad iga närvikiuga, pakuti Moskvas ehk liigagi palju.

Tavaliselt on just väikesed ansamblid uute ideede genereerijad, Moskva laval oli see vastupidi. Duo Louis Scherr (klaver) — Tommy Cecil (kontrabass) pakkus n-õ klassikalist kristalliseerunud džässi, kus ilu, hea maitse, tasakaal olid esmatähtsad. Suured orkestrid, «Sun Ra Arkestra» ja «William Breuker Kollektief», olid aga jäagitult sisse elanud meie pöörase maailma atmosfääri ja ammutasid seal mõnikord lausa avantüristlikke ideid. Džässiilmas on nad küll preaegu liidrid. Sun Ra arvab, et tema muusika on oma ajast ees, sellele viitab ka kollektiivi nimi — «Ultrakaasaegne XXI sajandi orkester». Tegelikult on see, mida orkester pakub, tõsises nüüdismuusikas mitut moodi läbi proovitud. Müstilised meditatsioonid, kus kuus löökpillimängijat šamaaniringis rütmidega nõiuvad, on kaasakiskuvad, kuid 15-minutised ülivirtuossed soolod muutuvad tüütavaks. Samas mängitakse ühes kompositsioonis läbi mitu stiili, nii et midagi peaks kuulajale ikka meeldima. Muidugi võib orkestri tehniline täiuslikkus.

«William Breuker Kollektief» on Euroopas sama kuulus kui «Sun Ra Arkestra» Ameerikas. Ka nende muusika on süntees, kuid kallakuga klassika ja olustikumuusika poole, kõike värvib grotesk, ironia, *show*. Breukeri orkestri helindeis oli oluline dramaturgiline tervik, ootamatud mõttekäänud, soolosis oli napilt.

Tenorsaksofonist Benny Golsoni teemasid on mänginud ka eesti džässmuusikud. Tema ansambli muusika oli hästi vormitud, lõpuni mõeldud, reljeefsed soolod ei veninud pikale. Selles kvartetis mängis ka noor superpianist Mulgrew Miller, kelle mängukiiruse ja mõteloogikale ei leidu ilmselt vastast.

Publiku eriliseks lemmikuks sai aga Chico Freemani kvintett «Brainstorm», kes ameeriklastest ainsana mängis *fusion*-muusikat, sekka ka mõne ballaadi. See oli väga nooruslik muusika. Chico meeskonnas mängisid erinevate muusikaliste tõekspidamistega pillimehed. Koos Chico Freemani rütmigrupiga musitseeris ka maailma torupillimängija number üks Rufus Harley koloriitses šoti kostüümis.



Benny Golson

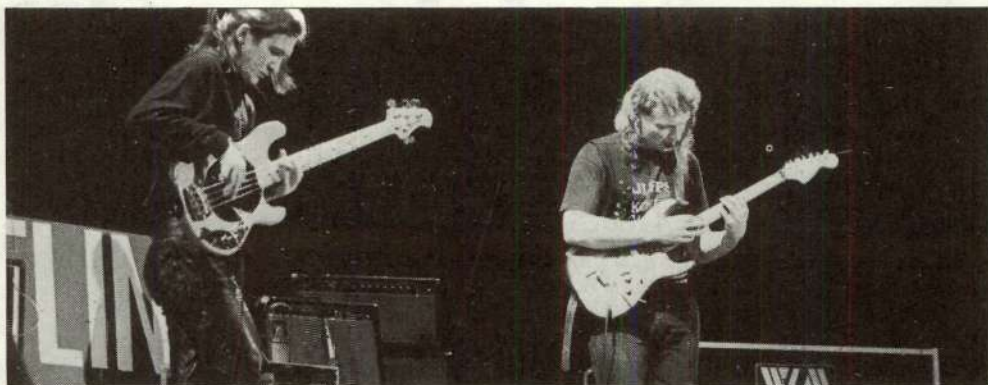
Ansambelis «The Leaders» mängisid erinevate ansamblite liidrid, kes musitseerivad koos 1983. aastast. Nende muusikat toidab bebop. Kõik seksete liikmed on oma pilli virtuosid. Arthur Blyrge ja Chico Freemani soolode kõrval plaksutati kõige rohkem klaverimängija Kirk Lightseye. Freddie Hubbard on meie muusikutele ehk rohkem tuntud tänu firma «Melodija» heliplaatidele. Ta on hiilgav solist, ansamblijuhina küll vist mitte eriti tugev.

Moskva festivali kulminatsiooniks planeeriti Branford Marsalise kvarteti esinemine ja nii ka kujunes. Alustanud koos venna Wyntoniga, kes on maailma parim nii džässis kui ka klassikas, on ta plaadistanud ja mänginud koos paljude staaridega. Praegu on ta ise tõusnud liidriks. Tema ideede baasiks on väga põhjalik ja mitmekülgne haridus, kohati kumab läbi ka armastus Coltrane'i muusika vastu. Branford oli fantastiline!

Moskva festivalilt jäidki meelde ilusad targa noored muusikud Branford Marsalis, Malgrew Miller, Chico Freeman, Benny Green jt, kes on ameerika 1990. aastate džässi staarid ja edasiviijad. Kui iga aastakümme on džässi toonud midagi uut, siis 1990. aastate algus näitab, et eelistatakse konservatiivseid, läbiproovitud stiile, neosving, neobebop jt on praegu hinnas.



# ÜHEKSA JA POOL AASTAT ENNE SAJANDI LÕPPU TALLINNAS



Poola ansambel «Kciuk-Surzyn Band»

S Tallinna džässi ja bluusi päevadel (10.—14. XI 1990) toimus 36 kontserti, neist 26 Tallinnas, 10 jagatuna Tartu, Pärnu, Viljandi, Paide, Narva-Jõesuu ja Kohtla-Järve vahel. Esinejaid oli 11 välisriigist pluss lagunevast N Liidust: Venest, Ukrainast, Leedust, Gruusiast, kokku ligi 100 muusikut. Üle saja esineja oli Eestist. Need on arvulised andmed. Nüüd on festivalist möödas üle kolme kuu ja kuna festivali järel ilmus arvukalt muusikalist poolust-taset lahtimõtestavaid kirjutisi («Reede», «Eesti Ekspress» jm), siis räägiksime siin rohkem festivali kui 1990. aasta ühe kaalukaima kultuuriürituse korralduslikust küljest. Toimetuse küsimustele vastas festivali «mootor» ANNE ERM:

Lembit Saarsalu



Džässifestivali korraldamise idee on kogu aeg õhus rippunud, aastaid on püütud seda taaselustada. Ometi on väga raske sammu pidada 1967. aasta legendaarse festivaliga, mida ju igal juhul võrdluseks pakutakse. Ilmselt peab üritus ennast taas õigustama, et ka näiteks ajakirjanikel tekiks huvi siia tulla. Kuigi paljude osalenud ansamblite mänedžerid olid ajakirjanikud ja on teada, et festivali kohta ilmuvad artiklid Skandinaavia-maades, Ameerikas, Inglismaal jm. Taanis oli isegi eelreklaam. Ray Andersoni mänedžer Ralph Gluch on ka ajakirjanik, ta uuris siinset poliitilist tausta, kultuuri osa meie muutuste protsessis, džässi osa selles jne. Selle festivali kaja peaks olema piisav, ehkki nüüd meil 200 ajakirjanikku ei olnud, nagu 1967. aastal.

Kas nendes meenutustes on ka 60. aastate nostalgiat?

Võrdlema peab ikka millegagi, kuigi erinevusi on paratamatult. 1990 oli tõeline festival — linn oli džässist tulvil. Väikesed saalid,



aga ka «Sakala», olid publikut täis. Ainult Linnahalli saal on liiga suur, isegi Dave Brubbeck ei meelitanud seda omal ajal täis. Aga 1967. aasta festivali oli ainulaadne elamus, neegridki esmakordselt meie laval näha. Iraani šahh tuli Moskvas tühjale lennukiväljale, ajakirjanikud olid kõik Tallinnas, selles tuli suur pahandus.

Olen käinud paljudel džässifestivalidel N Liidus ja alati on olnud väga kahju, et Tallinnas, vanade džässitraditsioonidega linnas, ei toimu aastaid midagi. 1989. aasta sügisel Tbilisi festivalil oli esinduslik ameeriklaste paraad, aga tekkis küsimus, kellele festivali teha. Eeskätt ju ikka oma muusika ja muusikute näitamiseks. Esimesed kokkulepped tulidki grusiinidega, kellega on ammuks sidemed. Meie muusikute esindus käis juba esimesel sealsel rahvusvahelisel festivalil 1978, kuid nende džässimuusikud pole Eestimaal niihästi kui käinud. Tbilisi bluusiansambel tahtis koos meie bluusilauljatega esinema tulla. Džässiliidul olid aga juba festivali kuupäevad kindlad ja kultuuriministeeriumilgi 10 000 rubla eraldatud. Korraldustöö jäi küll alguses minu peale.

Festivali oli väga vaja. Kõigepealt muusikutele, kuid ka publikut tuleb taasharjutada džässiga, et see on vahetu, mitmekülgne muusika, teatud määral vastukaaluks suurele rocki ja popi buumile või koorilaulu kultusele. Meil on tugevaid džässimuusikuid, kes võivad vabalt esineda koos rahvusvaheliste suurustega. N Liidu parimaid, huvitavamaid esinejaid ma teadsin: Petras Vyšniauskas ja Arkadi Gotesman, kes on kahtlemata leedu džässis eredamad esindajad, meile lähedase mõtlemisviisiga; duo Vjatšeslav Gaivoronski — Arkadi Volkov Leningradist — välismaal kõige nõutavam N Liidu džässiansambel: nende muusikaline mõtlemine on ühelt poolt folklooriga seotud, teiselt poolt fantaasiarikas, tehniliselt meisterlik; Andrei Rjabov, N Liidu parim džässikitarrist; Igor Bril kahjuks lennukirikke tõttu kohale ei jõudnud; David Gološtšokin, harukordne multiinstrumentalist. Valter Ojakäär, Mati Brauer, Villu Veski ja Toivo Unt soovitasid, keda veel kutsuda. Kasutasin ka Moskva muusikakriitiku Dmitri Uhhovi abi. Siit tuli ka üllatus: Ray Andersoni mänedžer, kes alguses oli ära öelnud, saatis paar kuud enne festivali teate, et Anderson tuleb.

#### Mis kaunis, see kalliss?

Alguses me valuutakuluga eriti ei arvestanud. Anderson pidi esinema tuluõhtuga, seega peaaegu tasuta. Aga siis juhtus, et Helsingis jäi tema kontsert ära ja selleks, et tal tasuks üldse Euroopasse tulla, palus ta Tallinnas ka teist kontserti valuuta eest, ning kõige riskides nõustusime. Tasu oli üsna väike, võrreldes hindadega, mille eest staarid Läänes

esinevad. Rahapalveid saatsime kõikjale, näiteks Prantsuse, Ameerika ja Austraalia saatkonda Moskvas, vaid viimasest tuli vastus. Kuigi just Ameerika saatkond oli aidanud Moskvas festivali läbi viia, 150 000 dollarit ei peetud seal sugugi paljuks. Veel vahetult enne festivali nõustusid lisaks Ray Andersonile esinema sellised suurused nagu Debbie Cameron, Rune Gustafsson ja Anne Domnerus, kellele oli vaja leida sõiduraha. Nii need dollarivõlad kogunesid.

Rahata ei toimu midagi. Kui alguses saatsime sponsorite otsingul ca poolsada kirja välja, siis saime paar eitavat vastust ja ka ühe ülekande — «Leiburilt» 2000 rubla. See oli ainus ettevõtte, kes kirjale positiivselt reageeris. Paljude ettevõtete juhid on unustanud, et olenemata vastusest on siiski korrektnete vähemalt vastata ametlikule kirjale, kuhu on alla kirjutatud Eesti Raadio, Eesti Kontserdi, Eesti Jazz Liidu ja Tallinna linnavalitsuse esindajad. Need neli organisatsiooni olid ürituse ametlikud läbiiviijad.

Raha teeb siamaani peavalu. Kevadel ütlesid ettevõtte, et pole kindlustunnet, pole maksuseadust, et ootame sügiseni. Aga kõige parem on isiklikult asja selgitada. Enamik visiite ettevõtetesse olid ka tulemuslikud, enamik juhte sai aru, et tegemist on kultuuripoliitikaga ja neilegi on kasulik, kui sponsorite nimed ka laval ja bukletis üles loetakse.

Sponsoritest peab tänama «Kreenholmi Manufaktuuri», kes kandis meile üle 30 000 rubla, kergetööstuskoondist «Ester» — 15 000; 10 000-toetusi oli päris mitu: Tallinna Uus-

«Compromise Blue»





sadam, Väikeettevõtete Assotsiatsioon; Tallinna Kaubasadam kandis üle 1000 dollarit, «Estline» andis valutat. Sponsorite abi ulatus 130 000 rublani. Aga kuna meil pole kultuuri toetuse süsteem välja kujunenud, käib ühe ettevõtte uksest sisse kõikvõimalikke abivajajaid ja kust direktioon teab, keda aidata, keda mitte. Nii antaksegi näpuotsaga igäuhele. On viimane aeg maailmas käibel olev toetussüsteem, maksusoodustused jne ka meil sisse seada. Loodame ikka ots otsaga kokku saada, leida ka valutat, millele meil lubadui välja andes katet polnud. Osta dollareid 1:20 on üle mõistuse. Kuigi Tbilisi festivali korraldajad ostavad dollareid Goskontserdilt 1:10, aga neil on üldse teistmoodi suhtlemiskultuur ja enam ärimehe hinge. Vene rahaga tulime ots otsaga kokku, oli ju ligi 10 000 kuulajat, džässifestivali kohta suur arv, aga ikkagi ei majanda sellega end ära, hinnad on nii krõbedaks muutunud.

#### Organiseerimine?

Kutseid saatsime kõikjale — *Lake City Blues*'i festivalile näiteks, nemad olid nõus siia oma esinejaid saatma, aga nendegi tulek jäi rahapuuduse taha pidama. Osaleda tahtjaid oli päris palju, sellest johtuvalt tuli esinejate nimekirja üsna kirju. Esindatud olid kõik džässi suunad, välja arvatud diksiländ. Aga see ehk andiski läbilõike sellest, mis maailmas toimub, millised on praegu džässi suundumused.

#### Reklaam?

Eelreklaami tegime tugevasti. Eesti Raadio tutvustasime suuremat osa esinejatest. Reklaamid olid ka venekeelsetes saadetes.

#### Päevad täis muusikat?

Ühte suurt ja kõikehaaravat kontseptsiooni festivalil võib-olla ei olnud, tegutseti rohkem põhimõttel igäuhele midagi. Oli mitu eesmärki: et eesti džäss oleks võimalikult hästi esindatud, et muusika oleks huvipakkuv ka laiemale publikule, sellepärast oli kavas

küllalt palju vokaaldžässi ja bluusi. Just bluus on praegu maailmas aktuaalne, sugugi mitte ainult ameerika, vaid ka näiteks poola oma. Oluliseks pidasime, et külalised saaksid pildi sellest, mis meil ja meie sellest, mis Euroopas toimub. Põhjamaadest oleme soome ja rootsi džässimuusikuid varemgi kuulnud, norra omi aga üldse mitte ja taanlasi ka harva. Oli hea meel, et Norrast tuli ansambel «Fairplay», kes üllatas oma mõttelaadi, tänapäevase *sound*'i, norraliku hinguse, loodusläheduse ja viimistletud muusikaga. Skandinaaviamaad olid tugevasti esindatud, kuigi Soomest jäi esinejaid tulemata. Algul lootsin, et raadiod, kellega on tihedamaid kontakte olnud (Soome, Rootsi, Ungari), teevad meiega ühiseid *work-shop*'e, aitavad üritusele kaasa, aga kahjuks ei saanud me nende poolt toetust ja nad ei saanud siia ka oma esindajaid.

#### Festivali jäädvustamine?

Eesti Raadio salvestas kõik, iga päev kaks kontserti digitaalselt. ETV salvestas Linnahalli kontserdid, ühe päeva «Sakalas», kus õhtul esines R. Anderson, päeval oli mitmekesise kavaga kontsert. Kahju, et tervet festivali videolindile ei saanud.

#### Kas väliseesti džässimuusikuid ei olnud plaanis esinema kutsuda?

Raivo Tammikuga oli tihe kontakt, sellest sündisid ka raadiosaated ja tema tegevuse tutvustamine siinmail. Ta pakkus esinemiseks oma trio koosseisugi välja. Aga tal tekkis raskusi passiga, tema pagulaspas kehtib endiselt kõikjal peale Nõukogude Liidu. Nii ta ei riskinudki tulla, kuigi kinnitasime, et ajad on teised. . . Pärast seda, kui tema praegune elukaaslane kevadel siit minnes tollis jõhkralt läbi puistati, kahtles ta selles. Marju Kuudi leidis Herbert Murd lõpuks Ameerikast. Temaga oli osalemise suhtes kokkulepe, kuid veidi enne festivali teatas ta, et ei tule Euroopasse. Kanadast ootasime professor Armas Maistet, kes ka džässi mängib. Temagi jäi tulemata.

---

## AINULAADNE TROMBOONIVIRTUOOS

Oskuslik eelreklaam tõi Tallinna džässi ja bluusi päevadel toimunud ameerika džäss-trombonisti Ray Andersoni kvarteti kontserdile «Sakala» kultuurikeskuse kokku täismaja. Päev hiljem toimus Ray Andersoni kvarteti esinemine «Viru» varietee saalis peamiselt pillimeestest koosnevale publikule täiesti uue kavaga nagu džässis tavaks on.

Milline näeb siis välja üks omal alal Ameerika ning ühtlasi kogu maailma parimaks tunnistatu; teatavasti on Ray Anderson viimased neli aastat džässiajakirja «Down Beat» küsitluse põhjal trombonistidest esikohal.

Pretendeerimata kontsertite süvaanalüüside, katsun siiski mõtteid kirja panna.

Kõigepealt esinemiste muusikalisest kül-



