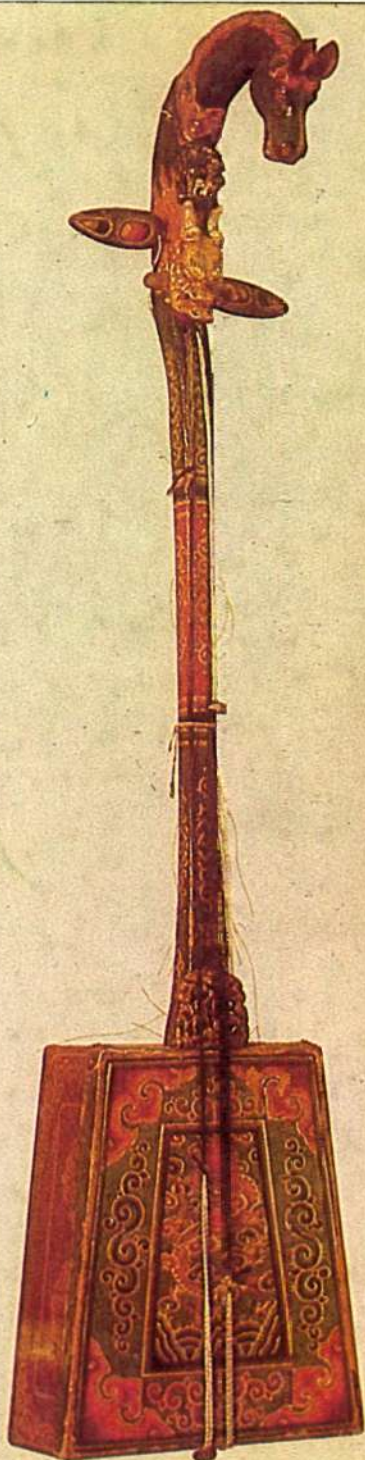


ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatrilliidu
ajakiri

**2**

/1990

2 / 1990

veebbruar

IX aastakäik

Esikaanel: Mõngoolia pill *morin-huur*

Tagakaanel: Mark Soosaar 1986. aasta märtsis Kihnu saarel.

A. Tenno foto



TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 86 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe, tel 44 31 09
Filmiosakond
Jaak Lõhmus ja 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

SISUKORD

TEATER

	VASTAB MADIS KALMET	5
	RAKVERE TEATRIMAJA AVAMISEKS	39
Andres Heinapuu	AH, KUI JUBA MÜRCEL...	41
Aivar Trallmann	HIRMUS PALAGAN («Hirmsad vanemad» Rakvere Teatris)	42
Kadi Vanavaski	KES SEE KEELAB... («Klaasist looma» Rakvere Teatris)	44
Ulo Tonts	MISPÄRAST ME SEDA TEEME («Surnuparu» «Vanemuises»)	50
Lilian Vellerard	MIS JUHTUS R-I JA G-ga? («Rosencrantz ja Guildenstern on surnud» Noorsooteatris)	52
Mardi Valgemäe	EESTI TEATER AMEERIKA MANDRIIL (Ameerika kriitik Eesti Draamateatrist ja Pirgu näitetrupist)	58
Margot Visnap	TEATRITARGUTUSI	76

MUUSIKA

	EESTI HELILOOJATE LIIDU KONGRESSILT	2
Maki Ishii	JAAPANI «KOKEUPUUTEMUUSIKA», SELLE AJALOOLINE TAGAPÕHI JA OSA NÜÜDISAJAL	29
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: SISSEJUHATUS MONGOLI MUUSIKASSE	33
	HELIREZISSOOR ENN TOMSON («Kaasautor»)	46
	RAHVUSVAHELISEST MEESKOORIDE VÕISTU- LAULMISEST SOOMES JA LAULMISEST ÜLDSE	71

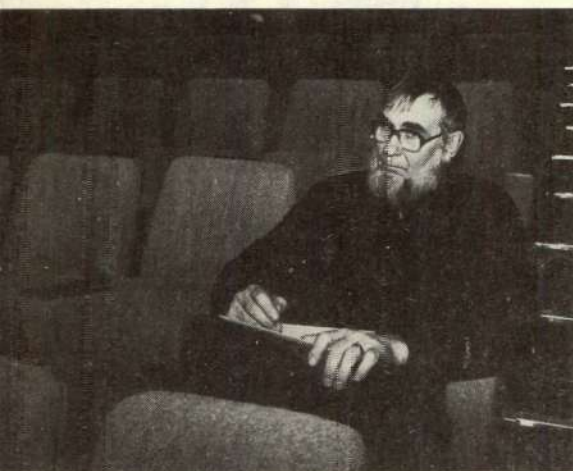
KINO

Susan Sontag	FILM JA TEATER («Mõttevaramu»)	14
Enn Nõu	VEIS MUSTVALGET DOKUMENTAALFILMI EESTI KIRJANIKEST	63
Jaan Ruus	SOOSAARE SEERAVID (Mark Soosaare looming enne «õuluid Vigalas»)	78
Tambet Kaugema	«KIHNU KUULIKINDEL» SAAREMAA MISSI SELJAS (Mark Soosaare filmidest «Kihnu mees» ja «Miss Saaremaa»)	87

INTERPREEDIELU KROONIKA:

VIIULDAJA LEMMO ERENDI	90
HANS FORTSCH	96

EESTI HELILOOJATE LIIDU KONGRESSILT



Veljo Tormis.



Alo Põldmäe ja Jaan Rääts.



Leo Normet ja Gustav Ernesaks.



*Sven Grünberg, Alo Mattiisen, Peeter Vähi ja Olav
2 Ehala.*



*Kustas Kikerpuu, Vello Lipand, Hans Hindpere
ja Lembit Veevo.*

Eesti Heliloojate Liitu kuulus 1989.aasta novembrikuu seisuga 88 liiget, 61 heliloojat ja 27 muusikateadlast, EHL-i liikmete keskmine vanus 56 aastat. 15. ja 16. novembril toimus Eesti Heliloojate Liidu kolmeteistkümnnes, arvatavasti viimane kongress. Võeti vastu uus põhikiri, mille alusel toimusid ka EHL-i uue esimehe ja eestseisuse valimised. EHL-i esimehe kohale oli kaks kandidaati, Jaan Rääts ja René Eespere, üheksa häälega võitis J. Rääts. Edasi nimetas J. Rääts 8-liikmelise eestseisuse kandidaadid, kellele EHL-i liikmed veel kandidaate võisid lisada. Pärast kinnist hääletamist mahtusid eestseisusesse René Eespere, Olav Ehala, Madis Kolk, Alo Põldmäe (aseesimees), Mare Põldmäe, Lepo Sumera, Eino Tamberg ja Helju Tauk.

Samaaegselt, 11.—16. novembrini toimusid ka eesti uue muusika päevad. Kui kongressil räägiti põhiliselt rahast, siis loomingu poolelt jäi kõlama mõte, et eesti muusikat ei pea kusagil maailmas häbenema. Kavas oli kõigi põlvkondade heliloomingut, terve hulk esmaettekandeid. Nagu ka muudes sfäärides, nii muusikaski on üsna tuntav pööre lääne-

maailma poole. Mitmed teosed, autoriteks Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüür ja Ville Kell, kõlasid kodupubliku ees esmakordselt, samas oli neid teoseid juba väljaspool mängitud. Vähe sellest, ka tellimused pärinesid Läänest.

Kuid kongressi sõnavõttudes peatuti muusikal enesel vähe, põhiliseks probleemiks oli ikka see, mida teha meie muutuv asjas, kust võtta raha, raha, raha, kuidas edaspidi propageerida, avaldada, salvestada eesti muusikat. Mida teha olukorras, kus kirjastuses «Eesti Raamat» lõpetatakse ära muusika-alase kirjanduse seninegi napp trükkimine, kus puudu on paberist, kus segadused valitsevad autorikaitses, jpm.



Arvo Volmer, kes juhatab muusikapäevade sümfooniakontserti.

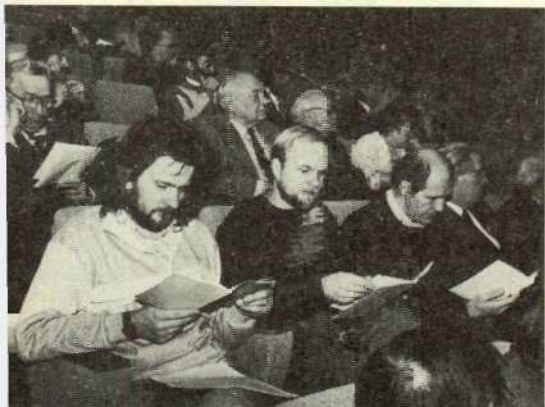


Lydia Auster ja Boris Körver.



Anti Marguste, Olev Sau ja René Eespere.

Esireas Alo Mattiisen, Sven Grünberg, Olav Ehala, tagareas Jaan Koha, Viktor Ignatjev, Aadu Regi.





*Madis Kalmet detsembris 1989. a.
T. Hüig: foto*



Minu teada olid Sa Eestis noorim peanäitejuht, kes neli aastat tagasi «endale oma teatri sai» ja nüüd ka lõpparve tegi. Kuidas sa ennast tunned selles eesti teatri jaoks pisut segases ajas, kus jalgealune kõigil nii ebakindel?

Me kõik oleme tasakaalust välja viidud, sealhulgas ka mina. Ja seepärast on meil vaja tegelda eelkõige iseendaga, et oma kahtlused ja kõhkklused, nõ oma jumalaotsingud lõpetada. Just sedaviisi ma ennast tunnengi. Üks osa elust on möödas ehk suuresõnaliselt: «tormi ja tungi aeg», pimesi vehkle-mise, noorusliku rabelemise aeg on läbi. On selekteerunud teatud kogemus elust, omad tagasilöögid. Olen küll jõudnud selgusele oma mingites profes-sionaalsetes võimetes nii näitleja kui lavastajana, aga täit selgust siiski pole. Sellelt võib-olla et ümbersünni, selginemise pinnalt tuleb saavutada tasakaal, küllap siis võib ka edasi minna.

Mingil moel tunnen ennast kohutavalt vabana. Olen saanud enda pealt ära ühe suure koorma, vastutuse, ühe suure sisekonfliktide põhjustaja — teatrijuhi rolli. Uut rolli pole ma endale leidnud. Tean ainult, et mul on mu põhielukutse, millele saan toetuda — näitleja. Kõiges ülejäänus pean veel läbi ränkade kahtluste paljulegi tõestust leidma. Mõnel hetkel tunnen, et olen piiripunktis, kust võiks astuda päris kõrvale, nii selgusele jõuda. Igal juhul rongilt maha jääda ma ei karda, sellist kärsitust mul praegu pole. Pigem võiks teha vahepausi. Ja ma mõistan, kui suurt sisemist jõudu, julgust peab olema, et sõendada olla k o r v a l, kartmata seda, et äkki pärast ei pääse tagasi rongile. Tean näitlejate hulgas paljusid, kes ei ole häbenenud tunnistada, et nad ei vaata seinalt uue lavastuse koosseisu mitte huvist töö vastu, vaid hoopis: äkki ma jään rongilt maha, äkki tekib paus ja Eesti-maal unustatakse ära, et see N või X näitleja on üldse olemas.

Ega see rong praegu nii meeletu kiirusega sõidagi, et sinna oleks väga raske tagasi peale saada.

Peaksime suutma sealt rahulikult maha astuda ja kui meile satub sobiv vagun, sobiv reisiseltskond, siis võib ju kohe tagasi astuda. Me ei peaks kartma, et on ainult üks KIIREKSPRESS, mis läheb ja . . . rohkem ronge siit jaamast enam läbi ei sõida. Ei ole vaja ilmtingimata rongile või laevale peale pressida. Kui me vabaneme sellest kramplikust kartusest mitte sattuda õigel ajal õigesse kohta, siis hakkame iseenesest olema õigel ajal õiges kohas.

Põhjasid siin enne meie vestlust oma kergemeelset lubadust intervjuu anda ja kahtlesid kõvasti selle mõttekuses, püüdsid viimasel hetkel veel esialgsest lubadu-sest tagasigi astuda. Miks?

Mulle tundub see teie intervjuu hirmus akadeemilise ja tõsimeelsena. Ma ei pea ennast nii «representatiivseks» ja väarikaks isikuks, et siin sõna võtta. Vaevalt mul ongi midagi tarka öelda. Arvan ennast veel suhteliselt noorte hulka, aga teie intervjuude kokkuvõttev toon tekitab tunde, et pärast seda tuleks vist küll pillid kokku panna, kirsturahad ära koguda ja surnuaiale plats valmis vaadata.

Olekski narr, kui me hakkaksime sinuga siin põhjalikke kokkuvõtteid tegema.

Mind paneb pisut pelgama meie kultuurinimeste, eriti teatraalide teravdatud tähelepanu iga avalikult välja öeldud sõna suhtes. Otsitakse kõiksugu tagamaid, paljutki hinnangulist seostatakse omaenese isikuga. Kartus, et iga su sõna või repliiki võidakse tõlgendada täiesti vastu-pidiselt, isegi kuritarvitada, paneb mõtlema, kas olla pigem üldse vait ja mitte oma arvamusega turule tulla.

Millest selline teravdatud tähelepanu, kramplik hoiak avaliku sõna suhtes? Tean, et kuskil mujal ollakse neis küsimustes hoopis vabamad või vähemalt tehakse nägu, et ollakse.

Julgen tagasihoidlikult arvata, et põhjuseks võib olla meie siiski suhte-liselt õhuke kultuurikiht. See teeb inimesed hellaks, sunnib oma kohta kul-tuuris jälgima, analüüsima ja ka tõestama. Võib-olla on see aja nähtus, aga inimesed on muutunud päev-päevalt üha enesekesksemateks. Oleme 5

rohkem huvitatud sellest, mida MEIST räägitakse, kas MIND tunnustatakse, olen MA lugupeetud jne. Vähem huvitatakse sellest, mida ma oma tööga inimestele anda võin. Tunnustusejanu varjutab peaeesmärgi — töö.

Teatrist on isiksuse tasandil viimasel ajal lihtsalt vähe kirjutatud — loomulikult võetakse siis iga sõna luubi alla. Edaspidi olukord ehk leevendub?

Arvata võib. Selles nn Vaba Maailma avalikustamise traditsioonis meeldib mulle see, et igaüks võtab sõna, iga näitleja kapriis, rollist äraütlemine või mõne lavastaja meeleetus võib läbida kohuna kõiki lehti. Sellel on teatavalt mõttes kontrollifunktsioon. Juhtkonna ja loomingulise personali vaheline pisikonflikt mõnes teatris võib ajakirjanduses kohutavalt suuri laineid lüüa. Aga sel on omamoodi puhastav mõju. Meil neist asjust kirjutada «ei sobi», aga seda enam on kogu see problemaatika koondunud kulisside taha — garderoobidesse ja seltskonna tasemele. See on mu meelest tunduvalt haiglasem nähtus. Nii kurb kui see ka pole — väga väheste teatriinimeste puhul olen täheldanud, et üksteist ka tunnustatakse ja kiidetakse. Hinnangud on nii ülivõrdeliselt kriitilised, et vahel tekib tunne — siin Eestimaal ei halastaks ühe keskmise näitleja arvamus ühelegi lavastajale. Üritatakse ennast paremaks kujutleda teiste halvustamise arvel. See vist lohutab, annab tuge: kui isegi Mikiver teeb nii kehva lavastuse, siis järelikult olen mina veel üsna kõva vend! Meis puudub rahu ja enesekindlus. Siit ka pidev vajadus hinnangu, tunnustuse järele.

Kuhu see rahu, enesekindlus on siis kadunud?

Suuremates kultuurides on see iseenesestmõistetavalt olemas. Seal valitseb ka eluterve konkurents, mis meil toimib just nagu teiste arvel: ei soovitagi ise parem olla, vaid üritatakse kolleege näidata halvemas valguses. Usu puudumine paneb meid kramplikult oma positsioonide üle valvama. Kui meil puudub usk isendasse, üritame ka teiste usku kahandada.

No ega see nüüd päriselt eesti inimese sees ei istu! Põhjusi peaks vist otsima oludest?

Põhjusi? Me oleme orjarahvas. Ori on ikka teiste peale kaevanud ja üritanud härra ees paremana näida. Oleme ikka küürutanud ja püüdnud saada kas opmaniks või kupjaks, et valitud seltskonda pääseda. Meie geenides on palju orjaverd ning vähe vaba inimese iseenesestmõistetavat kindlust ja uhkust. Meis on orja müüdavat hinge.

Kas sa ei karda enda vastu rivistuvat rahvuspatrioote nagu omal ajal Märt Laarmani vastu, kui ta 1930. aastal «Olionis» oma «Orirahva» kirjutas?

Nüüd, kus me oma vabadust ja iseseisvust tagasi tahame, peaksime eriti meele hoidma, et selle orjamentaliteedi tõttu oleme iga hetk valmis taas küürutama, oma kaaslasigi müüma, et ise vitstest ilma jääda — las Juhan või Aadu saab tallis peksta, aga mind kutsutakse härraskambrisse ja jagatakse kiitust, sina ei mässanud, sinult võtame teopäevi vähemaks! Pole midagi imestada, kui see mentaliteet ka veel täna toimib, sest see on meisse sisse pektud aastasadadega. Meie selja sirgeks sirutamise aeg on olnud väga lühike. Kuigi seda on olnud väga magus tunnustada, et me oleme olnud uhked ja vabad.

Tõeliselt vabad olime vast hoopis nn paganate ajal, mil mässasime kõikide vallutajate vastu, tulid nad siis idast või läänest.

Sa vahetad nüüd teatrit, lähed Noorsooteatrisse. Oled sa veendunud, et see koht on nüüd see õige? Kas sa ei karda, et sind ootab ees sama surnud riigiteatri süsteem, millest meil nii mõnedki näitlejad vabaneda püüavad või vähemalt sellest unistavad.

Jah, ma olen ka ise kritiseerinud teatrit kui institutsiooni, mis ei soodusta kunsti tegemist, kuid teisalt, ta kannab endas ikka mingit traditsiooni, mille väärtus võib olla suurem kui täiesti vabas vormis, tegelikult vaid hasardil ja teha tahtmisel põhineval trupil. Praegune teatri telgvanker liigub raginaga, rööpad on liiga järgalt sisse sõidetud, aga ta siiski toimib mingil moel ja kannab endas ka minevikus elanud tegijate vaimset pärandit. Uus peab alles tõestama oma eluvõimelisust.

Kas see sind kui tegijat ei häiri, et nii palju räägitakse teatri kriisist?

Kriis on inimestes, kõigis — sealhulgas ka teatritegijais. Minu meelest ei tuleks teatri kriisi põhjusi otsida nii väga ajas, ühiskonna majanduslikus

lagunemises, süsteemi mitteloomingulisuses jne. Kõikides teatrites ükskõik millises ühiskonnas, alates puukuurist kuni riigiteatriteni välja, saab teha v ä g a h e a d kunsti, kui selle võtab enda peale üks trupp, kellel on kindel veendumus, MIDA nad tahavad ja KUIDAS teha. Ja neid liidab ühine usk ning vastastikune usaldus. Önnestumise alused on tegijais endis. Ega teater seitsmekümendatel paremates tingimustes olnud. Aga sündisid lavastused, mida tagantjärele nimetame suurteks. Nüüd on juba väga levinud seletus, et aeg pole teatrile soodus, aga vaat omal ajal tormasid inimesed teatrisse, sest see oli ainus koht, kus midagi toimus. Siin on oma tõetera sees. Aga selle ületähtsustamisega kahandame ju tollase teatrikunsti tegelikkuväärtust! Mina küll ei taha, et Petersoni «Godot'd» või Toominga «Põrgupõhjat» hinnataks vaid sellepärast, et aeg oli selline: inimestel polnud mingit poliitilise tegutsemise võimalust ja seepärast mindi teatrisse ning oldi sellest siiralt vaimustatud! Aga kui need lavastused oleksid sündinud täna, kas see oleks olnud siis vähem hea teater?! Ma arvan, et hea teater on ka täna võimalik. Mina usun kindlasti, et see kriis läheb mööda ja saabub uus tõusulaine. Asi on lihtsalt selles, et aeg on inimesed liigestest lahti raputanud.

Mis siis nende teatriinimestega lahti on?

See pole juhtunud ainult teatriinimestega, vaid meie kõigiga. Meil kõigil on kindel pind jalge alt kadunud. Täna pole enam tähtis see, et Taani riigis on midagi mäda, sest igas riigis on kogu aeg midagi mäda. Ja ma pelgan tõsiselt, et inimene on oma kõrgi eneseteadvusega ehitanud maailma, mis ta lõpuks ka hävitab. Nüüd oleks huvitav «Hamletis» uurida, mis on inimesega juhtunud. Milles peituksid võimalused saada tagasi rahu, kindlus, armastus, usk.

Just nimelt seda ei tohiks mingil juhul ära unustada, mis inimese päästab, teda aitab...

Anna andeks, ma segan nüüd vahele. Võib-olla peaks selle intervjuu tarvis pildistama hoopis sind, nii et ajakirja läheks sinu pilt ja minu vastused su jutule. Mõnus eneseiroonia eks ju? Akki oled intervjuu tegelik objekt hoopis sa ise?

No kuule...!

Sa ise kirjutasid kunagi, et meil Eestis on andekust ja potentsiaali küll, aga ei sünni isikupärast, ootamatut. See tuleb sellest, et me ise pelgame ületada mingit piiri. See pole ju isikupärane, kui sa paned intervjuu lõppu pelgalt: küsitlenud M. Visnap ja jäta kõvale võimaluse, mis oleks ootamatu, intrigeeriv, kohati isegi häbematu. No hästi, kui sa ei taha, siis kompromissvariant oleks selline, kui su selja taga oleks peegel. Sina oled pildil esiplaanil ja peeglist on näha, et su vastas istub keegi Madis Kalmet.

Hästi, teeksime selle ära. Aga lugeja on kohe arusaamatuses! Sa ise ka alustasid enese väljavabandamisega, ja sulle ei meeldi intervjuud, et sa pelgad oma sõnade väärtõlgendamist...

Tegelikult ma räägiksin parema meelega näiteks hambapastast! Ma ootaksin küsimusi lemmiksöögi, kinganumbri, aluspesu... kohta. Lugesid vastuseid utilitaarsetele küsimustele, võib saada sellest inimesest suurepärase pildi. Meie aga tõuseme kohe filosoofilistesse kõrgustesse...

Kuule, see küsimus lemmikhambapastast muutub mõttetuks juba seetõttu, et me kõik tarvitame ühte ja sama hambapastat.

Ei, ma olen nüüd ka Soomes käinud ja maitsnud väga erinevaid... Tead, mõned on sellised triibulised, värvilised — ta annab midagi juurde, kui sa selle hommikul hambaharjale paned.

Mida siis?

Maailm ei pruugi siis olla enam nii hall. Kui sa ärkad sügavas masenduses, maovaludes, mõnikord isegi kerges pohmellis ja tuubist tuleb välja vikerkaar, siis sellel on igal juhul virgutav esteetiline mõju. Kindlasti etem kui pigistada tuubist välja mingit kuivanud läti pastat, mis maitseb kui jõusööt.

Aga kiindumus rääkida lihtsatest asjadest võib olla ka poos!

Jaa, kindlasti. Aga ka teatud hetke peegeldus. Sellest tuleb intervjuude puhul nii vastajal kui ka lugejatel endale aru anda — see on t ä n a s e päeva jutt. Võib-olla siit lahkudes, poole tunni pärast vastaksin samadele 7

küsimustele hoopis teisiti. Intervjuud ei tohi olla mingiks katekismuseks, mille alusel võib inimese üle lõplikult otsustada, ta kuskile kategooriasse asetada.

Nii et kui hambapasta juurde korraks veel naasta, siis kahe nädala pärast, rääkimata kahest kuust, pärast mida see intervjuu ilmub — selleks ajaks oled selle vastiku läti hambapasta juba unustanud, sest vikerkaarvärvilisest on saanud su igahommikune rutiin, mis sinus enam mingeid tundeid ei ärata.

Jah, võib-olla homme ma tahaksin juba äärmiselt tõsiselt ja fanaatiliselt tõestada seda, et kõige parem on pesta hambaid tuhaga, sest see on kõige lähemal meie päritolule, kultuuriloole... tagasi juurte juurde!

Me kõik oleme pärit oma ajast: biitlite provokatiivne vabadus, mis meie puberteediae väärtusi kujundas, istub mul kuskil vatsapõhjas edasi. Vahel tahaks natuke ehmatada ennast ja sellega ka teisi, siin on oma mänguvõlu. On väga ohtlik hakata asju paika panema. Igal juhul on see pilt huvitavam kui koolipoislikest vastustest selgub: mu lemmikkirjanikud on Dostojevski, Tšehhov, Faulkner, Maeterlinck... Need on krestomaatilised, surnud vastused. Kellel on huvitav teada, millist kirjanikku M. Kalmet eelistab? Või mida arvan mina Eesti teatri praegusest seisust? Mis arva mina a õige olengi?

Kuigi, jah, alles hiljuti ärritas üks tõsine kultuuritegelane mind oma ränga küsimusega: milline on sinu panus ja missioon praeguses ajas? Igal juhul mitte politiseeritud kunst! Ma arvan, et oma panuse eesti asja ajamisse saan anda sellega, kui üritan teha võimalikult hästi seda tööd, milleks olen kutsutud. Samamoodi peaks iga autojuht tegema oma tööd maksimaalselt hästi, korralikumalt kui seni. Aga kui me kõik peaksime muutuma poliitika mängukanniks — iga kõigitüdruk poliitikat tegema!, ajama eesti asja, siis varsti ei ole meil ühtegi inimest, kes korralikult tänavat pühiks, tehases tööpingi taga töötab, leiba küpsetaks.

Selge. Aga ikkagi ma imestan, kuidas teater oskas laulva revolutsiooni aegu sellest üldisest emotsionaalsest tõusulainest nii kõrvale jääda? See on küll juba tagantjärele targutamine, aga ikka huvitav: miks teater ei tulnud tänavatele? Ma ei mõtle selle all poliitilist teatrit barrikaadidel. Aga mulle näib, et teater pidanuks ühiskonnas tekkinud tõusumomendi enda kasuks pöörama. Kas praegune kramplik tormamine kõige kergekaalulise järele on siis parem lahendus? See oleks nagu hilinevad ülelennud iseendale, et jäädi ajale jalgu. See on küll ära-leierdatud tees, aga mulle see meeldib: teater peaks alati sammu võrra oma ajast ees olema.

Praeguses situatsioonis on teatril valida kahe võimaluse vahel. Üks on hetkekonjunktuur, mis mängib kätte teemad, millest nii mõnigi teater on ka kinni haaranud. Teine võimalus, millega teater peaks kogu aeg ja just praegu üritama oma publikule läheneda — see on TÖDE. Üritada meiega toimuvast ja meid ümbritsevast tõe välja filtreerida. Et mõista — ka see on a j u t i n e. Elu ei koosne ainult meie praegusest poliitilisest võitlusest. Teater peaks mõista andma, et muutudes ühtede ideede orjaks, ujudes rahvusliku iseseisvuse taastamise ookeanis, unustame samal ajal, et maa pöörleb selles kosmoses siiski suuremat trajektoori pidi ja veel suuremad kriteeriumid on selle taga. Teater peaks asetama meie mänguruumi õigesse suhtesse. Omas rabelemises võime tihtipeale hakata oma tänavanurka, tribüüni või lapikest maad kujutlema maailmanabana ja arvama, et see ongi KÕIK. Ma ei taha kritiseerida inimeste rahvusromantilist missiooni. See on väga õige, et rahvas oma eksistentsi olulisimat vormi — vabadust taga nõuab. Aga v a b a d u s ei ole ainus elukategooria. Kui me ühel päeval oma vabaduse kätte saame ja need teised olulised kategooriad on unustatud, siis võib juhtuda nagu Prantsuse revolutsiooniski — vabadus võideti küll kätte, aga see lõppes veresaunaga.

Teatris oleme loonud endale illusiooni, et me tahame endiselt teha head teatrit, aga olud ei võimalda. Majanduses peegeldub lagunemine markantsemalt: poeletid tühjenevad iga päevaga — täna kaob suhkur, homme seep, nädala pärast võib-olla leib... Kas ka teatris kaovad mingid olulised väärtused samuti kui eluks vajalikud tarbeesemed?

Jaa, samamoodi on hakanud eesti teatrist kaduma eetika. Selle sisemise protsessi üks väljundeist on etenduste kunstitaseme meeletult kiire lagune-

mine ja reatenduste kõikuv, juhuslik tase. Kaovad iseenesestmõistetavad asjad, mis asenduvad mingite teiste iseenesestmõistetavustega — näiteks poolpurjus näitleja laval. Kaovad justkui pisidetailid, mis teatri suureks, salapäraseks, müstiliseks teevad. Kaovad partneritunnetus, diktsioon, näitlejale oluline elementaarne füüsiline vorm. Päev-päevalt hakkad nägema üha lodevamalt, «külma kõhuga» laval jalutavaid «staare», kes teavad, et nad on tunnustatud, võitnud keskmise positsiooni ja võivad selle najal püsida kuni elu lõpuni. Anname tasapisi põhiväärtusi käest ära, aga pärast on neid väga raske tagasi võtta.

Kas see peab nüüd tähendama, et olemasolev riigiteatri süsteem seal töötavaid inimesi demoraliseerib?

Kindlasti mingil moel ta seda teeb, sest teatris on muutunud valdavaks äraelamise mentaliteet. Riigiteatrid ei stimuleeri praegu ühtegi näitlejat ennast arendama. Aga kui veidi kõrgema mätta otsast vaadata — kus see päris ideaalne teatrisüsteem siis eksisteerib? Läänes? Minu teada vaidlustatakse ka seal oma teatrisüsteemi mõttekust. Aga tihti peale sõltub kõik sellest, kui võrd me suudame ennast mobiliseerida ka siis, kui süsteem meid enam ei rahulda: kas ise jätkame seda, mida teatris vajalikuks peame, kuigi kolm neljandikku teatrist sellest enam ammu ei hooli ja seda millekski ei pea? Siinkohal tuleb meelde vana lugu vangi langenud inglise sõduritest ja ohvitseridest, kes ei saanud aru, miks ülemus käskis neil iga päev endiselt oma välimuse eest hoolitseda. Kui ümberringi toimib teine süsteem, siis ei pea me ju oma sisemist väärtuskaalat selle ümbritseva mõjul käest ära laskma. Sest ajad muutuvad ning pinnale jäävad, tegusid teevad need, kes pole üldises minnalaskmises ennast ära lagastanud. Ja kui tuleb aeg, kus kõigilt nõutakse jälle taas iseenesestmõistetavalt hammaste pesemist, siis paljud ei suuda seda enam teha, sest neile tundub see juba üle jõu käiva nõudmisena.

Kui sa ühele näitlejale seda ütleksid, mida ta sulle vastaks? Oskad prognoosida?

Seda ei peagi prognoosima. Praegu ei tunnista keegi oma süüd, sellele järgneb vastusüüdistus: aga lavastaja ei tööta enam nii, et see sunniks näitlejat neid väärtusi säilitama jne. Nii võiks seda kaigast vastamisi veeretada — lavastajal on hulk süüdistusi näitlejale, näitlejad kiruvad jälle omavahel lavastajat.

Madis Kalmet ja Margot Visnap TMK toimetuses, detsember, 1989.

T. Huigi fotod



Mil määral on süüdistused lavastaja vastu põhjendatud?

Vägagi põhjendatud. Näitlejad võivad olla küllaltki õnnetud ja hädas, kui nende juhtjaks on ebakompetentne, endale asja mitte selgeks teinud lavastaja, kes tuleb proovi ettevalmistamatult kui näitleja ise. Lavastajad eeldavad, et näitlejad teevad proovis kõik ise ära, näitlejad vaatavad samas: ma ei usalda seda kõlisevat tühjust, kes istub seal režiilaua taga.

Ma ei taha kedagi halvustada, aga mis see siis on — isiksuste defitsiit teatris?

Mitte ainult teatris, vaid kogu meie ühiskonnas. Isikupära, mida sa nii väga teatris taga igatsed, on tegelikult elusihhi konkreetsus. Oma sisemiste tõdede, põhimõtete konkreetsus. Meie oleme aga elanud kogu aeg üldiste juttude, üldise kontseptsiooni maailmas. Me üritame rohkem välja panna, kui meil on anda. Kardame olla need, kes me tegelikult oleme — veel mitte nii haritud, kultuursed, erudeeritud . . . Kramp ennast pidevalt tõestada suuremaks kui oleme, võib meid telje pealt hoopis ära nihutada. Noor-Eesti loosungi peaks nüüd ümber nimetama: olgem eurooplased, aga saagem ka eestlas-
teks!

Läheme siis konkreetsete asjade juurde. Lõpuks ometi! Kui sa Rakvere Teatri peanäitejuhi ameti vastu võtsid, kas sa mõtlesid ka sellele, kui pikk saab su põli selles ametis olema?

Ei. Mõtlesin tagantjärele hoopis sellele, kas ma tegin õieti, et ma võtsin selle ameti vastu? Sündis sellest ainult kahju või ka kasu? Mille nimel tasus läbi käia tee, kus lõpuks midagi muud ei sündinudki kui see, et ma tundsin — nüüd pean lahkuma? Võib-olla olnuks õigem kohe alguses loobuda? Et mitte seda kõike kogeda? Nii või teisiti, see aeg on andnud mulle nii negatiivse kui positiivse kogemuse, kuid kaaluka sil on siiski rohkem seda, mida nimetada kasulikuks. Nii mu enda kui ka teatri jaoks. Kui keegi arvaks teisiti, siis see mind ei häiriks. Seda kapitali ei saa keegi enam minult ära võtta.

Mida need kogemused sulle andsid?

Kõige loogilisem vastus oleks: sain teada, mida tähendab loomingulise kollektiivi juhtimine. Pealtnäha võiks arvata, et see oli ju teatud mõttes negatiivne kogemus, mis paneb mind tunnistama, et ma pole enam nii naiivne, nii sinisilmselt kinni oma ideaalides, olen õppinud tegema kompromisse, olen pidanud ennast ka maha salgama või lihtsamalt öeldes ennast müüma, tegema midagi sellist, mida ma mõnes teises situatsioonis või rollis ei oleks kunagi teinud. Aga saada elust teada ka midagi ebameeldivat, see on tuleviku jaoks omamoodi pagas.

Sain selgeks, et suure seltskonnaga teatrit teha ei saa, nagu on näidanud ka maailmakogemus. Parim võimalus on ikkagi trupiteater, kus eksistee-
rib jäägitu vastastikune usaldus ja liidri ümber on koondunud vaid need, kes tõesti temast ka midagi peavad. Näitlejal ei teki sundolukorda, kus ta peab koos töötama teatri peanäitejuhi või kunstilise juhiga, keda ta ei tun-
nusta, ei usalda. Tihti peale sünnib hea teater just seal, kus inimesed on kokku tulnud vastastikuse usalduse põhjal. See on nagu omamoodi sekt, usulahk või partei, millest võid siiski ka välja astuda, kui sulle selle põhimõtted, nõudmised ja eetika vastuvõetamatuks muutuvad. Ja sellega ei solva sa tegelikult kedagi. Muidugi tuleb ka nendes mängureeglites ette äärmusi, Ariane Mnouchkine'i trupp näiteks, kus on pingelise tööga jõutud piirini, mis viib isegi enesetapuni. Aga selles ei saa süüdistada Mnouchkine'i. Ta ei sunni kedagi oma trupis olema ainuüksi palga pärast või sellepärast, et tema on trupi juht. Kõik toimub vabatahtlikkuse alusel. See pole mingi Kremli garnison, kus ma kaks aastat pean marssima kuus tundi päevas, kuigi see käib mul üle jõu ja ma riputan ennast peldikus konksu otsa.

Aga meie riigiteatrite süsteem paneb teatrijuhi olukorda, kus sa võtad enda kanda terve teatri — tema väljakujunenud vigade, traditsioonide, mentaliteediga. Üritad seal sees midagi muuta, kuni äkki märkad, et süsteem on jäigem kui algul arvasid, see muudab pigem sind ning sa jääd sellele alla. Kõik, keda kutsutakse üht teatrit juhtima, peaksid esitama ühe tingimuse — et nad võiksid valida ise loomingulise seltskonna. Meie jäik teatrisüsteem ei anna praegu võimalust poolt truppi välja vahe-
tada, kui see mulle ei sobi.

Miks see ikkagi põhimõtteliselt võimalik pole? Ja miks pole teatrijuhil näiteks võimalik näitlejaid hommikuti, enne proove panna tegelema füüsilise treeninguga? Seda peaks ka meie jäik teatrisüsteem siiski võimaldama. Või ikkagi aitab ainult lepingusüsteem ja konkurents? Aga see on ju puhtalt näitleja töövaldkond, olen alati imestanud kuuldes, et meie teatrites enamjaolt seda ei rakendata. Kus see näitleja ennast enne proovi siis soojaks teeb — trammis või?

Kahjuks ei ole Rakveres tramm ka! Võib ju endale kinnitada, et mul on see õigus, et ma lasen pool teatrit vabaks, sest need inimesed ei kuulu minu truppi. Aga ma tean, et nendel inimestel pole kuhugi minna, see oleks neile praktiliselt surmaotsus.

Ma võin ju tahta luua väga eetilise ja tugevatele näitlejatele orienteeritud trupi, kuid ühel päeval ma näen, et ma ei saa kõigilt ühtmoodi nõuda. Just väiketeatris avastad ühel päeval, et sa jääd alla inimese olmelisusele tapvale koormale — ei ole võimalik inimestelt võtta kahte-kolme naha. Sa näed, et nad on niigi tühjaks pigistatud sellest meelest mängukoormusest, väikelinna tapvast ja vähe vastu andvast elust. Algul üritad küll kehtestada mingeid seadusi, nõudeid, aga siis näed, et inimesed ei jää sellest kõrvale mitte seetõttu, et nad ei taha neid täita, vaid nad ei jõua. Kui inimesel on kolm, neli last ja ta peab need hommikul seitsme vanaema ja lasteaia vahel ära jagama, siis ma ei saa nõuda, et ta tantsiks veel kolm tundi enne proovi algust treeningus. Mul ei ole selle eest talle nii palju vastu anda. Kui ma saaksin talle maksta 500-rublase kuupalga, siis ta lahendab need küsimused selle rahaga ära. Aga kui ta saab 120 rubla kuus, siis peab ta läbi ajama koduperenaise ja lapsehoidjate. Kui mina ei suuda tema olmeprobleeme lahendada, siis ma ei saa temalt nõuda, et ta tapaks ennast mingi minu kujutlust mööda vajaliku töömeetodiga. Ja — nii need pisijäreleandmised vastastikku tulevad ning viivad üha suurematele järeleandmistele. Lõpuks näed, et kõik hakkab minema isevoolu teed. Reaalne olme lörtsib näitlejad nii meelealt ära, et see tuleb ringiga tagasi proovisaali. Kõik meie elu puudujäägid ja vaegused elatakse seal läbi ja hakkab üks vaevaline surnud savi hingestamine.

Kui kiiresti näitleja, tulles tööle provintsiteatrisse nagu Rakvere, selle endale teadvustab?

Objektiivne realiteet tuleb Rakveres noorel näitlejal kätte poole aasta või siis esimese hooaja jooksul. Koolist tulnu saab neist realiteetidest üsna varsti aru. Noor arvas tulevat omapärasesse väiketeatrisse, aga leiab eest tegelikult iga päev elu ja surma piiril rabeleva teatri. Väga kiiresti saab selgeks publikuprobleem ja teatrimaja lootusetu olukord. Ka teatri reaalne loominguline potentsiaal — tegijaid on vähe, tavaliselt peanäitejuht ja 1—2 lavastada üritajat. Saab väga konkreetselt selgeks: Peter Brook ei käi meil kunagi, haruharva käib Mikiver, iga päev on meil siin kohapeal vaid Kalmet, Pabut ja Imbi Herm...

Selle jutu peale võikski nüüd küüniliselt korrata üht käibelolevat teesi: kui me pole nii jõukad, et ühte teatrit ülal pidada, paneme ta siis kinni. Äkki me elame üle oma jõu?

Selle üle ei saa otsustada ei sina ega mina ega keegi kõrvalt. Kui teatritegijad ise konkreetses paigas tunnevad, et nad siiski suudavad, peavad vastu ja tahavad teatrit säilitada, siis on see nende otsustada. Võib-olla tõesti mõned teatrid eksisteerivad üle jõu, eksisteerivad iseenda ja kunsti arvel. Kõrvaltvaataja, kes kaabuga lehvitas neist möödub, võib tõesti küsida, et kas on ikka vaja ennast loominguliselt tappes ja majanduslikult viireldes teha maksku, mis maksab — tõestada, et teater eksisteerib ikkagi edasi. Pigem võiks energia ja ressursid jagada eesti teatri peale ära ja sellest võib enam tulu tulla. See on ikka jube, kui arst hakkab määrama, millisel lapsel on õigus elada edasi ja millisel mitte! Ta on ju sündinud! Mõnel on raskem seisund, mõnel füüsilised puudused. Aga kui korraga tuleb mõni muu instants kõrvalt ja ütleb, kuule tead, see on ju nii lootusetu värk, see hingab ju kogu aeg aparaatidega ja käima ta nagunii ei hakka! No milleks teda elus hoida!

See on uskus küsimus, kui inimene usub, et ka tema on Jumala loodud, siis sina ei tohi temalt hapnikutorusid ära võtta. Sest ta usub, et ühel päeval ta tõuseb ja saab ikkagi terveks. Kas sul on õigus see vastutus enese 11

peale võtta, öelda — ei! Aga mida sa ütled viimsepäeva kohtu ees, kui sinult küsitakse, miks sa seda inimest elama ei jätnud? Ta oleks viie aasta pärast jalule tõusnud!

Muidugi, jah, Rakvere teater on kogu aeg kõikunud professionaalsuse ja diletantismi, rahvateatri ja profteatri piiril. Kogu aeg on see võitlus olnud, võiks öelda elu ja surma küsimus. Ja selle taga on olnud pidev kartus, kas meid respektieritakse võrdõiguslike teatrite seas?

Kuigi oled osaliselt sellele juba vastanud, ootab ikkagi nii tavaline lugeja kui ka Rakvere teatri näitleja vastust küsimusele, miks sa lahkusid Rakvere teatri peanäitejuhi kohalt ja Rakverest üldse?

Ühe lausega vastates: mu jõud sai otsa. Aga see pole ammendav vastus, sest ei näita kõike seda, mis selle äratuleku taustal on toimunud. Täpsemalt tähendab see vastastikust ammendumist — mina ja näitlejad. Edasi oleks pidanud pingutama jõu- ja sunnimeetodeid kasutades, mis ei oleks hea olnud kummalegi poolele. Et mitte enesehävitamise teed minna, tuli selles situatsioonis lihtsalt loobuda. Enesekaitserefleks hakkab teatud olukorras loojaisiksusel toimima. Võib-olla enne, kui küpses opositsioon minu vastu, olin ma juba ise sisimas valmis loobuma. Varjatult võis kanduda minu ammendumise, loobumise idee alateadlikult üle teatud osale trupist. Nad nagu ei saanud nii kindlalt enam minu peale loota. Olin sisimas juba ise loobunud, see vallandas loomulikult õigustatult enesekaitse-reaktsiooni: ründame vastu! Ja mis seal salata, oli ka intriigi, alatust, aga seda ma ei kommenteeriks.

Kas sa tegid sel kriitiliseks muutunud ajal ka vigu? Mida peaksid endale tunnistama, et puhastuda, vabaks saada?

Ei. Arvan, et põhimõttelisi vigu pole ma teinud, et kõik need vead, mida objektiivsel taustal võin siiski omaks võtta, on seotud mu väiksema või suurema kompetentsusega, kogemuste puudumisega ja ka sellega, kui tugev või nõrk on mu isiksus.

Oli see objektiivne, loogiliselt kulgev protsess, st kui su asemel oleks olnud näiteks su kursusevend Roman Baskin või Toomas Lõhmuste või keegi kolmas, oleks nii või teisiti jõutud samasse punkti, olgu siis lühema või pikema aja jooksul?

See sõltub iga konkreetse inimese puhul ikka tema isiksuse mahust, aga varem või hiljem jõuab sellisesse punkti niisuguses väiketeatris iga teatrijuht. Oleks vaja kas vahetada teatrit või astuda üldse kõrvale. Oma kogemuse pinnalt ei julge uskuda, et keegi iseendale väga tegemata suudaks olla ühe väiketeatri juht 15—20 aastat. Muidugi võib, kui suudetakse kuidagi ületada analoogiline nullpunkt, kuhu mina jõudsin. Kuigi sealt edasi jätkamine on võib-olla ainult enesepettus.

Kõrvaltvaatajana on mul siiski jäänud mulje, et jättes kõrvale sisekonfliktid, oleks teater nii või teisiti sellesse seisu jõudnud, sest nn vaesuse piirimail eksisteeriv teater lagunes kui institutsioon.

Täiesti õige, ma usun ise ka seda. Aga mina ei ole see, kes asetab oma lahkumise sellise loosungi alla, sest see tundub mulle eneseõigustamisena.

Kas Rakvere kant on nii vaene, et idee erateatrist aktsiaseltsi põhimõtetele oleks täiesti võimatu?

Ei, kant ise on rikas. Aga uut Eino Baskinit Rakveres paraku ei sünni. «Vanalinnastuudio» teatriksaamine eeldas sellist Baskinit, nagu ta on. Kui Rakveres saaks liidriks selline mees, siis võiks sündida erateater, kuhu tulevad ka rahakotid taha. Aga milline oleks siis selle teatri repertuaar, see on omaette küsimus. Kelle leiba sööd, selle pilli järgi tantsid. Soomes on see nii silmanähtav: kui teatrit peavad ülal firmad, eraettevõtted, linnavalitsus, siis domineerib muusikal ja jalaloopimine.

Aga ega me vist peagi olema nii pagana tõsised, pealegi on kergekaalulise ja tõsise vaherkord alati olnud esimese kasuks. Ühiskond peab selle arvel ülal üht Toomingat, Nekrošiuist või Turkkat.

Siin räägib jälle pelgus olla need, kes me oleme, võib-olla natukene lihtsamad, primitiivsemad, nõrgemad. Aga kui soome variandile mõelda, siis vaevalt oleks see meile kõige õigem lahendus. Kuusankoski teatrist, kus ma käisin lavastamas, kuus kilomeetrit eemal oli Kouvola, 25-tuhandene linn, 12 kus asus profteater 20 liikmelise trupi ja küllalt soliidse eelarvega. Kui

selline teater, mis oma kunstiliselt tasemelt kõigub professionaalse ja harrastusteatri piiril, üritab igal aastal teha «My Fair Lady't» jne, siis on see ilmselgelt üle jõu käiv ettevõtmine. Nad jäävad alla nii sellele muusikale kui ka laadile, mis eeldaks väga säravaid tähti. Kõik provintsiteatrid teevad praegu neid asju, kus on «West Side», kus «Zorbas» . . . Aga tavaline *tyhmä* soomlane läheb sellele ja sööb sisse kohutavalt alaväärtusliku, mageda, kesise variandi originaalist. Orkester on kokku klopsitud kohalikest surnuaia orkestrantidest, laulavad need, kes viisi ei pea. Tantsivad sellised tädid, kellel vats ripub üle seelikuvärvi, ei jätku ju väikeses teatris noori kauneid naisi. Ebaesteetiline on vaadata. Ainuüksi sellepärast üritatakse, et see on muusikal ja toob rahvast saali.

Kuivõrd sina oma publikut tajusid, ja praegugi — näed sa teda selgelt, konkreetsete näojoontega või on see üldisem ettekujutus?

Rakvere peanäitejuhina ma sellest paranoias ei pääsenudki. Teadmine, millises olukorras see väikelinna teater eksisteerib, kes on ta konkreetne publik, mõjutab liigagi palju teatritegemist — alates materjali valikust kuni isegi lavastuse laadini.

Kohustus publiku ees surus peale?

Jaa, see on üks asi. Võib-olla kunsti kompromissituse seisukohast on see täiesti väär. Võib-olla kunstnik ei tohigi nii mõelda. Aga teater eksisteerib ju ikkagi publiku olemasolul. Kui ühe maakonnateatri repertuaar ja laad muutub äkki äärmuslikult avangardseks, siis lõpeb see ikkagi 2—3 inimesega saalis! Aga seda ei võimalda üksi majanduslik taust. Teisalt on igal teatril mingil moel oma publik, kes dikteerib enda olemasolu, ootustega, maitsega teatri eksisteerimise suuna. Täna tegijad jõuavad selleni varem või hiljem — paratamatult.

Kas su enda jaoks olid need proportsioonid, nn kohustuslik orientatsioon ja vaba kunstnikutahe, paigas?

Ma arvan, et selles, mis tegin, valitses mõistlik kompromiss. Mul on omaenda sisemine eetiline skaala, millelt ma reageerin: kas ma võin sellele kompromissile minna või ei. Ja kui ma seda teen, siis pole see mulle veel mingi sunnitöö või enese reetmine, pilastamine. See on teadmine: jah, see ei pruugi olla täielikult minu soov teostada ennast selle lavastuse või materjali kaudu. See on ühelt poolt missioon ja teisest küljest asetub ikkagi sinna, kus on konkreetne nõudmine. Meenub küllaltki poleemikat tekitanud K. Saaberi «Koduvõõrad», mis väga vähestele tundus tegemise ajal dramaturgiana. Kõik sundisid ennast kompromissile minema. Et nii peab! Et aeg ja situatsioon nõuab seda materjali! Ja tegelikult nõudiski.

Kas sa kavatsed ka edasi lavastada?

Kuna mul on nüüd mingil määral sõltumatum situatsioon, saan selle probleemi lahendada enda jaoks õigemini. Arvan, et nüüd tasub mul lavastamist enda peale võtta vaid siis, kui ma väga konkreetselt ja selgelt tean, miks ja mida ma tahan — nagu üldse lavastajal.

Küsitlenud MARGOT VISNAP

Film ja teater

SUSAN SONTAG

«Ameerika küllap kõige targemaks naiseks» tituleeritud Susan Sontag on nüüdisaja vahedapilulisemaid kultuurikriitikuid. Sündinud 1933. aastal New-Yorgis, tudeeris ta Berkeley, Chicago ja Oxfordi ülikoolis, õpetas filosoofiat Harvardis, tegi kaastööd elitaarsetele ajakirjadele. Ta on kirjutanud kaks romaani «The Benefactor» ja «Death Kit», novellikogu «I, etcetera» ning esseeraamatud «Against Interpretation», «Trip to Hanoi», «Styles of Radical Will», «On Photography», «Illness as Metaphor» (eesti lugejale on seda tutvustanud Mihkel Mutt «Loomingus» 1982, nr 11), «Under the Sign of Saturn» ja «Aids and its Metaphors». Omaegsest «kontrakultuuri tõmmust daamist» ja modernismi apoloogeidist on nüüdseks saanud üks postmodernismi teoreetikuid.

Sontagi käsitusobjektide avaras ringis on kindel koht ka teatril ja filmil. Lisaks põhjalikele Artaud', Bressoni, Godard'i, Bergmani ja Jack Smithi uurimustele on Sontag kirjutanud kaks filmistsenaariumi «Duet for Cannibals» ja «Brother Carl», neist esimese põhjal tegi ta ise 1969. aastal filmi. Sontagil on valminud ka dokumentaalfilm 1973. a. Araabia-Isreali konfliktist «Promised Land».

Järgnev essee on tõlgitud 1966. aastal ilmunud kogust «Styles of Radical Will».

R. L.



Susan Sontag.

Põhimõtteline küsimus on, kas need kaks kunstiliiki on sildamatult eraldatud või kogunisti vastandlikud? Kas on olemas midagi puhtalt «filmilikku» (cinematic)?

Peaegu üldine arvamine kinnitab, et on küll. Tavatõde väidab, et film ja teater on erisugused ja kogunisti antiteetilised kunstid ning kumbki neist kujundab omaenda hindamiskriteeriumid ja vormikaanonid. Nõnda leiab Erwin Panofsky oma kuulsas essees «Stiil ja meedium filmikunstis» (1934, ümbertõõtatud 1946), et filmi üheks olulisemaks väärtuseks on priiole rüvedast teatraalsusest. Kõnelemaks filmikunstist, tuleb kõigepealt defineerida «meediumi põhiolemus». Näitekunsti olemuse ja suundumuste üle mõlgutajad, kes ei ole oma kunstiliigi tuleviku suhtes niivõrd enesekindlad kui filmisõbrad, ei aja enamasti eksklusivistlikku joont.

Filmikunsti ajalugu käsitletakse sageli kui järkjärgulist emantsiperumist teatrikunsti mallidest. Ennekõike teaterlikust «frontaalsusest» (liikumatu kaamera, mis vahendab tegevust paigalistuva vaataja vaatepunktist), seejärel teaterlikust näitlemisest (tarbetult stiliseeritud, liialdatud žestid — tarbetult seepärast, et nüüd on võimalik vaadata näitlejat «lähedalt»), seejärel teaterlikust sisustusest (asjatu «distantseerumine» vaatajaskonna emotsioonidest, loobumine võimalusest publik reaalsusesse

«sisse suruda»). Filmikunsti käsitletakse kui liikumist teaterlikust staatilisusest filmiliku voolavuse poole, teaterlikust kunstlikkusest filmiliku loomulikkuse ja vahendituse poole. Kuid selline vaateviis on liialt lihtsustav.

Seesugune lihtsustav lähenemine annab tunnistust kaamerasilma kahe- tisu- sest. Filmikaamera abil saab jäädvustada suhteliselt passiivset, selek- teerimata nägemist, aga ka üliselektiivset («monteeritud») nägemist, mida seostatakse enamasti just filmiga, — film on ühtaegu nii «meedium» kui kunst, ta võib teisi kunstiliike endasse haarata ning neid filmikeelde transkribeerituna edastada. (See «meediumlik», filmi mittekunstiline aspekt sai oma lõpliku kaju televisiooni tulekul. Filmidki muutusid kunstiliigiks, mida transkribeeritakse ja miniaturiseeritakse.) Draamaetendus, balletti, ooperit või spordivõistlust saab filmida niiviisi, et film muutub n-ö nähtamatuks, ja tundub, et võib õigustatult öelda — vaataja näeb filmitud sündmust oma silmaga. Ent teater ei ole ealeski «meedium». Kuna teatrilavastusest võib teha filmi, kuid filmitud teatrilavastust teha ei ole võimalik, on filmikunsti side teatriga küll ammune, kuid, peab ütleva, juhuslik. Mõned esimestest filmidest olid filmilindile võetud teatrilavastused. Filmile jäädvustatud Duse, Bernhardt ja Barrymore on tühjal ajasaarel — absurdsed ja liigutavad; ühes 1913. aasta inglise filmis mängib Forbes-Robertson Hamletit, 1923. aasta saksa «Othellos» on pea- osas Emil Jannings. Viimasel ajal on filmikaamera «säilitanud» Helene Weigeli Berliner Ensemble'i «Ema Courage'is», Living Theatre' «Silla» (vendade Mekaste filmituna) ja Peter Brooki Weissi «Marat'/Sade'i» lavastuse.

Kuid isegi kui mõista filmi kitsalt kui «meediumi» ja kaamerat kui «jäädvustusvahendit», filmiti juba alguses hulganisti ka peale näite- mängude. Nagu liikumatute piltide (st fotograafia) puhul, on osa liikuvatesse piltidesse kätke- tud sündmusi lavastatud, teised aga on väärtus- likud just seetõttu, et nad ei ole lavastatud — kaamera on tunnistaja, nähtamatu pealtvaataja, tabamatu varistlik silm. (Võimalik, et avaliku elu juhtumised, «uudised», on omaette nähtus, mis asetseb lavastatud ja lavastamata sündmuste vahepeal, ent «uudistevahendajana» on film üld- juhul funktsionaalselt ikka «meedium».) Filmilik muutliku tegelikkuse dokumenteerimise põhimõte ei suhestu üldiselt teatri eesmärkidega. See suhestub üksnes siis, kui jäädvustatav «tegelik sündmus» on teatri- etendus. Algselt kasutati filmikaamerat lavastamata, juhusliku tegelikkuse jäädvustamiseks. Teatrilavastuste filmimisele eelnesid Louis Lumière'i 1890. aastate Pariisis ja New Yorgis üles võetud stseenid.

Teiseks mitteteaterlikuks filmiliigiks, mis sai alguse juba kinemato- graafia algaastatel, on meelekujutuslik illusioonfilm. Selle suuna algatajaks oli teadagi Georges Méliès. Méliès'i, nagu mitme- gi hilisema režissööri jaoks, oli ekraaniristikülik prostseeniumi analoog. Ta ei piirdunud sündmuste liht- sa lavastamisega, tegemist oli kõikvõimalike fantaasiapiltidega: imaginaar- sed reisid, imaginaarsed esemed, metamorfoosid. Kuid see, ning isegi tõsiasi, et Méliès'i kaamera asus peaaegu liikumatult tegevuse «ees», ei muuda tema filme halvast mõttes teaterlikuks. Méliès'i filmid on selle poolest, et tegelasi käsitletakse asjadena (füüsiliste objektidena) ning aja ja ruumi disjunktiivse kujutamise poolest täiuslikud «filmilikud» — kui midagi seesugust on tõepoolest olemas.

Teatri ja filmi erinevuse aluseks peetakse harilikult esitatud või kujutatud materjali lahknevust. Kuid milline see lahknevus täpselt on? Tekib kiusatus tõmmata range piiri. Teater põhineb kunstlikkusel, film seevastu on seotud tegelikkusega, ülimalt füüsilise reaalsusega, mis kaamera poolt «lunastatakse» — kui kasutada Siegfried Kracaueri tabavat ütlust. Seda sorti intellektuaalsest arutlusest tuleneb esteeti- line otsustus, mille järgi tõsielu keskkonnas võetud filmid on paremad (st filmilikumad) kui need, mis on filmitud stuudios (kus võib märgata mittevastavusi). Kui võtta malliks Flaherty ja itaalia neorealism ning Vertovi, Rouchi, Markeri ja Ruspoli *cinéma vérité*, saab karmi hinnangu osaliseks 1920. aasta paiku «Doktor Caligari kabinetiga» alguse saanud 15

täielikult stuudios vändatud filmide ajajärk, kus maastik ja kujundus oli rõhutatult tehisklik, õige suunana tõusevad aga esile paljud samal ajal Rootsisis tehtud filmid, kus vaevanõudvad loodusvõtted filmiti «õiges kohas». Nõnda süüdistab Panofsky «Doktor Caligarit» «tegelikkuse eelstiliseerimises» ning rõhutab, et filmikunsti üheks põhiprobleemiks on «stiliseerimata tegelikkuse käsitlemine ja filmimine sellisel moel, et tulemus oleks stiilne».

Ent ei ole põhjust eelistada ühte teatavat filmimudelit. Ja on tarvilik märkida, et filmikunstis on apologetiline suhtumine realismi, «stiliseerimata reaalsuse» au sisse tõstmine enamasti vaid teatava poliitilis-moraalse hoiaku kattevari. Filmi on liiga sageli kuulutatud demokraatliku massiühiskonna kunstiks. Kui seda määratlust võetakse väga tõsiselt, hakatakse tihtilugu nõudma (nagu Panofsky ja Kracauer), et filmid peegeldaksid reaalsust vulgaarkunstilisel tasemel — olemaks truu laiale harimatule vaatajaskonnale. Nõnda haakub ähmaselt marksistlik käsitlus romantismi põhitõdedega. Film — ühtaegu kõrg- ja levikunst — omandab tõelise kunsti tähenduse. Teater seevastu kujutab endast ümberrõivastumist, teesklust, valet. Temast õhkub aristokraatlikkust ja klassiühiskonna hõngu. Kahulolematus «Doktor Caligari» teaterliku kujundusega, Renoir'i «Nana» ebausutavate kostüümide ja lopsaka näitlemisega, Dreyeri «Gertrudi» teaterliku sõnaohtrusega — kõige selle taga peitub tajumus, et need filmid on võltsid, et nad kehistavad pretensioonikat ja tagurlikku tundelaadi, mis ei käi sammu tänapäeva demokraatliku ja ilmalikuma tundelaadiga.

Olgu see konkreetsel juhul nüüd esteetiline puudujääk või mitte, filmide süntetistlik ilme ei anna veel tingimata tunnistust ebakohasest teatraalsusest. Kinematograafia algaegadest peale on leidunud maalijaid ja skulptoreid, kes on kinnitanud, et tulevikus on filmile iseloomulikud eelkõige kunstlikkus ja konstrueeritus. See ei tule ilmsiks kujundliku narratiivsusena ega üldse jutustavuse kui sellisena (ei suhteliselt realistlikus ega ka sürrealistlikus laadis), vaid pigem abstraheeritusena. Nõnda vaatlleb Theo van Doesburg oma 1929. aastal kirjutatud essees «Film kui puhas vorm» filmi kui «optilise luule» väljendust, kui «dünaamilise valguse arhitektuuri», «liikuva ornamendi loomist». Filmid viivad täide «Bachi unistuse leida optiline ekvivalent muusikakompositsiooni ajalisele struktuurile». Tänapäeval püüavad mõned filmitegijad, näiteks Robert Breer, järgida seda kontseptsiooni, ja kes sõandaks öelda, et tulemus ei ole filmilik?

Kas saab veel miski olla kaugemal teaterlikkusest kui abstraheerituse selline aste? Kuid sellele küsimusele ei tule vastata liiga rutakalt.

«Töölise väljumine Lumièrè'ide vabrikust» (1895). Louis ja Auguste Lumièrè'i ülesvõte.



«Nõid» (1900). Režissöör Georges Méliès.



Filmi ja teatri erinevust on arvatud põhinevat ka näidendi ja filmi-stsenariumi erinevusel. Panofsky tuletab erinevuse tema jaoks kõige põhilisemast, teatri- ja filmivaatamise *formaalsest* erinevusest. Teatri puhul, leiab Panofsky, «on ruum staatiline, see tähendab, et laval kujutatud ruum, nagu ka vaataja ruumiline suhe toimuvaga, on fikseeritud muutumatuks», seevastu kinos «on vaataja oma kohale fikseeritud üksnes füüsiliselt, mitte aga kui esteetilise läbielamise subjekt». Kinos on vaataja «kunstilises mõttes pidevalt liikuv, tema silm samastub objektiiviga, mis pidevalt muudab vaatekaugust ja -suunda.»

Üsnagi tõepärane. Kuid see nending ei too kaasa teatri ja filmi jääka lahknevust. Nagu paljudki kriitikud, on ka Panofsky lähtunud «kirjanduslikust» teatrikontseptsioonist. Dramatiseeritud kirjanduse, tekstide ja sõnadena mõistetud teatrile vastandab ta filmi, mida tavatsetakse käsitleda kui eelkõige «visuaalset fenomeni». Tegelikult püütakse sel viisil tunnistada tummfilmid kõige filmilikumateks filmideks ning samastada teater Shakespeare'i või Tennessee Williamsi näidenditega. Ent paljud nüüdisaja kõige huvitavamad filmid ei ole adekvaatselt kirjeldatavad piltkujutistena (*images*), millele on lisatud heli. Ja mis saab siis, kui «teatri» all mõistetakse midagi enamat või midagi muud kui näidendid ja tekstilavastused?

Võib-olla Panofsky lihtsustab liialt halvustades teaterlikkuse pahet filmis, kuid tema väide, et ajaloolises plaanis on teater vaid üks filmile toitematerjali andvatest kunstiliikidest, väärib aktsepteerimist. Ta toob välja iseloomuliku tööga — filme hakati rahva seas nimetama liikuvateks piltideks, mitte aga «fotoetendusteks» või «linalavastusteks». Filmikunst ei lähtu mitte niivõrd teatrist, näitemängust, liikumisest, vaid n-ö liikumatutest kunstiteostest. Panofsky toob näitena XIX sajandi viletsad maalid ja postkaardid; vahakujud *à la* Madame Tussaud, naljapildiseeriad. On mõnevõrra hämmastav, et ta ei seosta filmi fotograafia selliste varasemate narratiivi kasutamiskiisidega nagu perekonna pildialbum. Narratiivtehnika, mida arendasid välja mõned XIX sajandi romaanikirjanikud,

«Doktor Caligari kabinet» (1919). Režissöör Robert Wiene. Caligari (Werner Krauss) toidab somnambuul Cesaret (Conrad Veidt).



said teiseks tähelepanuväärseks filmi algtüübiks, millele osutas oma suurepärases Dickens-eessees Sergei Eisenstein.

Filmid on piltkujud (harilikult fotod), mis liiguvad — kindel see. Kuid tähtsaimaks ühikuks ei ole filmide puhul piltkuju, vaid piltkujude ühendamisprintsipi, kaadri suhe eelmise ja järgneva kaadriga. Ei eksisteeri mingit eriomast «filmilikku», «teaterlikule» vastanduvat piltkujude seostamis-moodust.

Panofsky üritab tõkestada teatri imbumist filmi ja vastupidi. Teatris ei ole vaatajal võimalik muuta vaatamisnurka, peale selle ei saa «lavadekoratsioonid erinevalt filmist vaatuse kestel muutuda (kui mitte arvestada selliseid pisiseiku nagu kuu tõusmine, pilvede liikumine ning peale paari ebaseadusliku tagasilaenu filmist — kulisside nihutamise ja ringpanoraami vahetamise)». Kui me öelduga nõustuksime, tuleks ideaalseimaks lavastuseks pidada «Väljapääsu ei ole» ja ideaalseimaks kujunduseks realistlikku elutuba või tühja lava.

Mitte vähem dogmaatiline pole määratlus, mis on filmis seaduspärane, mis mitte: et film on «visuaalne fenomen», peavad kõik komponendid olema selgelt allutatud piltkujutisele. Panofsky väidab: «Kui iganes luuleelamus, muusika või kirjanduslik võte (pean kurvastusega märkima, et ka mõni Groucho Marxi teravmeelsus) kaotab täielikult sideme nähtava liikumisega, tajub tundlik vaataja neid sõna otseses mõttes kohatuna.» Kuidas jääb sel juhul Bressoni ja Godard'i filmidega, millel on allusioonide-rikas ja mõttesügav tekst ning mis teadlikult väldivad visuaalset kaunidust? Kuidas seletada Ozu suhteliselt liikumatu kaamera erakordset tõelikkust?

Filmide keskmise taseme langus helifilmi algusaegadel, võrreldes 1920. aastatel saavutatuga, on vaieldamatu tõsiasi. Küllaltki hõlbus oleks põhjendada enamiku selle perioodi filmide täielikku ebahuvitavust tagasilangemisega teatri juurde, 1930-ndatel pöördusid filmitegijad teatri-tükkide poole tõesti tunduvalt sagedamini kui eelnenud aastakümnel. Arvukatest menulavastustest nagu «Dinner at Eight», «Blithe Spirit», «Faisons un Rêve», «Twentieth Century», «Boudu Sauvée des Eaux», «She Done Him Wrong», «Anna Christie», «Marius», «Animal Crackers», «The Petrified Forest» tehti filmid. Näidendite ekraniseeringute edu sõltub sellest, mil määral on stsenaariumis tegevust ümber korraldatud ja muudetud ning kui vähesel aukartusega on suhtunud tegelaskõneste — nagu ilmneb Wilde'i ja Shaw' näidendite põhjal tehtud filmidest, Olivier' Shakespeare'i-filmidest (vähemalt «Henry IV-st») ja Sjöbergi «Preili Julie'st». Kuid nende filmide põhiline puudus, mis reedab, et aluseks on näidend, on säilinud. Näiteks sobib hiljutine avalik vaenulikkus, millega

«Gertrud» (1964). Režissöör Carl Theodor Dreyer.

«Nanook Põhjust» (1922). Režissöör Robert Flaherty.



tervitati «Gertrudit», Dreyeri viimast filmi. «Gertrudis», mis minu arvates ei ole erilne meistriteos, järgitakse täpselt sajandi alguse näidendi venitatud ja formaalselt tegelaskõnet, ja olulisim — film on peaaegu tervenisti võetud keskplaanis.

Mõni äsja mainitud film on kunstilises mõttes tühine, mitmed aga esmaklassilised. (Nõndasamuti on teatritükkidega, ehkki mingit vastavust filmi ja lähtematerjaliks olnud näidendi tugevate külgede vahel ei ole võimalik tuvastada.) Siiski ei saa nende vourusi ja puudusi seletada filmiliku ja teaterliku alge vastandamise kaudu. Olgu aluseks teatritükk või mitte — komplitseeritud dialoogi, staatilise kaamerakäsitluse või siseruumides aset leidva tegevusega filmid ei pruugi olla veel tingimata teatraalsed. *Per contra*, nõue, et kaamera peab liikuma üle avara tegevusvälja, väljendab filmikunsti arvatavat olemust niisama palju kui nõudmine, et filmid peavad olema helitud. Ehkki enamik tegevusest Kurosawa filmis «Põhjas», Gorki näidendi küllalt tõetruus ekraniseeringus, leiab aset avaras suletud ruumis, on see teos niisama filmilik kui sama režissööri «Veretroom» — «Macbethi» vägagi vaba ja lagooniline adapteering. Melville'i klaustrofoobne «*Les Enfants Terribles*» on samavõrd filmipärane kui Fordi «Otsijad» või «rongisõit» panoraamkinos.

Film on halvas mõttes teatraalne siis, kui narratiiv muutub arglikuks või iseteadlikuks: tasub võrrelda Autant-Lara «*Occupe-Tol' d'Amélie'd*», kus teaterlik materjal ja konventsioonid leiavad suurepärase filmiliku väljenduse Ophüls'i «*La Ronde'iga*», kus samalaadne materjal ja konventsioonid mõjuvad kohmakalt.

Allardyce Nicoll väidab raamatus «Film ja teater» (1936), et erinevus kahe kunstiliigi vahel põhineb erinevat liiki tegelaskujudel. «Peaaegu kõik mõjurikalt väljajoonistatud lavakujud on tüübid, [seevastu] filmis on hädatarvilik individualiseerimine või suurem iseseisvus.» (Märkigem, et Panofsky sedastab täpselt vastupidist — filmikunsti loomus, erinevalt näitemängust, nõuab tasapindseid ja üldistatud tegelaskujusid.)

Nicoll'i väide ei olegi nii meelevaldne, kui see esialgu võib tunduda. Ma seostaksin seda tõsiasjaga, et tihtipeale on just kõige «vähemaalisemad» ja ebafunktsionaalsamad detailid filmi olulisimad momendid ja mõjukaimad karakteriseerimiselemendid. (Huupi võetud näide: pingpongipall, mida Ivory «*Shakespeare Wallah's*» õpetaja mängitab.) Filmides leiab narratiiviekvivalendina sujuvat kasutamist maalikunstist ja fotograafiast tuttav tehnika — fookusest hälbimine. Nimelt seeläbi tekib paljude suurepärase filmide tegelaskujude meeldiv fragmentaarsus (mida Nicoll mõistab «individualiseerituse» all?). Seevastu detaili lineaarne «koherentlus» (püss, mis on esimeses vaatuses seinal, peab kolmanda lõpus tulistama) on Ida narratiivse teatri põhireegel, mis loob karakterite ühtsuse (see võib ilmneda «tüübina»).

Nendele täpsustustele vaatamata muutub Nicoll'i tees küllaltki väheveetlevaks, kui taibatakse, et see rajaneb ideele — «teatrisse minnes me tahame näha teatrit ja ei midagi muud». Mis on see teater-ja-ei-midagi-muud? See on vana arusaam kunstlikkusest. (Nagu kunst oleks alati midagi muud. Nagu mõned kunstid oleksid kunstlikud ja teised mitte.) Nicoll leiab, et teatris «surub lavastuse «valeblikkus» end kõigiti peale, nõnda, et me ei tavatsegi nõuda muud kui teatritõde.» Kinokinos on kõik vaatajad, olgu nad kui kogenud tahes, võrdsel tasemel — kõik usuvad, et kaamera ei saa valetada. Kuna filminäitleja ja tema roll on identsed, ei saa kujutis olla kujutatavast lahutatud. Film pakub meile seda, mida tajutakse elutõena.

Kas siis teater tõesti ei suuda ületada lõhet kunstitõe ja elutõe vahel? Kas teater kui rituaal ei püüdle nimelt sinnapoole? Kas nimelt seda ei peeta silmas, mõistes teatrit kui *dialoogi* publikuga — mida film ei saa iial olla.

Kui tõepoolest eksisteerib mingi ületamatu vastuolu teatri ja filmi vahel, seisneb see ilmselt järgnevas. Teater piirdub loogilise ehk *katkematu* (*continuous*) ruumikäsitlusega. Film küünib montaaži abil, st kaadri — 19

filmikonstruktsiooni põhiühiku —, vahetumise läbi, aoloogilise ehk *kathendliku* (*discontinuous*) ruumikäsitluseni. Teatris on näitlejad kas lava- karbi sees või sealt «ära». Kui nad on «sees», on nad alati nähtavad või üksteise vaateväljas. Filmi puhul ei pruugi see suhe alati kehtida (näit. Paradžanovi «Meie esivanemate varjude» lõppkaader). Mõned filmid, mida peetakse liiga teatraalseks, näivad asetavat rõhu ruumilisele katkematusel, näiteks Hitchcocki virtuoosne «Köis» või laitmatult anakronistlik «Gertrud». Kuid mõlema filmi lähem analüüs tooks ilmsiks, kui keerukas on tegelikult nende ruumikäsitlus. Helifilmide üha pikenevad ja pikenevad kaadrid pole iseenesest ei rohkem ega vähem filmilikud kui tummfilmidele iseloomulikud lühikesed kaadrid.

Filmi mõjuvus ei tulene võttepunktide paindlikust muutmisest ega sagedasest kaadri vahetusest. See peitub piltkujude ja (nüüd ka) helide kokkusobitamisest. Ehkki Méliès'i filmide kaamerakäsitlus on staatiline, on tema piltkujude sidumiskontseptsioon väga lõöv. Ta sai aru, et montaaž loob piiramatud võimalused otsekui mustkunst — Méliès leidis, et filmi üks iseloomulikumaid jooni (erinevalt teatrist) on see, et *kõik* on võimalik, et ei ole sellist asja, mida ei saaks veenvalt näidata. Montaaži abil toob Méliès esile füüsilise substantsi ning käitumise ebapidevuse. Tema filmides on katkendlikkus n-õ praktiline, funktsionaalne, selle abil transformeeritakse tavareaalsust. Kuid ruumi pidev ümberloomine (samuti ka ajalise määramatuse võimalikkus), mis on filmiliku narratiivsuse erijooneks, ei ole iseloomulik mitte ainult filmile kui «visiooniloojale», kui oluliselt teisendatud maailma esilemanajale. Ka kõige «realistlikum» kaamerakasutus toob paratamatult kaasa katkendlikkuse ruumi kujutamisel.

Filminarratsioonil on «süntaks», mis tekib ühendumiste ja eraldumiste rütmist. Cocteau on kirjutanud: «Minu peamine mure filmi puhul on vältida piltkujude voolamist, vastandada neid, ankurdada ja ühendada neid, hävitamata sejuures nende reljeefsust.» (Kuid kas sellest filmisüntaksi kontseptsioonist tuleneb, nagu arvab Cocteau, filmide «meelelahutuslikkuse taandumine ja nende muutumine mõtte edastajaks»?)

Demarkatsioonijoonetõmbamisel teatri ja filmi vahele on ruumilise katkematuse küsimus minu meelest põhimõttelisema tähtsusega kui võimalik erinevus teatri kui kolmemensioonilise, liikumisel (näit. tantsul) põhineva fenomeni ja filmi kui tasapindsel kujutamisel (näit. maalikunstil) põhineva fenomeni vahel. Teatri võimalused ruumi ja aja käsitlemisel on lihtsalt palju tooremad ja vaevanõudvamad kui filmil. Teater ei ole täpsete kujundikorduste, sõna ja pildi duplitseerimise ja kokkusobitamise ning piltkujude kõrvutamise ja seostamise vallas samavõrd suutlik kui film. (Ehkki arenenud valgustustehnika abil on nüüd võimalik ka laval luua kaamera pealesõidu efekt. Kuid ka akside kõige osavama kasutamise korral pole vastet filmilikule pealesõidu abil ühelt lõigult teisele üleminekule, mille käigus muutub pilt häguseks.)

Teatrit on nimetatud mediaatseks kunstiks, ilmselt seetõttu, et enamasti seisab ta koos varem eksisteerivast näidendist, millele konkreetse lavastuse läbi antakse üks mitmest võimalikust tõlgendusest. Filmi seevastu on peetud immediaatseks elusuurust ületavate mõõtmetega kujutise ja tugevama visuaalse toime tõttu, ning seepärast, et (Panofsky sõnul) «filmide puhul on meediumiks füüsiline reaalsus kui selline ning filmi tegelaskujudel ei ole esteetilist eksistentsi näitlejast väljaspool». Kuid samavõrd põhjendatult võib filmi nimetada mediaatseks ja teatrit immediaatseks kunstiks. Laval toimuvat näeme oma silmaga. Ekraanil näeme seda, mida näeb kaamera. Filmis on jutustamine elliptiline («lõiked» ja kaadri vahetus), ühtse vaatepunkti annab pidevalt kohta vahetav kaamera. Kuid kaadri vahetumisega võib sügeneda küsimusi, neist lihtsaim — kelle vaatepunktist me kaadrit näeme? Vaatepunkti latentsele kahesusele, mis on omane filminarratsioonile, ei ole teatris vastet.

Tõepoolest, tuleb toonitada desorienteerituse esteetilist tähtsust filmikunstis. Paar näidet. Busby Berkeley sõidab kaameraga maha kõigiti tava- pärasena tunduvalt lavalt, mille sügavuseks on antud oma kolmkümmend jalga, paljastamaks kolmesaja ruutjala suurust lavaruumi. Resnais annab 20 tegelase X vaatepunktist 360° panoraami peatumaks seejärel X-i näol.

Paljudi saab järeldada faktist, et film eksisteerib *objektina* (isegi *produktina*), ent teater on *etendus*. On see nii tähtis? Mõnes mõttes mitte.

Kogu kunst, nii objektid (filmid, maalid) kui ettekanded (muusika, teater), on esmajoones vaimne nähtus, teadvusefakt. Filmi objektlik ja teatri etenduslik aspekt on lihtsalt vahendid — kogemaks filmi ja teatrit ning kogemaks nende «abil». Iga esteetilise kogemuse subjekt kujundab seda vastavalt oma moodsusele. Ainukordse kogemuse seisukohalt ei ole tähtis, et film on tavaliselt iga näitamise ajal sama, aga teatritükk on etenduseti vägagi erinev.

Objekt- ja etenduskuusti erinevus tuleneb Panofsky tähelepanekust, et «filmistsenaarium, erinevalt näidendist, ei oma lähimängimisest sõltumatut kunstilist eksistentsi», filmi tegelasteks on näitlejad, kes seal mängivad. See on tingitud tõigast, et film on objekt, tardunud tervik, et filmirollid on identsed näitlejate mänguga, samal ajal kui teatris (Läänes pigem aditiivne kui orgaaniline kunst?) on fikseeritud ainult näidend, see on objekt ning eksisteerib lavastamisest sõltumatult. Siiski võib selle dihhotoomia üle vaielda. Nagu filmid ei pruugi tingimata olla määratud kinos näitamiseks (võivad olla mõeldud pidevamaks või juhutisemaks vaatamiseks), võib film olla ka projitseerimiseti erinev. Harry Smith teeb oma filmide igast demonstreerimisest kordumatu etenduse. Ja omakorda ei ole tösi see, et teater põhineb ainult kirjalikult kirjapandud näidenditel, millest võidakse siis teha hea või halb lavastus. *Happening*'id ja teised uuemaegsed teatrisuundumused töid kaasa «näidendid», mis on lavastusega identsed, sama viisi kui stsenaarium on identne filmiga.

Ent erinevus jääb. Kuna film on objekt, on ta täielikult manipuleeritav ja kalkuleeritav. Film on portatiivne kunstiojekt nagu raamat, filmitegemine nagu raamatukirjutaminegi tähendab elutu asja konstrueerimist, mille iga element on determineeritud. Tõepoolest, filmis võib determineerituse olla *quasi*-matemaatiline nagu muusika. (Kaadri pikkus on teatav arv sekundeid, võttenurga muutumine nii ja nii mitme kraadi võrra peab «vastama» kahele kaadri.) Resultaadi täieliku determineerituse tõttu

Sir Laurence Olivier peaosalisena oma lavastajadebüüdis «Henry V» (1944).



(olgu režissööri teadlik sekkumine kui suur tahes) hakkasid mõned filmi-režissöörid koostama skeeme, et muuta oma kavatsusi selgepiirilisemaks. Seega ei olnud Busby Berkeley tegevus, kes kasutas oma filme hiiglaslike tantsunumbrite ülesvõtmisel vaid ühte kaamerat, ei põikpäisuse ega primitiivsuse ilming. Igat «etteastet» filmiti vaid ühe täpselt välja-rehkendatud nurga alt. Bresson, kes on oma loomingus veelgi iseteadlikum, on kinnitanud, et tema arvates on režissööri põhiülesanne leida iga kaadri jaoks üks ja ainuõige võtteevis. Bressoni meelest ei saa piltkuju põhjenduseks olla ta ise, tal on kindel ja spetsiifiline suhe eelnevate ja järgnevate piltkujudega ning see suhe määrabki ära tema «tähenduse».

Kuid teatri puhul kehtib seesugune formaalne suhe vaid osaliselt. (Ja vastutuse küsimus. Prantsuse kriitikud nimetavad režissööri täiesti õiguspäraselt filmi autoriks.) Kuna teater eksisteerib etendustena, on alati «elus», ei ole võimalik teda samal määral kontrollile allutada ning erinevaid mõjutegureid samal määral tervikuks ühendada.

Oleks rumal järeldada, et kõige paremad on nimelt hoolikalt läbi-planeeritud filmid — plaan võib olla vigane, ja mitmedki režissöörid tuginevad oma töös eelkõige vaistule, mitte plaanidele. Pealegi leidub küllaltki mõjukas hulk «improviseeritud» filme. (Neid on tarvilik hoida lahus mõnede režissööride, iseäranis Godard'i töödest, kes on sattunud vaimustusse improviseeritud filmi «välisest küljest».) Sellest hoolimata näib olevat vaieldamatu, et film on mitte potentsiaalselt, vaid olemuslikult rangem kunst kui teater.

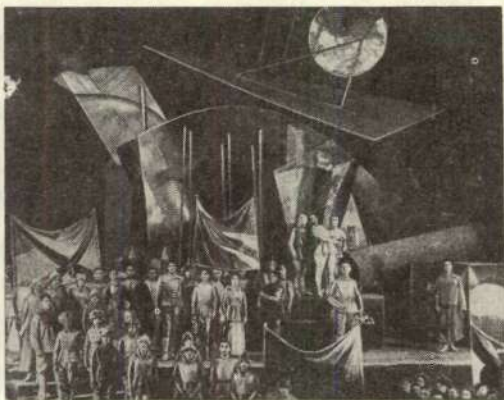
Hetkelise närvinõrkusega ei saa seletada tõsiasja, et teater, see küps ja karastatud kunst, mis juba antiikajast peale on täitnud mitmesuguseid funktsioone — korraldanud pühi riitusi, tugevdanud kogukondlikku kokkukuuluvust, suunanud kõlblust, maandanud agressiivseid emotsioone, süvendanud lugupidamist sotsiaalse staatuse vastu, jaganud praktilisi nõuandeid, pakkunud meelelahutust, vääristanud pidulikke sündmusi, kummutanud kehtivaid autoriteete —, peab nüüd kaitsma end filmi, jultunud kunstiliigi eest, millel on hiigelsuur amorfne ja passiivne vaatajaskond. Vormilisest küljest torkab aga silma filmide hämmastav liigendatus. (Tasub võtta Euroopa, Jaapani ja USA kommertsfilmid alates 1960. a ja uurida, mida on toonud kaasa vaatajate kohanemine elliptilise jutustamise ja visualiseerimisega.)

Kuid pangem tähele: kõige noorem kunstiliik on kõige enam mäluga koormatud. Kino on ajamasin. Filmid säilitavad möödanicu, teater aga — ükskõik kuidas ta ka klassikutele, vanadele näitemängudele ei pühenduks — suudab üksnes «moderniseerida». Filmid äratavad ellu kaunid surnud, manavad tervena esile kadunud või hävinud keskkonna, kasutavad ilma ironiata stiile ja moode, mis näivad tänapäeval naljakad,

«Sankt-Peterburgi lõpp» (1927). Režissöör Vsevolod Pudovkin.



«Koidik» (1920). Stseen Vsevolod Meyerholdi lavastusest. Emile Verhaereni näidendi järgi.



juurdlevad tõsimeelselt tähtsusetule ja naiivsete küsimuste üle. Ükskõik mida tselluloidilindile ka ei ole jäädvustatud, ajalooline hõngus on niivõrd tugev, et praktiliselt kõik üle kahe aasta vanad filmid on mingitmoodi paatoslikud. (See paatoslikkus, mis hõlmab nii abstraktsionistlikke ja traditsioonilisi joonisfilme kui ka tõsielu- ja mängufilme, ei ole seesama, mis vanadel fotodel.) Film vananeb (oma objektsuse tõttu), teatrietendus aga mitte (see on alati uus). «Teatrirealaalsus» kui selline ei sisalda surelikkuse paatost, mõne Majakovski näidendi suurepärase lavastuse esteetiline mõju ei ole võrreldav nostalgiaga, mida meis äratav mõni Pudovkini film.

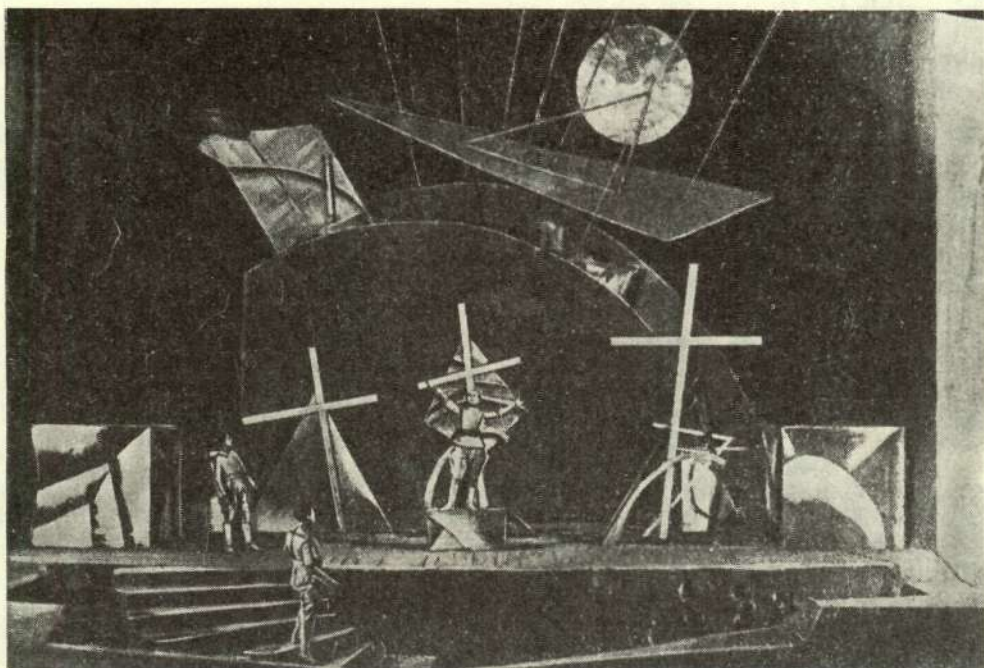
Peab märkima — teatriga võrreldes näikse filmiuuendusi märksa rutemini omaks võetavat, tundub, et nad on loomult palju üldisemad, ja mitte üksnes seetõttu, et uute filmide levik on kiire ja lai. Osalt ka seetõttu, et kõigi aegade filmiparemik on korruga kättesaadav, enamik filmitegijaid tunneb oma kunstiala ajalugu paremini kui teatrilavastajate enamik oma ala lähiminevikku.

Mitmegei filmialase väitluse võtmesõnaks on «võimalus». Selle sõna puht klassifitseeriva kasutuse näiteks võiks olla Panofsky määratlus: «omaenda seatud piirides on Disney varasemad filmid otsekui filmikunsti võimaluste keemiliselt puhas destillatsioon». Kuid selle suhteliselt neutraalse tähenduse taga varitseb filmi «võimaluste» märksa poleemilisem tähendus. Enamasti on see vihje teatri iganemisele, tema allajäämisele filmile.

Nõnda kinnitab Panofsky, et kaamerasilm «avab võimaluste maailma, millest teater ei saa unistadagi». Veelgi varem leidis Artaud — on võimalik, et film on muutnud teatri iganenuks. Filmil on «teatav eriline virtuaalne jõud, mis tungib hinge ning paljastab ebaunenäolise võimalikkuse... Kui seda vallandavat toimet tempida parajal määral psüühilise ingrediendiga, mida ta valitseb, jääb teater kaugele maha ja me pagendame ta oma mälu-kambri kaugemasse soppi».

Meyerhold, silmitsi jätkuva väljakutsega, leidis, et teatri ainuke lootus peitub filmi suurejoonelises järeleaimamises. «Kinematografiseerigem teater,» õhutas ta. Näidendite lavastamine tuleb «industrialiseerida», teatrihoonesse peavad mahtuma mitte sajad, vaid kümned tuhanded

«Koidik».



vaatajad. Arvamine, et heli tulek on filmi allakäigumärk, paistis pakkuvat Meyerholdile teatavat leevendust. Uskudes, et filmide rahvusülene võlu sõltub täienisti töigast, et näitlejad ei kõnele ühtki konkreetset keelt, ei suutnud ta 1930. aastal kujutleda, et kui see ka peaks nii olema, siis tehnika (dubleerimine, subtiitrid) abil saab tekkinud murest jagu.

Kas film on teatri järeltulija, rivaal või taaselustaja?

Kunstivõime on varemgi hüljatud. (Kas seepärast, et nad muutusid iganenuks, on omaette küsimus.) Ei või olla kindel, et teater ei ole, kohatistele vitaalsusepursatustele vaatamata — parandamatu allakäigu seisundis. Kuid miks peaks ta iganema just filmi tõttu. Väärrib märkimist, et iganemise ettekuulutus küünivad nendinguni, et igal asjal on üks kindel ülesanne (mida teine asi suudab täita sama hästi või veel paremini). Kas teatril on üks kindel ülesanne või sättumus?

Need, kes kuulutavad teatri surma, väites, et film on tema funktsiooni endale haaranud, kalduvad filmi ja teatri suhteid segi ajama viisil, mis meenutab eespool fotograafia ja maalikunsti kohta kõneldut. Kui maalija töö oleks tähendanud üksnes sarnasuse fabritseerimist, võinuks fotokaamera leiutamine muuta maalikunsti tõe poolest iganenuks. Kuid maalikunst ei tähenda lihtsalt «pilte», samuti pole film lihtsalt massidele standardvahendite abil kättesaadavaks tehtud teater.

Fotograafia ja maalikunsti vahekorra naiivse käsitluse kohaselt pääses maalikunst hukkumisest seeläbi, et võttis uue sihi — abstraktsuse. Samaviisi kui fotograafia ülim realism arvati olevat vabastanud maalikunsti, võimaldades tal muutuda abstraktseks, võib näida, et filmikunsti ülim võime esitada (mitte ainult stimuleerida) kujutuslikkust on julgustanud teatrit, tingides konventsionaalse faabula järkjärgulise taandumise.

Tegelikult on maalikunsti ja fotograafia arengus rohkem paralleelsust kui rivaalitsemist ja ülemvõimu. Võimalused, mida annab teatritele psühholoogiline realism ületamine, püüd suuremale abstraheeritusele, on samavõrd omased mängufilmile. Ja vastupidi — filmide nimetamine reaalelu tunnistiseks, pigem aruandeks kui väljamõeldiseks, eelkõige ühiselu, mitte «isikudraamade» kujutamiseks, kehtib nõndasama ka teatri kohta. Ei ole üllatav, et paar aastat pärast *cinema verité*, dokumentaalkino võltspärija esiletõusu tekib dokumentaalne, «faktiteater» (Cf. Hochhuth, Weissi «Juurdlus», Londoni *Royal Shakespeare Company* lavastused.)

Teatri mõju filmile selle algusaegadel on hästi teada. Kracaueri arvates lähtub «Dr. Caligari» (ja mitmete järgnenud saksa tummfilmide) distinktiivne valgusrežiim Max Reinhardti pisut varasematest valguseksperimentidest Sorge näidendi «Kerjus» lavastuses. Ometi oli sellelgi perioodil mõju vastastikune. Ekspressionistlik teater võttis ekspressionistliku filmi saavutused silmapilk üle. Saanud virgutust diafragmeerimistehnikast filmis, hakati lavavalgustuse abil ühte näitlejat või lavasegmenti esile tõstma, jättes ülejäänud varju. Pöördlava abil aimati järele kaamera kiiret liikumist. (Hiljaaegu on tulnud teateid valgustustehnika leidlikust tarvitamisest Leningradi Gorki-teatris (peanäitejuht 1956. aastast Georgi Tovstonogov), mis võimaldab lavapildi uskumatult kiiret muutmist horisontaalse valguskardina taga.)

Tänapäeval näib liikumine, peale väheste erandite, olevat täiesti ühesuunaline — filmilt teatritele. Iseäranis Prantsusmaal ning Kesk- ja Ida-Euroopas on paljude teatrilavastuste inspiratsioonilätkeks film. Tundub, et neofilmilike võtete kohandamine (jätkem kõrvale filmi otsene kasutamine) pingestab teatrietendust, lähendades seda filmile publiku tähelepanu suunatuse ja keskendatuse absoluutse kontrolliga. Kuid lavastuskontseptsioon võib olla veelgi otsemalt filmilik. Üks näide. Josef Svoboda lavastatud vendade Čapekite «Putukanäidend» Tšehhi Rahvusteatri Prahast (hiljaaegu näidati seda ka Londonis), kus on otseselt püütud luua vahendatud nägemisviisi, mis on vastavuses kaamerasilma ebapüsiva teravustatusega. Ühe Londoni kriitiku kirjeldus: «Lavakujundus koosneb kahest hiiglasuurest tahulisest peeglist, mis ripuvad lava suhtes nurga all, nõnda, et kõik, mis toimub, peegeldub neis jagunenult, otsekui läbi karahvinikorgi või tohutult suurendatud kärbsesilma vaadates. Kõik, mis

satub nende alla, multiplitseeritakse põrandalt prostseeniumile, ja vaataja avastab, et ta ei näe seda otse, vaid ülalt, otsekui oleks kaamera kinnitatud linnu või helikopteri külge.»

Marinetti oli ilmselt esimene, kes tegi ettepaneku kasutada filmi teatrienduse ühe komponendina. Oma 1910.—1914. aasta kirjutistes lõi ta pildi teatrist kui kõikide kunstide lõplikust sünteesist, mis peab hõlmama ka kõige uuema kunstiilgi, filmi. Pole kahtlust, et filmi kaasaarvamine oli üsnagi loomulik, arvestades, et Marinetti luges prioriteetseks selliseid lõbustuskunste nagu varieteeteater ja *café-chantant*. (Oma uut kunsti nimetas ta futuristlikuks varieteeteatriks.) Ja filmi peeti tollal vaid labaseks kunstiks.

Peagi on see idee juba laialt levinud. Bauhausi (Gropius, Piscator) totaalse teatri projektides 1920. aastatel oli filmil kindel koht. Meyerhold toonitas selle tarvilikkust teatris. (Oma plaani kirjeldas ta kui Wagneri omal ajal «täiesti utoopilise» idee «kasutada teiste kunstide kõiki vahendeid» täidesaatmist.) Filmi tegelikul kasutamisel on nüüdseks juba kaunis pikk ajalugu, mis hõlmab «elava ajalehe», «eepilise teatri» ja *happening*'id. Tänavune aasta tähistab filmi introduktsiooni Broadway tüüpi teatrisse. Kahes väga menukas muusikalis, Londoni «Tule ja luura koos minuga» ja New-Yorgi «Supermanis», mis mõlemad toonilt paroodilised, katkestatakse tegevus, et lasta alla ekraan näitamaks filmi peategelase vägitgedest.

Senini on filmi kasutamine elavas teatris kaldunud olema stereotüüpne. Filmi tarvitatakse kui *dokumenti*, mis toetab või võimendab laval toimuvat (näiteks Brechti lavastustes Ida-Berliinis). Esineb ka *hallutsinatoorset* kasutust, äsjaseks ilminguks Bob Whitmani *happening*'id ja uut tüüpi ööklubi, ühteliidetud meediumide diskoteek (Andy Warholi «*The Plastic Inevitable*», «*Murray the K's World*»). Filmi interpoleerimine teatrisse võib olla rikastav teatri vaatevinklist. Kuid arvestades filmikunsti tegelikke võimalusi, näib see olevat filmi redutseeriv, monotoonne kasutamine.

Iga huvitav esteetiline suundumus on tänapäeval teataval moel radikaalne. Iga kunstnik peab endalt küsima: milline on *minu*, andest ja



«Marat/Sade» (1964). Stseen Peter Brooki lavastusest Peter Weissi näidendi järgi.

Antonin Artaud oma toas veidi aega enne surma, 1948.

meelelaadist sõltuv radikaalsus? See ei tähenda, nagu kõik tänapäeva kunstnikud usuksid kunsti arengut. Radikaalne hoiak ei ole ilmingimata veel tulevikku suunatud hoiak.

Kunsti vallas on tänapäeval kaks peamist radikaalset hoiakut. Üks paneb ette kaotada žanritevaheline erinevus: kunstid peavad sulanduma üheks kunstiks, mis koosneb erisuguseist üheaegselt kulgevaist reageeringuist, tohutust käitumislikust magmast ehk sünteesiasist. Teine paneb ette säilitada ja muuta selgemaks kunstiliikidevahelised piirid, tuues esile nende põhilise olemuse: maalikunst peab kasutama üksnes maalikunstile omaseid, muusika üksnes muusikale omaseid, romaan üksnes romaanile ja ei ühelegi teisele kirjandusžanrile omaseid vahendeid.

Need kaks hoiakut on põhimõtteliselt lepitamatud. Välja arvatud selles osas, et mõlemad on kutsutud toetama üht tänapäevast lakkamatut otsingut — definitiivse kunstivormi otsingut. Definitiivseks võib lugeda seda kunstiliiki, mis leitakse olevat kõige rangem või fundamentaalsem. Neil põhjustel väitis Schopenhauer, ning hiljem Pater kinnitas seda, et kogu kunst pürgib muusika seisundisse. Viimasel ajal on mõtet, et kõik kunstid suubuvad ühte, arendanud filmientusiastid. Filmi sobivus sellele kohale põhineb tõigal, et ta on ühtaegu täpne ja kompleksne, seda küll potentsiaalselt, — muusika, kirjanduse ja piltkujude keerukas kombinatsioon.

Teisalt võib kunstiliiki lugeda definitiivseks suurima hõlmavuse tõttu. Nimelt sel pinnal mõtestasid teatri arengukäiku Wagner, Marinetti, Artaud ja John Cage, kes vaatlesid teatrit kui totaalset kunsti, mis võib väärtada kõik teised kunstid oma teenistusse. Ja kuna sünteesiaideed levivad jätkuvalt maalikunstnike, skulptorite, arhitektide ja heliloojate seas, jääb teater eelistatuimaks kandidaadiks kokkuvõttelise kunsti kohale. Sellises käsitluses satuvad teatri taotlused loomulikult vastuollu filmi omadega. Teatri poolehoidjad väidavad, et laval saavad muusika, maalikunst, tants, kino ja öeldud sõnad ühte sulada, filmis seevastu saab objekt muutuda vaid suuremaks (mitu ekraani, 360°-ne projektsioon) või kauem kestvamaks või seesiselt liigendatumaks ja keerukamaks. Teater saab olla kõik, mis tahes, filmid saavad lõppeks olla vaid rohkem need, mis nad spetsiifiliselt (filmioinaselt) on.

Jälgides kahe kunstiliigi võistlevaid apokalüptilisi ootusi, võib märgata ühetaolist vaenu. Ennetades olulises osas Marshall McLuhani teesi, märkis Béla Balázs 1923. aastal, et film on uue «visuaalse kultuuri» ajastu ettekuulutaja, mis annab meile tagasi meie kehad ja iseäranis näod, mis on trükikunsti sajanditepikkuse ülemvõimu kestel muutunud mitte-loetavaks, hingetuks ja ilmetuks. Ka meie aja teatrimõtte enamikule huvitavamatest väljendustest on tunnuslik vaen «trükitoodangu» ja tema «mõistetekultuuri» vastu.

Tuleb rõhutada, et ühtki teatri ja filmi definitsiooni ega iseloomustust, isegi kõige endastmõistetavamast, ei saa pidada ammendavaks.

Näiteks: film ja teater on ajalised kunstid. Sarnaselt muusikaga (ja erinevalt maalikunstist) ei ole kõik korraga esile toodud.

Kas eelöeldu on muutumatult kindel? Erinevate meediumide ahvatlev ühteliitmine teatris ei too kaasa üksnes näitemängu pikenemist või keerukamaks muutumist (nagu Wagneri ooper), vaid ka teatrikogemuse kompaktsemaks muutumise, mis lähendab teda nõndaviisi maalilikusele. Kompaktsemaks muutumise võimaluse tõstab esile Marinetti, kes nimetab seda simultaansuseks, futuristliku esteetika põhiideeks. Tulevases kõikide kunstide lõplikus sünteesis kasutab teater Marinetti sõnade kohaselt «uusi kahekümnenda sajandi leiutisi — elektrit ja filmi, see võimaldab muuta etendused ülilühikeseks, sest kõik need tehnilised vahendid võimaldavad saavutada teatriliku sünteesi kõige lühema ajaga, kuna kõik elemendid saab tuua välja üheaegselt.»

Läbiv mõiste nii edumeelses filmis kui ka teatris on idee kunstist kui 26 vägivallaaktist. Sellise käsitlusviisi läte võib leida futurismi ja sür-

realismi esteetikast, selle «põhitekstid» on teatri puhul Artaud' kirjutised ja filmi puhul kaks Luis Buñueli klassikalist tööd «Kuldaeg» ja «Andaluusia koer». (Hiljutisemad näited: Ionesco varasemad näidendid — vähemalt nii tavatsetakse arvata, Hitchcocki, Clouzot', Franju, Robert Aldrichi ja Polański «julumuse kino», *Living Theatre*' tööd, mõned eksperimentaalteatrites kasutatavad neokinetograafilised valgustustehnikad, Cage'i viimase aja ja La Monte Youngi helitööd.) Kunsti suhe passiivse, inertse ja tülgestavana mõistetud publikuga saab olla vaid kallaletung. Kunst muutub identseks agressiooniga.

Teooria kunstist kui kallaletungist, nagu komplimentaarnegi, mis käsitleb kunsti rituaalina, on mõistetav ja väärtuslik. Siiski ei tohi loobuda kahtlustustest, eriti teatri puhul. Vägivald võib muutuda konventsiooniks samavõrd kui kõik muugi, ning nagu kõik teatrikonventsioonid võib ta leida ka lõpu — kui vaatajad lakkavad kartmast. (Nagu Wagneri totaalse teatri ideoloogia täitis oma osa juhmuse ja loomalikkuse kinnistamisel saksa kultuuri.)

Pealegi tuleb kallaletungi sügavuspiir ausalt ära määrata. Teatri puhul ei tähenda see Artaud' «lahjendamist». Artaud' kirjutistes seatakse sihiks totaalselt avatud (s.t. paljaksnülitud, enesevaenulik) teadvus seisund, mille saavutamisel teater on kõigest abivahend või lisaabinõu. Ükski teatritöö ei ole veel selleni küündinud. Nõnda on Peter Brook kavala otsekoheusega eitanud, et tema töö Londonis «Julumuse teatris», mis kulmineerus Weissi «Marat'/Sade'i» kuulsa lavastusega, on tõeliselt artaud'lik. Ta kinnitab, et see on artaud'lik üksnes triviaalses mõttes. (Triviaalne Artaud', mitte meie vaatepunktist.)

Mõnda aega on kõik kasulikud ideed kunstis olnud äärmiselt keerukad. Näiteks — iga asi on see, mis ta on ja ei midagi muud. Maal on maal. Skulptuur on skulptuur. Luuletus on luuletus, mitte proosa. Ja nõnda edasi. Sama kehtib ka komplementaarse idee kohta: maal võib olla literatuurne või skulptuurne, luuletus võib olla kirjutatud proosas, teater võib järele aimata ja endasse hõlmata filmi, film võib olla teaterlik.

Meil on vaja uut ideed. Küllap on see väga lihtne. Kas me suudame ta ära tunda?

Inglise keelest tõlkinud
RIHO LAANEMÄE



Näitleja on ajastu kokkuvõte ja lühikroonika.

ANTS ESKOLA 17. II 1908 — 14. XII 1989

Jaapani «kokkupuutemuusika», selle ajalooline tagapõhi ja osa nüüdisajal

MAKI ISHII

Tokios toimunud jaapani kultuuri sümposiumil tõi prantslasest esi-
neja ebahariliku, kuid täiesti kohase näite kirjeldamaks jaapani kultuuri
erilist iseloomu: «Jaapanlaste iseärasuseks on see, et nad võtavad üle
kõik, mis neile meeldib, ja arendavad sellest välja midagi muud, mis
küll mingil 'määril sarnaneb originaaliga, kuid on tegelikult midagi
täiesti uut. Huvitav on jälgida, kuidas ameerika T-särgid on Jaapanis
muutunud täiesti iseseisvaks moeks suure hulga erinevate fassongide
ja mustritega. See on tüüpiline jaapani fenomen, et midagi nii läänelikku
kui T-särk on siin sellise arengu läbi teinud.» Eurooplastele ja ameerik-
lastele, kelle silmis on äärmiselt tähtis «originaalsus» kui niisugune, võib
see tunduda imelik, kuid toodud väide kujutab üht jaapani kultuuri
olulist iseloomustavat tunnust väga hästi.

Sellega seoses kerkib küsimus, kas niivõrd ulatuslik välismaine mõju
ei põhjusta jaapani või jaapanliku identsuse kadu.

Siinkohal tuleb märkida, et Jaapan on kõikidel aegadel võtnud oma
eeskujusid kust tahes, seejärel aga töötanud need ümber ja arendanud neid
edasi. Vanasti oli üks selliseid eeskujumaid Hiina, hiljem, meie kaasajal
aga Euroopa ja Ameerika.

Jaapanis on originaalsuse mõiste pisut teistsuguse tähendusega, kui
läänemaailmas. Kõigepealt toob Jaapan välismaalt midagi sisse, olgu see
siis tehnika või stiil, täieliku imitatsioonina. Aga juba sisse toodud, teeb
see imitatsioon varsti läbi üleminekuprotsessi, kohastumise jaapani maitse-
le ja kujutlustele. Nõnda areneb esialgsest imitatsioonist midagi tõe-
liselt jaapanlikku. Muidugi kehtib eespooltoodud ka jaapani muusika kohta.

Võtame näiteks jaapani õukonnamuusika *gagaku* (sõna-sõnalt elegantne,
peen muusika), see on tüüpiline jaapani traditsioonilise muusika liik,
mis on Jaapanisse toodud Hiinast ja Koreast. «Nihon-shoki» (üks vanimaid
jaapani kroonikaid, koostatud 720. aastal hiina keiserlikke aastaraamatuid
eeskujuks võttes) annab esimest korda tuntuist võõramaise muusika
esitamise kohta Jaapanis keiser Ingyō matusetseremooniade (400 või 412 A. D.)
kirjeldustes, millest olevat võtnud osa arvukalt muusikuid Sillast (maa-
kond vanas Koreas). Kuid tegelikult ei võetud seda muusikat Jaapanis
üle ega esitatud mitte enne VII sajandit, millest samuti kõneleb «Nihon-
shoki». Pidi mööduma veel 250 aastat, enne kui see võõramaine muusika
IX sajandi keskpaigaks tegi läbi lõpliku adaptatsiooni ja integratsiooni.
Selle ajaga toodi sisse ka teisi muusikastiile mitte üksnes Hiinast ja
Koreast, vaid ka Vietnamist ja teistest Lõuna-Aasia maadest. Nõnda oli
see rohkete välismaiste kultuuriliste mõjutuste aeg.

Aja jooksul erinevad muusikastiilid sulasid kokku ja teisesid, oman-
dasid uue struktuuri ning tekkis jaapani *gagaku*. Muusikariistad, laulud
ja tantsud muutusid samuti vastavalt jaapani maitsele. Ka muusika-
teosed ja -teooriad kohandusid; teiste sõnadega välismaalt ülevõetud muu-
sika jaapanistus.

Teine tüüpiline jaapani fenomen on see, et kui jaapanistumise protsess
on jõudnud lõpule, järgneb sellele stagnatsiooniperiood. *Gagaku* muusikat
näiteks, mis oli saavutanud oma lõpliku jaapanliku vormi Heiani ajastul
(794—1192 A. D.) pärandati muutumatul kujul põlvest põlve 1000 aastat.
Nii pika ajavahemiku jooksul esines muidugi perioode, mil traditsioon
katkes. Kohutavate sõdade ajal Kamakura ajastul saadeti *gagaku* muusikud
pagendusse ja kroonikud meenutavad «tühjuse aega». Ometi oli *gagaku*
muusikute põhiline eesmärk tollal ja on ka praegu jäädvustada ja 29

anda Heiani ajastu *gagaku* edasi nii mõjustamatuna ja muutumatuna kui võimalik. Nõnda puudus muusikutele stiimul loominguks aktiivsuseks lääne mõttes. (Esimene erand reeglist ilmnis alles 1970. aastate algul, millest tuleb juttu edaspidi.)

Nõnda tegi *gagaku*, alates selle sissetoomisest Aasia mandrilt kuni selle jaapanistumiseni, läbi ümberkujunemisprotsessi, mis kestis 250 aastat ja seejärel umbes 1000 aastat väldanud stagnatsioonija. Sellist «traditsiooni» arengut silmas pidades võib ehk ka T-särk mitmesaja aasta pärast saada traditsiooniliseks jaapani rõivastusesemeks — kes teab?!

Selline skeem: sissetoomine (imitatsioon) — muundumine ja kohandamine (jaapanistumine) — muutumatu alalhoidumine (stagnatsioon) — ei kehti üksnes *gagaku* kohta, õigupoolest kehtib see peaaegu kogu jaapani traditsioonilise muusika kohta. *Shōmyō* (budistlik püha muusika ja laulud) toodi Jaapanisse samuti umbes 1000 aastat tagasi Indiast ja Hiinast ja ta tegi läbi peaaegu samasuguse ajaloolise arengu, sedasama võib öelda ka *no* muusika ja teiste jaapani traditsiooniliste muusikastiilide kohta.

Mitte ainult sellest seisukohast, st pidades silmas jaapani muusika erilist arengut, ei vastandu ta oluliselt lääne muusikale, mis on loodud laiale publikule ja püüdleb universalismi poole. Jaapani traditsiooniline muusika säilis pikka aega eraldatult geograafiliselt piiratud saareriigis poliitilise ja kultuurilise isolatsiooni oludes, see oli eriti ilmne peaaegu 300 aastat kestnud Edo ajastul (1603—1868), mille jooksul riik oli muust maailmast sama hästi kui ära lõigatud. Sel ajal kanti seda muusikat peaaegu eranditult ette üksnes keisri õukonnas, sintoistlikes pühamutes või budistlikes templites ning enamasti seoses teatavate sündmustega; niisiis oli see ülimalt spetsialiseeritud muusika. Fuke sekti (zenbudismi sekt, mis oli levinud Edo ajastul) rändmungad (komuood), kes pühendasid end peamiselt *shakuhachi* (pikk vertikaalne bambusflööt) mängule, järgisid maksiimi *Ichi-on jo-Butsu* (sõna-sõnalt «Buddha on ühes helis»), mis tähendab, et *shakuhachi* mängu eesmärgiks oli suruda kogu universum ühteainsasse helisse. Siit tuleb jällegi välja spetsiifilise subjektiivse idee, vastupidiselt lääne muusika «universalismile», mis oli välja arenenud kristluse universaalsusest, edaspidi aga põhinedes objektiivsetel teaduslikel matemaatilistel printsiipidel.

Kui võrdleme näiteks sonaati *honkyoku* või *shakuhachi* muusikaga (Kinko kool, XVIII saj lõpp), siis otsib haritud Lääne muusikatundja ilmselt asjatult jaapani muusikas mingit sisemist struktuuri. Jaapani traditsioonilise muusika «sisemine struktuur» on lähedalt seotud jaapani looduskujutusega, mis põhineb identifikatsioonil ja integratsioonil. Loodus on siin muundatud abstraktseks ideeks ja talle on antud vorm, mis ületab tõelise looduse. Jaapanis esinevad näiteks sellised muusikalised terminid nagu *chiku-rai* (bambuse-tuul) või *sō-rai* (*koto*-tuul) tähistamaks vastavat heli, mis tekib, kui tuul puhub läbi bambuse või riivab *koto* (pikk 13 või 17 keelega tsitter) keeli. Nõnda on looduslik fenomen ideaalne heli instrumendil (siin *shakuhachi*'l ja *koto*'l) kuuldavale toomiseks ja kui abstraktne idee muutub see heli «stiliseeritud vormiks». Samuti järgib regulaarseid printsiipe ja helide suhet üksteisega, mis puudutab intensiivsust, vormi ja värvi — nagu ka vaikusehetkedega (jaapani *ma*). Tegelikult võib öelda, et muusikaline kompositsioon kajastab jaapani aia abstraktset «loodust». Teiste sõnadega, selline muusika omab samuti kindlat sisemist korda, olgugi et see on täiesti erinev lääne muusika omast.

Kui Makoto Moroi (s 1930) avaldas 1964. aastal oma teose «Chiku-rai go-sho» *shakuhachi*'le ja mõni aeg hiljem Toru Takemitsu (s 1930) teose «Varjutus» *biwa*'le (lühikese kaelaga lauto), oli see jaapani heliloojatele tõeliseks šokiks. Teiseks revolutsiooniliseks sündmuseks Jaapanis oli helilooja Toshi Ichianagi (s 1930) põhjustatud nn John Cage'i šokk; pärast pikaajalisi õpinguid Ameerikast Jaapanisse naasnud Toshi Ichianagi esitas seal 1961. aastal esimest korda John Cage'i muusikat. Võib öelda, et Moroi, Darmstadt'i uue muusika suvekursustel osaleja äkiline huvi sellise hoopis tavatu muusikalaadi vastu, nagu seda oli *shakuhachi* muusika kombineeritud «John Cage'i šokiga», avas täiesti uued väljavaated neile heliloojatele, kes pärast Teist maailmasõda olid pidanud end kõige avan-

gardistlikumaks ja kes püüdesid «internatsionalismi», s. o lääne muusika universalismi ja ratsionalismi poole.

Enne seitsmekümnendate aastate muusika üksikasjalikumat vaatlemist tahaksin lühidalt puudutada ühte teist tähtsat teemat: lääne muusika osa Jaapanis.

Jaapani nn läänestumine algas pärast «Meiji restauratsiooni» 1868. aastal (st pärast šogunite valitsuse langemist, keisri uuesti ametisseastmist riigi kui konstitutsioonilise monarhia peana ja Jaapani uste avamist teistele maadele). Koos selle lääne tehnoloogia ja kultuuri lainega, mis maa üle ujutas, toodi Jaapanisse ka lääne muusika. Pole kindlasti liialdus öelda, et võõra muusikalise kultuuri adaptatsioon ja assimilatsioon viidi läbi inimkonna ajaloos võrreldamatu intensiivsusega. Lääne muusika muutus Jaapanis «muusikaks» kui niisuguseks.

Laskumata üksikasjusse, mis puutub esitustehnikate väga kiiret arengut, piirduksin heliloomingu arengu vaatlemisega. 1914. aastal moodustati esimene orkester lääne standardite järgi. Kuuekümmene kuue aasta jooksul, 1914—1980, on jaapani heliloojad kirjutanud ühtekokku 1589 teost suurele orkestrile lääne stiilis. Kuna võib oletada, et kammermuusika jt muusikaliikide teoste arv suurendab seda hulka 10—15 korda, võib umbkaudu öelda, et esimese orkestri moodustamisest saadik kirjutati ja esitati peaaegu iga päev üks uus muusikateos — ja see on märkimisväärne hulk.

On huvitav, et nende teoste arengu kvaliteet näitab meile jälle sedasama eespooltoodud skeemi: «ülevõtmine — jaapanistumine — stagnatsioon». See kehtib eelkõige jaapani «lääne muusika» varasema perioodi kohta.

Piiratud ruumi tõttu pole võimalik neid küllaltki komplitseeritud probleeme, kus tihti ka poliitilised asjaolud olid otsustava tähtsusega, üksikasjalikult analüüsida. Oluline tõik on, et pärast Teise maailmasõja lõppu väljendub Lääne heliloojate mõju (ilmselt oleks sõna «mudel» siin kohasem) selgesti peaaegu igas jaapani heliteoses. Järgnevalt algab selle importmuusika jaapanistumine. Sel ajal loodud teostele olid iseloomulikud katsed anda täiesti väljaarenenud lääne muusikale Jaapanis mingit jaapani hõngu, olgugi et see oli äärmiselt pinnapealne.

Kõige tähtsam muudatus jaapani heliloojate teadvuses sel arengustmel, aga võib-olla isegi jaapani muusika ajaloos üldse, toimus koos ülemaailmse avangardistliku liikumise tõusuga pärast Teist maailmasõda. See internatsionalismilaine, mille keskseks jõuks olid Darmstadt'i uue muusika suvekursused, võimaldas jaapani heliloojatel esimest korda saada teadlikuks mõiste «loomingulisus» tähendusest.

Muidugi oli Schönbergi, Weberni, Bergi ja teiste lääne heliloojate mõju ikka veel märgatav. Ent ometi iseloomustavad seda ajajärku jaapani heliloojate otsingud omaenda muusikalise väljenduse järele. Neil õnnestus, jaapanistumine ning mõiste «loominguline individuaalsus» omandas nenda jaapanistumise ning mõiste «loominguline individuaalsus» omandas nende uue dimensiooni. Tõepoolest olid Makoto Moroi teos *shakuhachi*'le nagu ka Tōru Takemitsu pala *shakuhachile* ja *biwa*'le lausa šokeerivaks sündmuseks, kuna need heliloojad kiskusid end äkki lahti jaapani heliloomingu arengu uuest suunast.

Lääne muusika sissetung sel ajal on olnud põhjalik. Teisest küljest kaasnevad sellega ka mitmed negatiivsed tagajärjed. Näiteks viis tormakas üleminek eranditult lääne muusikale selleni, et oma traditsiooniline muusika jäeti täiesti tähele panemata. Läänestumise ajajärgul, mis algas Meiji restauratsiooniga, suri mitu traditsioonilise muusika liiki peaaegu välja. Kuuekümnendate aastate keskel, kui Moroi kirjutas oma teose *shakuhachi*'le, oli asi läinud nii kaugele, et suurem osa jaapanlastest polnud jaapani traditsioonilist muusikat üldse kuulnudki. Nõnda siis, nii paradoksaalne kui see ka ei ole, «kokkupuude» avangardistliku muusikaga andis tõuke traditsioonilise muusika avastamiseks. Traditsiooniliste pillide mängijad ilmusid uuesti välja ja alustasid avangardistlike heliloojatega viljakat koostööd, mille areng saavutas kõrgpunkti seitsmekümnendate aastatel.

Avangardistlike heliloojate pöördumisel traditsiooniliste pillide *shakuhachi*, *biwa*, *shamiseni* (kolmekeelega sõrmitsetav lauto), *shō* (suupill), jaapani trummide või *gagaku*, *no*, *bunraku* (jaapani nukuteater), *matsuri* (šintoistliku päritoluga pidustuste üldine nimetus) jne muusika poole, sün-

dis täiesti uus muusika. 1970. aastal esitas keiserlik õukonnaorkester, mis peaaegu 1000 aasta vältel oli säilitanud ja andnud põlvest põlve edasi Heiani ajastu muusikat, esimest korda kaasaegse heliteose Toshirō-Mayuzumi (s 1929) «Shōwa Tempyōraku» *gagaku*'le. Seejärel kanti Jaapani Rahvusteatri ette veel kolm heliteost *gagaku*'le: 1973. aastal Tōru Takemitsu «Shuteiya», 1980 Toshi Ichijanagi «Ōgenraku» ja 1981 Maki Ishii «Hitenraku». 1975. aastal esitas see rangelt traditsioonidest kinni pidav orkester esimest korda välismaise heliteose, milleks oli Karl-Heinz Stockhauseni «Hikari—Licht—Hikari»-

Selline on lühidalt jaapani «kokkupuutemuusika» ajalooline tagapõhi. Jätnud kõrvale aegade jooksul jaapani muusika arengut iseloomustanud valitseva «mudeli», hakati taotlema loomingulist originaalsust kui niisugust. Teisest küljest kerkis sel lühikesel perioodil üles terve rida nii metafüüsilist kui ka tehnilist laadi probleeme. Katsed ühendada avangardistlikke tehnikaid, mille taga seisab «ratsionaalne läänelik muusikakontseptsioon» ja traditsioonilisi tehnikaid, mille taga seisab «irratsionaalne jaapanlik muusikakäsitlus», põhjustasid mõnigi kord avalikke vaidlusi ja leidsid vastupanu. Kuid jaapani heliloojad jätkasid uute tehnikate otsimist, püüdes neid vastuolusid lahendada, kusjuures nad õppisid tundma lääne muusika ja jaapani traditsioonilise muusika erinevaid «sisemisi struktuure» ning püüdsid neid kaht süsteemi vastastikku seostada.

Pole võimalik läbi arutada erinevaid probleeme, seoses kuuekümnendate aastate keskpaigast kuni tänaseni kirjutatud individuaalsete helitöödega. Minu arvates on «kokkupuutemuusika» kõige tähtsamaks ülesandeks tänapäeval olla neist probleemidest teadlik ning otsida uusi teid «uue universalismi» saavutamiseks.

Meie ajastu oluliseks iseärasuseks on eurotsentralismi kokkuvarisemine, väärtuste ümberkorraldamine maailmakultuuride raames. Meil tuleb nüüd tõestada, kas on võimalik ületada vastuolu jaapani traditsioonilise muusika «spetsiifilisuse» ja lääne muusika «universalismi» vahel, kusjuures viimase «ratsionalism» kätkeb endas võimsat relva, veenvat jõudu; tuleb tõestada kas sellelaolised «kokkupuuted» võivad tõusta uuele muusikalisele tasemele, saavutada teistsuguse kaasaegse «universalismi». See peaks olema jaapani «kokkupuutemuusika» põhiline ülesanne.

Tõlkinud MERIKE PAU
Ajakirjast «World of Music».

Oriantaaltund: sissejuhatus mongoli muusikasse

PEETER VÄHI

Iga rahva muusika annab teatud pildi selle rahva temperamendist, emotsionaalsusest, psüühikast . . . Kuulates kõrvuti näiteks eesti ja gruusia rahvamuusikat, pole eriti raske tabada selles eestlaste tasakaalukust ja vaoshoitust või grusiinlaste keevaverelisust. Kuid mongolite rahulikult voolavad laulud tunduvad olevat justkui vastuolus meil väljakujunenud ettekujutusega sõjaka Tšingis-khaani järeltulijatest. Tegelikult siiski pole mongolid sedavõrd agressiivsed, XIII sajandil toimepandud kuulsad vallutusretked olid arvatavasti rohkem tingitud väljakujunenud ajaloolisest situatsioonist ning konkreetsete väejuhtide ja valitsejate ettevõtlikkusest kui mongolite üldisest verejanust. Ja on täiesti võimalik, et nüüdse mongoli rahvuse meelelaadi väljakujunemisele on mõju avaldanud veel üks asjaolu: kõige agressiivsem osa rahvast lahkus neil veristeil sajandell kodust, läks kas otseselt sõdima või asus elama vallutatud maadele. Ning tänaste mongolite esivanemateks on suures osas just need leebema meelelaadiga inimesed, kes ei suundunud sõjakäigule ja jäid koju.

Võib-olla minu soov mitmesuguseid parallele tõmmata on teatud määral vägivaldne, aga mulle tundub, et mongolite emotsioonid ja nende väljendumine muusikas on täielikus vastavuses Mongoolia loodusega. Sealset maastikku iseloomustab järskude üleminekute puudumine, Mongoolias pole eriti teravatipulisi kõrgmägesid ega sügavaid jõeorge, reljeef on enamasti laugjas. Metsa pole peaaegu üldse. Mõõda steppi või poolkkõrbet võime sõita kümme, sada, tuhat või isegi veel enam kilomeetrit ja miski ei muutu, ümbrus jääb ikka peaaegu endiseks. Võime näha vaid teineteise tagant kerkivaid laugjaid nõlvu, ja seda nii kaugele kui silm ulatub. Selles looduse rütmis valitseb rahu, selles on midagi igavikuliselt muutuamat. Ning üldjoontes kehtib eespool öeldu ka mongoli rahvamuusika kohta.

* * *

Mongolite folkloorse muusikapärandi võiks laias laastus jagada kolme suurde rühma: 1) eeposed ja teised eepilised lugulaulud, 2) *ardõn-duu*, st rahvalaulud ja 3) instrumentaalmuusika.

Eepiline folkloor on väga rikkalik. Selle vanim osa on tekkinud budismieelsel ajastul, mil polnud veel isegi mongolite riiki. Ei tuntud veel kirjakunsti ja seetõttu levisid lugulaulud algselt vaid suulise traditsioonina. Väga m ahukas on eepos nimega «Geser», aga samuti 1240. aastast pärinev «Mongolite sala-ajalugu», mida muuseas ka Arvo Valton on kasutanud lähtematerjalina oma «Tee lõpmatuse teise otsa» kirjutamisel. Nimetatud «Sala-ajalugu» pole lihtsalt tavaline kroonika, see on kunstipärane kirjan-dusteos, mis sisaldab hulganisti legende, pärimusi, luuletusi, lüürilisi, eepilisi ja sakraalseid laule . . . «Sala-ajaloos» sisaldub informatsiooni ka tantsu, laulu ja pillimängu kohta. Ühes legendis on räägitud mongoli muusika tekkimisest: esmakordselt olevat võluvad muusikahelid kõlanud siis, kui tiivulise hobuse lakk ja saba sattunud tugeva tuule kätte leh-vima.

Samuti nagu tiibeti rahvuseepose esitajad, nii paistavad ka mongoli laulikud silma fenomenaalse meelespidamisvõime poolest. Näiteks 1944. aastal Ulan-Baataris toimunud rahvalaulikute kokkutulekul esitas laulik nimega Balgai lugulaulu, mis kestnud kolm öhtupoolikut. Peale selle ühe ta väitis end teadvat peast veel 22 lugulaulu.

Aga jätame nüüd kõrvale eepose, ülejäänud rahvalaulud jaotatakse traditsiooni kohaselt kahte rühma: esiteks, *urt-duu*, st pikaldased laulud 33

ehk nn stepilaulud, ja teiseks, *bogino-duu*, st lühikesed laulud. Esimesed on enamasti tempolt aeglased, suure ulatusega ning rikkaliku ornametikaga, seetõttu esitavad lauljale suuremaid nõudmisi. Neid kantakse ette mitmesuguste rahvalike mängude ja ürituste raames, samuti väga populaarsete suviste spordimängude ajal. Sellesse rühma kuuluvad ka laulud, mis on välja arenenud karjaste kutsetest ja hüüetest; vahel esitatakse sääraseid laule ilma tekstita, vokaliisina:



Bogino-duu tähendab mongoli keeles «lühike laul», kuid seepärast ei pea ta olema kestvuselt tingimata lühike, *bogino-duu* on kujunenud pigem laululiiki tähistavaks terminiks. Sellesse rühma kuuluvad laulud on väga mitmekesised nii žanrilt kui ka stiililt, nende hulgas esineb lüürilisi, koomilisi ja satiirilisi laule, hällilaule, laule rändurielust, võitlustest, hobustest jne. Võrreldes «pikaldastega» on «lühikesed laulud» rütmilt, meloodialt ja struktuurilt palju lihtsamad. Sageli meenutab laulu rütm justkui hobuse sammumist, eriti on see märgatav neis lauludes, mis räägivad rändamisest või hobustest. Hilisemal ajal on *bogino-duu* areng olnud rohkem seotud käsitöölise ringkondadega ja üldse linnalaulu traditsioonidega.

Asja ma nimetasin seoses rahvalauludega rahvuslikke spordimänge. Kuigi mina pole Toomas Uba ja käesolev kirjutis pole mõeldud avaldamiseks «Spordilehes», vaid kultuuriajakirjas, pean ma siiski vajalikuks rääkida neist mängudest. Suvised spordipidustused, nn *naadam*, on mongolitele umbes niisama olulised kui meie jaoks laulupidu. *Naadam*'il toimuvad traditsioonilised võistlused vibulaskmises, ratsutamises ja rahvuslikus maadluses. Tänapäeval on *naadam* kokku viidud Mongoolia revolutsiooni aastapäevaga, mida tähistatakse igal aastal 11. juulil. Seetõttu on kogu üritus omandanud veidi «punase varjundi». Aga juba alates ammustest aegadest pole *naadam* olnud üksnes spordiüritus, ta on ka muusikapidu, kus kõlavad kõikvõimalikud laulud — eriti muidugi hobuste ülistamiseks, samuti tseremooniameistri signaalid ja laulikute improvisatsioonid. Mitmed laulud on otseselt seotud võistluste läbiviimisega, lauldes toimub maadluses osalejate väljakuulutamise, vibulaskurite tervitamine, kohtunikekolleegiumi austamine... Aga nagu juba öeldud, on tänapäeval ka üht-teist lisandunud, nii ei puudu tänapäeval *naadam*'ilt laulud õnnelikust elust ja laulud töökangelaste ning hobusekasvatajate ülistamiseks. Loomulikult pole *naadam* ainus oluline sündmus, laulud ja pillimäng kõlavad mitmetel perekondlikel ning muudel tähtpäevadel. On kombeks pidulikult tähistada lapse sündi, lapse kolmeaastaseks saamist, abiellumist, ärasaatmist pikale teekonnale või sõtta, jurta paigaldamist, lambatalle sündimist, esimese kumõssi valmimist, uue aasta saabumist jne.

Soovimata teha käesolevas kirjatükis mongoli rahvalaulude muusikateaduslikku analüüsi, pean siiski vajalikuks rääkida väga lühidalt nende laadilisest alusest. Nagu kõige lähemate naabrite, hiinlaste ja burjaatide, nii ka mongolite muusika põhineb valdavas enamikus erinevatel pentatoonikatel, viiest astmest koosnevatel heliridadel:



Vaid asja lihtsustamise huvides on siin kõik viis pentatoonikat alustatud *c* noodist. Tegelikus muusikapraktikas võib toonikaks olla ka iga teine noot, eriti on *b* viimasel ajal välja kujunemas justkui mingiks standard-toonikaks. Niisugune häälestuse fikseerimine teatud kindlale helikõrgusele on arvatavasti seotud suuremate ansamblite või orkestrite tekkimisega; ei saa ju koosmängu puhul olla igal instrumendil oma toonikat. Mitmete rahvamuusikas kasutatavate keel- ja puhkpillide häälestuse aluseks on eespool näiteks toodud pentatoonikatest just kaks esimest. Säärased laadid, milles puudub kolmas aste, võivad tunduda euroopaliku muusikaga harjunud kõrvale kuidagi emotsioonitud, sest meie jaoks on just kolmas aste see, mis määrab, kas tegemist on mažoori või minooriga. Ilmselt paljud mäletavad veel kooliaega, mil muusikaõpetajad meile alates esimesest klassist pähe tagusid, et mažoorne muusika on lõbus ja minoorne on kurb. Siin aga puudub kolmas aste hoopiski. Võib-olla just see aitab luua muusikat, mis oleks justkui üle lõbusast ja kurvast, muusikat, mis eksisteeriks väljaspool inimlike emotsioone, muusikat, mis oleks üldistav ja igavikuline. Vahel pole ka seitsmenda astmega «asjad päris korras», meile võib see tunduda ebamäärasena või «mustana», kuna seda ei saa kokku viia temperereitud häälestusega. Sageli pole seitsmes aste ei kõrge ega madaldatud, ta asub kuskil vahepeal. Mažoorset pentatoonikat (nr 3) esineb tihti uemates lauludes, minoorseid heliridu (nr 4 ja nr 5) võime mongoli muusikas kohata üsna harva. Eelnenud jutust võiks aru saada nii, et laulu aluseks algusest lõpuni on alati üks kindel laad. Nii see tingimata ei pea olema, monikord esineb ka laulu kestel modulatsioonid ehk üleminekuid ühelt pentatoonikalt teisele. Niipalju siis laadidest.

Üldiselt võiks öelda, et mongoli rahvalaulud on ühehäälsed, kui mitte arvvestada üht ülimalt omapärast nähtust — kurgulaulu. See on väga erilise heli tekitamise viis, mille puhul üks (!) inimene võib laulda korraga kahehäälselt. Üheaegselt kõlavad väheliikuv jorisev bass ning kõrge viletaoline liikuvam heli, seejuures viimane meenutab oma tämbrilt pigem mõnda muusikainstrumenti kui laulu. Sellist vokaalkunsti valdavad peale mongolite veel baškiirid, altailased, kalmõkid, eriti aga tuvalased. Siiski, mitte ainult nemad, ka üks Eestimaa mees on suutnud õppida laulma kahehäälselt. Neile, kes soovivad sellist laulu kuulda, võin teatada, et vürst Peeter Volkonski on Tuvas omandatud oskusi nõus demonstreerima lähemas tulevikus raadiosaates «Orientaaltund», mis on pühendatud tuva muusikale.

Millisest ajast selline laulmisviis pärineb, on väga raske öelda. Kaudselt viitab selle kõrgele vanusele hääleaparaadi asend: spetsialistid on tähele pannud, et kahehäälse laulmise puhul võtab kõri umbes samasuguse kuju ja asendi, nagu see võis oletuste kohaselt olla eelajaloolistel inimestel, kes ei osanud veel rääkida. Mitmed uurijad on püüdnud anda säärasele imelisele helile ka akustilis-füsioloogilist seletust. Ja nimelt — kopsudest väljavoolava õhu teele tekivad sel puhul kaks tõket: esimese moodustavad tavalised häälepaelad, mis tekitavad heli rääkimisel või harilikul laulmisel, ning teise — «valed häälepaelad», mis sulgevad hääle- toru peaaegu täielikult ja jätavad vaid 1 kuni 1,5 mm läbimõõduga pilu. Läbides seda kitsast avaust, tekitab õhujuga kõrge viletaolise heli. Vile- laulu meloodia pole päris iseseisev ja sõltumatu, ta on seotud sama- aegselt kõlava bassinoodiga ning saab liikuda vaid selle oobertoonidel. Nii nagu rocki või *bel canto* alla mahub veel omakorda mitmeid erinevaid laulustiile ning maneere, samuti hõlmab ka kurgulaulu mõiste teineteisega üsna vähe sarnanevaid vokaaltehnikaid. Oobertonaalsel kurgulaulul põhi- nevad nii budistlike tekstide retsiteerimised kui ka *tuul hailah* stiilis eepo-

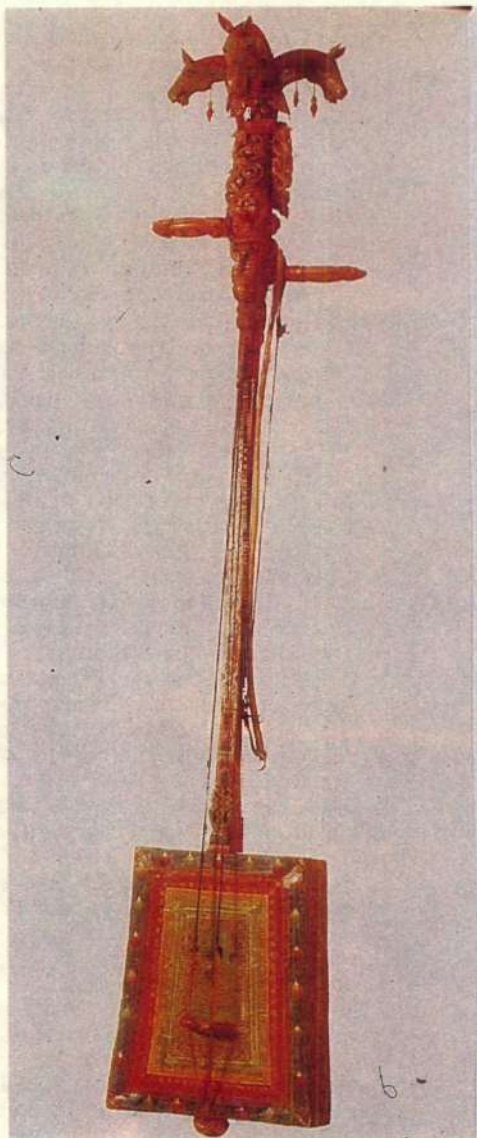
selaulikute etteasted. Kõige tuntumate ja samal ajal kõige efektsamate stiilide hulka kuuluvad *hoomei* ning tuva päritoluga *sõgõt*. Vormiliselt liigenduvad need paljudeks mitte eriti ulatuslikeks löikudeks, mis omakorda koosnevad kahest erinevast struktuurielemendist: laulu süžeed edasi andvast retsitatiivist ning sellele järgnevast kahehäälselt ilma tekstita virtuososest improvisatsioonist. Muide, nii ülesehituselt kui ka meloodikalt on *hoomei* ja *sõgõt* sarnased türgi-tatari rahvaste vanadele surnuikudele,



2. МОНГОЛ. Мүсэл хоорхойн хөгжмийн хөгжүүлэлт

Bišhuur — nõnda nimetatakse oboe-tüüpi trost-huulikuga pille Mongoolias.

Morin-huur'i võime alati ära tunda puust väljalõigatud hobusepea järgi.



sellele oletatavale sugulusele on viidanud V. Verbitski, P. Melioranski ja veel mitmed etnograafid. Seost surnuikudega näib kinnitavat ka termini *sõgõt* semantika, turgi (NB! mitte türgi) keeltes on sellel kaks tähendust — sõnasõnaline «häält välja pressima» ning matuserituaali kontekstis «itkuks ergutama». Üldse peetakse kurgulaulu jumalikuks tegevuseks, taeva anniks ja seepärast on niisugusest laulmisest kujunenud maagiline rituaal. Ja seda mitte üksnes kloostrite seinte vahel, ka eepose ilmalike tekstide retsiteerimine on omandanud maagilise karakteri. Erilist huvi pakub muidugi oobertonaalse retsiteerimise eesmärkide tantristlik tõlgendus,

kuid kahjuks ma ei oska sellest kirjutada sedavõrd kokkuvõtlikult, et see mahuks ära käesoleva ülevaatliku artikli raamidesse. Juhul kui «Teater. Muusika. Kino» toimetus peaks ilmutama jätkuvat huvi kirjutiste vastu Ida muusikast, siis peatume kunagi edaspidi veidi pikemalt sellel teemal tiibeti muusika valguses. Seniks aga peavad need, kel on tekkinud huvi tantristliku muusika vastu, leppima võõrkeelse kirjandusega. Tõsi küll, huvi rahuldamiseks ei pruugi tingimata õppima hakata mongoli või tiibeti keelt. Piisavalt sellealast kirjandust on ilmunud Lääne-Euroopa keeltes ja kuna mõned lamaistlikud maad kuuluvad juba pikemat aega Vene valdustesse, siis on ka mitmete vene orientalistide ja etnograafide töödes hulganisti märkmeid muusika rolli kohta budistlikus rituaalis.

* * *

Kuigi võrreldes lauluga on instrumentaalmuusika Mongoolias alati olnud sekundaarse tähtsusega, tuleks sellest siiski juttu teha. Esimesed meile teada olevad kirjalikud ülestähendused mongolite pillimänguharrastuse kohta pärinevad XIII sajandi Euroopa kuulsatelt rännumeestelt (Giovanni da Plano Carpini, Marco Polo jt). Neis on räägitud musitseerimisest religioossetel kombetalitustel, pulmades ja muudel pidustustel, musitseerimisest kodus ja valitsejate kodades, samuti pillimängu tähtsast osast laulu ja tantsu saatenä.

Pillide valik mongoli muusikas on muidugi veidi tagasihoidlikum kui näiteks Indias või Hiinas, ühes instrumentide nimekirjas on loetletud 54 nimetust. Võib siiski väita, et peaaegu kõigist olulisematest pillitüüpidest on olemas mongoli variant, seal tuntakse nii poognaga kui ka poognata mängitavaid keelpille, flööti, oboe-taolist trosthuulikuga pilli, jahipusinat, parmupilli, tsimblit, gongi, šamaanitrummi. Üsna hästi on Mongoolias kodunenud mitmed Hiina pillid. Lamaistlikes kloostrites on kasutusel peaaegu kõik tähtsamad Tiibeti ja India päritoluga kultuseinstrumentid: *gandan-buree* (väike luust või metallist pasun), *tom-buree* ehk *uher-buree* (pikk metallist pasun), *dun* ehk *tsagan buree* (otsast puhutav mereteo koda), *bišhuur* (oboe tüüpi pill), *bombor* (suure läbimõõduga kahe nahaga trumm), *damaru* (väike liivakellakujuline trumm), *tsan* (suure kumerusega vasktaldrikud), *honh* (käes hoitav kelluke).

Tundub, et kõige sagedamini kasutatav pill rahvamuusikas on *morin-huur* («hobuse laip»). Seda kasutavad laulikud saateinstrumentidena eepilistes lugulauludes ja tänapäeval suurtes rahvapilliorkestrites, laialt on levinud kahest *morin-huur*'ist koosnevad instrumentaalansamblid. Legendi järgi valmistas esimese pilli üks ratsanik oma hukkunud ratsu jäänustest, keeled ja poogna valmistas hobuse jõhvidest, korpuse kattis eestpoolt nahaga. Kaela ülaosa kaunistas ta puust väljalõigatud hobusepeaga, selle järgi me võime *morin-huur*'i ära tunda ka tänapäeval. Pilli kaks keelt on häälestatud enamasti $f-b$, nad väljuvad avausest, mis on tavaliselt kujundatud hirmuäratava koletise või draakoni avatud lõugade sarnaseks. Muide, draakoni lõugu on kasutatud ka mõnede teiste muusika-instrumentide kaunistamiseks, see on ilmne viide Hiina mõjudele. Võimalik, et draakon (*lu*) kui *morin-huur*'i kujunduslik element on säilinud rudimentina *lu-huur*'ist — pillist, mida peetakse *morin-huur*'i eelkäijaks.

Teiseks tähtsamaks poognaga mängitavaks keelpilliks on *huutšir*. See on väikese silindrikujulise korpusega ja kahe siidist keelega instrument, mis mängu ajal toetub pillimehe põvedele. Nagu mitmetes teistes Aasia maa-des, nii ka Mongoolias on XX sajandil loodud suurte euroopalike orkestrite eeskujul arvukalt rahvapilliorkestreid. Seoses sellega tekkis ka vajadus mitme erineva kõrgusega pilli järele. Sarnaselt viiulite «perekonnaga» (viul, vioola, tšello, kontrabass), hakati ka *huutšir*'eid valmistama mitmesuguses suuruses: kits-*huutšir* (häälestus: b^1-f^2), lammas-*huutšir* (häälestus c^1-g^1), kaamel-*huutšir* (häälestus $c-g$). Ei jää vist kellelegi märkamatuks, et isegi pillide nimetused annavad tunnistust mongolite põhi-tegevusest — karjakasvatusest.

* * *

Kust saaks üks Eestimaa elanik kõike seda, millest eespool juttu oli, reaalselt kõlavana kuulda, kui ta just Mongooliasse sõita ei kavatse? Ja muide, see kõlab küll võib-olla uskumatuna, kuid isegi Mongoolias on kauplustest kergem leida Vladimir Võssotski või «Mašina Vremeni» plaate kui nende endi muusika salvestusi. Teatavasti ei toodeta Mongoolias ei heliplaate ega helikassette, rääkimata juba CD-dest. Firma «Melodija» on siiski 1980. aastal välja lasknud kolm kauamängivat plaati (C 90-15043-4, C 90-15045-46 ja C 90-15133-34) mongoli rahvamuusikaga. Seni pole veel ilmunud plaati rituaalse muusikaga, kuid ma arvan, et seda ei tule enam väga kaua oodata. Nii NSV Liidu kui ka Mongoolia valitsused on üle saamas hirmust religioosse muusika ees. Teiselt poolt, pika aja jooksul on tekkinud ka munkadel põhjendatud kartus suhtlemisel väljastpoolt tulnutega, alles viimasel ajal on budistlik ladvik nõustunud sellega, et ilmalikud organisatsioonid nende kohta informatsiooni avaldavad. Rõõm oli kogeda, et kui ma magnetofoni ja mikrofoniga Ulan-Baataris kloostrisse sisenessin, ei peetud mind enam kahtlaseks võõraks või koguni maskeeritud KGB esindajaks.

PEETER VAHI

P. S.

«Teater, Muusika, Kino» üheksandas numbris 1989 ilmunud artikli «Orientaaltund: vanaindia rituaalne muusika» tekst ei lange täiel määral kokku minu esitatud käsikirjaga. On tekkinud mõned trükivead, mis vajavad parandamist:

1. Gupta-ajastu: 4—6. sajand, mil Indias valitses Guptade dünastia (lk. 40).
2. Kauṭalya teos on «Artha-śāstra», mitte «Artha-sāstra» (lk 41).
3. Keelpilli nimetus *vīṇā* peab olema väikese algustähega (lk 43).
4. «Āraṇyagāna» peab olema üks sõna, trükitud on «Ā raṇyagā na» (lk 44).

P. V.



RAKVERE TEATRIMAJA AVAMISEKS

Stu

Rakvere vabanes 24. veebruaril s. a. naljatoonis linna teisteks varemteks hüütud ehitusest ning avas pidulikult provintsi avaraima ja küllap ka nägusaima teatrihoone. See on sündmus, mis provintsilinnas võib toimuda paari sajandi jooksul vaid kord, või nagu üteldi avaaktusel: meie silmad Rakveres teist sarnast sündmust enam ei näe.

Kaksteist aastat idanes seeme, mis külvati linna agarate ja kultuurihuviliste tegelaste poolt. Nende eesotsas seisid noorehingeline vanakirjanik Jakob Liiv, kes viimaseil eluaastail korduvalt avaldas soovi, et ta tahaks näha teatrimaja valmina. Ta ei näinud seda. Küll võivad aga rakverelased tunda rõõmu tema algatatud mõtte teostumisest.

Suuruselt on Rakvere teatrimaja üks avaramaid provintsis. Ta on isegi avaram kui Tartu «Vanemuine», omades üle 600 istekoha. Erilist rõhku on pandud lava ehitamisele. Esialgsest pöördlava kavast tuli küll loobuda ja lepiti ringhorisondiga. Kogu lavaseadeldise ehitamine toimus dekoraator Joosep Karelli juhtimisel. Avarale lavale liitub kümme-kond tegelaste garderoobi, dušširuumid näitlejale sooja ja külma veega jne.

Kauni majaga on loodud soodus pind Rakvere teatrikunsti arengule. Teatrikunst pole seni Rakveres olnud just eriti kõrgel järjel. Samal ajal, kui paljud väiksemadki linnad on rühkinud poolkutselise teatrinii, tegutsesid Rakveres teatri alal asjaarmastajad, kel nii aja

kui ka juhi puudusel igakord ei olnud võimalusi pakkuda seda, mida vahest võimaldavad nende loomulikud eeltingimused. Viimast väidet tõestab Rakvere teatrimajas antud avaetendus «Tuulte pöörises», mis toodi lavale J. Tõnopa lavastusel. Kuigi teatrietendus suruti balli ees teisele päevale, väärilis etendus täit tähelepanu ning kriipsutas veelkordselt alla kindlama kunstilise käe ja juhtimise vajadust Rakvere teatrielus. Samadest asjaarmastajatest koosnev trupp andis oma eelmisist ettekandeist märksa ühtlasema, sujuvama ning tervikulisema lavastuse, kusjuures edu oli märgata ka üksiknäitlejate mängus.

Rakveres teatrimaja peab mahutama kõik avaliku elu üritused, mis vajavad suuremaid ruume. Sealjuures peaks aga maja kasutamise juures juba algusest peale tekkima kindlam kava, majale peaks antama kultuuriline ilme. Sellepärast on tervitatavad kõik sammud, mis astutakse omateatri loomise suunas. Rakvere rahva teatrikultuurist annavad väga hea tunnistuse talised täissaalid «Draamateatri» külaskäiguetendustel.

Eesti organiseeritud teatritegelaste pere ja «Teatri» toimetuse nimel soovime, et Rakvere kaunist teatrimajast saaks linna ja maakonna kultuurielu, eriti aga teatrikultuuri, väärikas koondaja ja edendaja!

Ajakirjast «Teater», nr 3, 1940.



Nii ilus oli siis Rakvere Teatri algus ja üpris troostitu on ta seis tänä. Fotol näeme neid, kes on lagunenud trupis ja teatrimajas veel paigas. Rakvere näitetrupp ja nende abilised (seisuga: detsember 1989). Vasakult — Imbi Herm, istuvad: Eerik Ruus, helitehnik Ants Viermann, lavatööliline Margus Eek, valgustaja Sven Põdra, väike Priit Paju, Viive Aamisepp, Kiiri Tamm, Kitty Eller, kassapidaja Milvi Leemets, Toomas Suuman, Marika Vernik, Viktor Jakoblev, Peeter Jakobli.

II rida: inspisient Kai Põlluvee, insener Urmas Pärtma, Voldemar Pahlkla, Helgi Annast, koristaja Eve Paju, valgustaja Aarne Maasi, teatri juht Arvi Mägi, lavatööliline Ants Aasmets, inspisient Kaie Uustal, Toomas Kreen, Reeda Toots, kostümeerija Riina Nüilmann, kassapidaja Zinaida Krepp, kostümeerija Marge Tombach, jumestaja Katrin Somelar, rekvisiitor Katrin Pärtma. Pildilt puuduvad näitlejad Velli Käro, Eva Novek, Terje Pennie, Gita Ränk, Eldor Valter.

Ah, kui juba mürgel...

J. Cocteau, «HIRMSAD VANEMAD». Rakvere Teater. Lavastaja Imbi Herm. Kunstnik Marju Pottisev. Esietendus 15. oktoobril 1989.

Olen varem mitmeid kordi püüdnud kaitsta postmoderni eklektikat ja õigus-
tanud lavastajate vägivald kirjanuse
kallal, nii et see segadus (või «palagan»),
mida Rakvere teatris «Hirmsate vane-
mate» nime all etendatakse, pidanuks
mulle meeldima. Siiski pean tunnistama,
et midagi hirmsamat pole ma kunagi
teatris näinud. Hea näidendi läbikukku-
nudki lavastuses on enamasti vaatajale
lohutuseks võimalus dramaturgiat nau-
tida, siin on võetud seegi. Laval toimuva
järgi ei saa mingit ettekujutust Cocteau'
näidendist. Isegi süžee tasandil on raske
mõista lõpplahendust: kes on surnud,
kes jäi ellu ja mis siis õieti juhtus.

Asjade nii olles on loomulikult raske
aimata ka näitlejaile lavastaja poolt
antud ülesandeid ja hinnata näitleja-
töid. Kirjeldama peaks neid siiski.

Kui poleks teada, et Reeda Toots on
juba mitu aastat kutselise teatri näitleja
ning loonud nii mõnegi hea kõrvalosa,
võiks arvata, et Madeleine'i ossa on
teater palganud diletandi tänavalt, või
siis, et näitleja ei oska eesti keelt. Made-
leine ütleb oma teksti üles mehaanili-
selt, justkui ei saaks aru, mida räägib,
ning aeg-ajalt saadab seda primitiivsete
teatraalsete žestidega.

Georges'ist (Peeter Jakobi) on lavastu-
ses tehtud tola: kõik koomilised olu-
korrad, millesse ta satub, on laada-
palagani vaimus üle võimendatud, nalja
püütakse teha ka seal, kus tekst seda
ei eeldaks (ilmselt rutiinist). Peale selle
on Georges täis-riputatud kõiksugu
kentsakaid rekvisiite (mitmesugustest
torudest paruka ja päikesepillideni),
millega ta siis kõigest väest nalja teha
püüab. Nüisugune üksikepisoodidest ja
rekvisiidist lähtuv loogika muudab osa-
täitmise äärmiselt ebaühtlaseks ja
kramplikuks.

Helgi Annasti Léo on esitatud tava-

ANDRES HEINAPUU

pärase realismi vaimus ega paista silma
millegi kummalisega, eristudes nii kogu
ülejäanud ekstravagantsest seltskonnast.

Viive Aamisepa Yvonne paistab sil-
ma erilise eksalteerituse poolest, mis ko-
hati tundub põhjendamatu, kuid üksi-
kutes episoodides Micheliga annab min-
gil määral nauditavaidki tulemusi.

Eerik Ruusi Michel on ainus loogiline,
terviklikkusele pretendeeriv tegelaskuju,
kuid viimase vaatuse pöörases tule-
värgis kaob temagi palagani ära.

Osatäitmistest võib järeldada, et nii
veider kui see ka pole, on näidendi
lammutamise aluseks näidend ise: Geor-
ges'i on võimalik tolaks teha, ja lavastaja
on suunanud kogu energia sellele,
Yvonne'i puhul on võimalikud koledad
karjed, ja nii ta karjubki võimalikult
koledalt. Léo tekst esmapilgul nii-
suguseid võimalusi ei kätke ning ta
ongi sinnapaika jäetud. Samuti on
käitunud stseenidega: kui annab mürglit
välja pigistada, on seda tehtud, kui ei,
venib etendus haigutamapanevalt. Näi-
dend on lõhutud pealiskaudse suhtu-
misega.

Võib oletada, et lavastaja eesmärgiks
polegi olnud muud kui näidata elu irrat-
sionaalse palaganina. Jah, elu võib küll
irratsioonaalne olla, kuid kunstiteoselt
eeldaksin siiski mingit sisemist esteet-
tilist loogikat. Uue terviku loomise
nimel on mõeldav näidend «koost lahti
võtta», kuid siin pole sedagi tehtud,
terviku loomisest rääkimata. Lavastuses
saab välja lugeda ainult seda, et on
tahetud teha hirmus naljakas tükk, et
rahvas vaatama tuleks. Rahval, tõsi,
oligi vahel lõbus, kuid «Hirmsaid
vanemaid» on täiesti võimalik lavastada
nii, et ta oleks ühtlasi nii lõbus kui ka
kunstiteos.

Lavastaja Imbi Herm on omapead
jäänud Rakvere näitlejatele karuteene
osutanud, tahtes J. Cocteau' «Hirm-
satest vanematest» menutüki teha. Iga
hinna eest igast stseenist nalja välja
pigistades on näidend lõplikult lõhutud.
Näitlejad on nüüd sunnitud teatri
varemeis näidendi varemeid mängima.
Omamoodi sümboolne, kuid liiga kurb,
et sellega leppida. «Hirmsad vanemad» 41



J. Cocteau, «Hirmsad vanemad». Yvonne — Vitve Aamisepp, Georges — Peeter Jakobi.

hoiatavad, et Rakvere teatril on praeguses olukorras oht laguneda ka seesiselt, hoolimata näitlejate tarmukusest. Seda saaks vältida võimalikult aktiivselt külalislavastajaid kasutades. Muidugi võiks ka enne esietendust, või veel parem, juba proovidel näidata valmivaid lavastusi mõnele kogenumale hea maitsega teatriinimesele väljastpoolt.

Hirmus palagan

AIVAR TRALLMANN

«Ainuke tegelik elamise vorm on palagan», teatab Imbi Herm kavalehel. Miks mitte. Töenäolisem on, et tegemist pelgalt isikliku suhtega. Ühel kui ka teisel juhul võiks see olla põhjenduseks lavastusele, ühtlasi seletuseks ja vabanduseks («palagan» vene k laadateater).

Kavaleht vaikib maha traditsioonilise informatsiooni tegijaist — võiks arvata, et tegemist on grupitööga. Sellele võib olla oma põhjus, mõni sümboolne tähendus näiteks. Olgu.

(Ebaolulise kõrvalpõikena olgu märgitud, et vaatasin etendust Eesti Draamateatris, sellal kui majavaldajad väliseestlaste südameid murdsid. Ruumid avati publikule pool tundi enne etenduse algust, sisenedes Vassiljevi ja Bubori ehitatud maja keldritrepile, oli tunne nagu kella kaheksases Oismäe trollis. Vabandust.)

Algusest. Muusika. Muusika. Vannituba. Yvonne. Hääl. Enamat ei eralda. Georges ja Léo. Teater pole alanud. Muusika valik on ebaõnnestunud: selle asemel, et kinni mätstada puudusi, tapab ta näitlejad. Pisut liiga tõsine valik palagani saatma. Vale atmosfäär algusest peale. Yvonne räägib oma lugu. Viive Aamiseppa häälel on teatud detsibellideni nauditav — häält tõstes «läheb kõri peale». Keha läheb krampi, liigutused nurgeliseks ja tulemus on vastupidine — kuulda pole midagi. Tuleks otsida teisi teid.

Helgi Annasti Léonie on külm. Oma elu, oma mäng. Tervikuna loogiline. Paraku ebahuvitav. Valitud on lihtsam tee. Isegi sellest «joone hoidmisest» pole trupil kasu — Annast on külmem kui Léonie. Kontakt jääb loomata. Peeter Jakobi Georges püüab asja ülal hoida. Väikesed rütmimuutused. Siiski, algus on tuim. Misanstseenid on punkteeritud (Kaks sammu. Lause. Kolm sammu. jne.). Micheli «Kell on kuus» on päästerõngas. Eerik Ruusi tulek, õigemini kadunud poja saabumine on sündmuseks, mis käivitab. (Aga seda oleks pidanud olema juba Georges'i esimene lause.)

Esimese vaatuse lõpp. Léo ja Georges'i kahekõne. Léonié on ükskõikne. (St, see

pole mitte Léonie ükskõiksus, sest siit algab tema võimalus ja kõik see, mis saab järgnevalt nähtavaks.) See, mida me näeme, pole *story*, vaid selle lõppfaas. Kõik, mis oli enne, on tegelastele teada ja selgub ka vaatajale. Alati.

Teine vaatus. Valge. Esimese vaatuse triumfiväravad, kusett, ülemõoduline pörandasse klammerdunud žilet (kirjaga «Super») ja žiletiga ebaoproportsionaalne triikraud on kadunud. Sohva. Laud. Raamatud. Nagu esimeses ei sega dekoratsioon siingi. Madeleine ja Michel. Ruus tunneb end kodusemalt, kasutab kogu lava, Reeda Toots piirdub sohvaga. Kostüümid: Madeleine kollases, Léonie erkrohelises, Georges mustas — värvi-contrast dekoratsiooniga on tuntav, aitab näitlejaid eraldada. Teine vaatus kuulub täiesti Ruusile, Peeter Jakobi rõhub koomikale, sellest on abi. Tragi-fars. Madeleine on suur kurbus. Kahtlemata pole see vale, on küllalt viiteid, mis lubavad seda oletada. Siin ei ole üllatusi oodata. Isegi dialoog Georges'iga kannab juba enne selle algust alistumise pitsert. Jakobi Georges on huvitavam. Ei või aimata, mida ta ette võtab, kuidas reageerib. Palaganimängust lähtudes on ta sellele kõige lähemal, kuigi terviku suhtes jääb Georges arusaamatuks, st situatsioonides võib leida tema käitumisele seletuse, ent terviklikult on George ebaterve. Eks selleski ole oma völu. Léonie kui dirigent ja diktaator jääb tagaplaanile, küsimus ei ole mitte selles, kuidas varjata oma huvi asja vastu, vaid selles, kuidas kõrvaltvaataja aru saaks, et varjatakse huvi.

Kolmas vaatus. Butafooria on sama hoolega oma kohale toodud. Miks ma nii

«Hirmsad vanemad». Georges — Peeter Jakobi, Madeleine — Reeda Toots, Michel — Eerik Ruus. Arvet Mäe fotod



palju irisen nende ülemõoduliste asjade pärast lava servadel? Sellesama pärast irisengi, et senini ei leia ma seletust küsimusele, miks nad seal on. Ehk ei saa ma aru? Mingi salajane sümbol?

Kolmas vaatus tekitab sportlikku huvi — kas Ruus peab vastu? Pidas. Kolmas tervikuna oligi ehk kõige mängulisem. Asi oli selge, lõpp lähenes ja see kiskus pidurid. Võib-olla ka mõni muu põhjus. Eesriie.

Miski nagu ei klapi. Palagani ei olnud, see eeldanuks Léonie algatatud lepitusmängule teistsugust lahendust. Yvonne'i surm ei tekitas emotsioone. Oligi paha inimene. Léonie võit ei tekitas samuti mingit reaktsiooni, ei minus, kes ma ootasin, et ehk nüüd, ega Helgi Annastis. Léonie tegi oma asja, tal oli stsenaarium ees ja kõik kulges, nagu oli kirjas, ei mingeid ootamatusi. (Näiteks, Yvonne ei sure.)

Kokkuvõtteks. See ei ole palagan. Isegi mitte. Puudu jäi sellest abistavast sõrmest, kes oleks näitlejaid pisut suunanud, kes aidanuks leida mängu mõtte, miks mitte ka mingi ühtse žanri, teise plaani. Võib-olla oli viga hoopiski uste puudumises? «See on paukuvate uste maja,» kordab Léonie sageli. Märksõnaks on aga «meie palagan» ja selles ütluses on ainult üks suhe-konstanteering ilma lisanditeta. Sellest on vähe. Suhe tekstiga puudub!

Lõpetuseks. Võib-olla on pisut inetu niimoodi iriseda ja urgitseda, eriti hetkel, kus peaksime röömustama, et Rakvere Teater kõigele vaatamata eksisteerib. Kindlasti. Röömustangi. Ja usun, et sellepärast irisen ja urgitsen. Teatri kui instantsi eksisteerimisega tegelgu need, kes selleks seatud, ja mitte ainult Rakveres.

Mina olen all, vaatan ja tahan näha. Teatrit. Vabandust.

Kes see keelab . . .

KADI VANAVESKI



T. Williamsi «Klaasist loomaaeda». Tom — Arvi Mägi, Laura — Kiiri Tamm.

T. Williams, «KLAASIST LOOMAAED». Rakvere Teater. Lavastaja Toomas Suuman, kunstnik Riina Vanhanen. Esietendus. 18. novembril 1989.

Vana tõde teadagi, et igavust ei tohi laval igavalt kujutada. Kas tüütut jagemist tüütult mängida tohib? Ja inimestevahelist võõrandatust näidata end, esitajat, tegelaskujust võõritades?

Miks ei tohi, kes see keelab?

Esimesel juhul on kõik selge: igavus

teatris tähendab läbikukkumist. Kuidas on lood teise ja kolmandaga?

Rakvere Teatri uuel, peanäitejuhitud ajal (seda loeme, kui muidu ei tea, «Hirmsate vanemate» kavalehelt, suurelt ja hüüumärgiga: Rakvere Teatril peanäitejuhti ei ole!) esietendunud «Klaasist loomaaeda» vaadates oli põhjust nimelt nii küsida.

Autori kirjeldet kolmekümnendate aastate kulunud kodu asemel kohtame Tennessee Williamsi meie* jaoks klassikalisi tegelasi katkiste tolmuste klaasiseintega seitsmekümnendate aastate tüüpilises nõukogude «akvaariumis» tühjade kohvikulaudade keskel (kunstnik Riina Vanhanen). Grammofoniks on plaadiautomaat, isa fotoportreeks parimas väljamaa värvitrükis paljas atleet ja Laura klaasloomakeste kogu vedeleb kingakarbis laua all ning saab mõne juhusliku jalahoobigi osaliseks (üldiselt ei tundu need asjad just õrnad). Vahel mängitakse kujutletavate esemetega (Williams ise pakub lauanõudeta «söömist»). Laura (Kiiri Tamm) ei lonka kordagi, natukenegi ja pidustseenis kannab kõrgeid kontsi. Tihti on väga liikumatu ja ei väljenda sellega mitte midagi, mitte midagi, mitte midagi. Järsk ja mingil moel jõulinegi, kui kord staatikast väljub. Kõik on natuke vale, natuke võõriti. Vahel tekib tunne, nagu vaataksid stilsatsiooni «pod šestidesjatõje» jne. Siis üksvahe tehti üle Liidu pooltühjal laval kõik nii, et peaasi et teistpidi . . .

Emma Amanda (Kitty Eller) ja poeg Tomi (Arvi Mägi) lõputa, mõtteta, armastuseta omavaheline näaklemine, tapvalt tüütu pealt vaadata, peab meis, kes saalis oleme, ilmselt tekitama protesti niisuguste inimsuhete vastu, kus keegi kellestki ei hooli. Aga tekitab tüdimuse ja ükskõiksuse. Publik on õnnelik, kui ka

* Meie: need, kes kuuekümnendate aastate algul teatrit vaatama või tegema hakanult teadvustasid enesele T. Williamsi näidendid. («Klaasist loomaaed» ETV 1964, Rakvere Teatris 1966, venekeelne kogumik 1965, lisaks ringlevad originaalid).

pärastpoole Amandaga pealispindset nalja saab...

Lepime kokku, et see pole näitlejate süüdistamine. Ega üldse süüdistamine. Lavastuse üks positiivseid omadusi on, et lavastajal Toomas Suumanil on näidendi kindlas suunas tõlgendamise sihiks olnud — asjaolu, mida meil viimasel ajal just tihti ei tähelda. Tahtmise kujutada selle kõleda maailma kaudu

ilmale avanenud inimesega, toogu see maailm talle tulevikus siis mida tahes.

Õieti on see muidugi asi, mille kohta tegijad võivad vabalt öelda, et nad seda ise uneski pole näinud. Aga teatriga on kord juba nii, et ta kas tekitab mõtteid või ei tekita. Ja nimelt see on (see ainus), mis tekkis «Klaasist loomaaia» lavastust kui kunstiteost vaadata püüdes.



«Klaasist loomaaed». Laura — Kiiri Tamm. Jim — Toomas Kreen.

Arvet Mäe fotod

inimeste totaalset vastastikust ükskõiksust kumab küll läbi, aga kunstilist mõjujõudu ei saavuta. Novembrikuu Tallinna etendusel erines kõigest muust oluliselt Jimi (Toomas Kreen) ja Laura kohtumisstseen. Nüüd järsku oli lubatud suhteid mängida: kahe inimese vahelise suhtlemise arengut. Elavat, usutavat teatrit teha. Kohe hakkas huvitav: midagi toimus (st inimeste sees toimus), mitte ei näidatud. Seetõttu õnnestus pinget hoida. Endiselt nappide vahenditega, aga lausa sugestiivselt tegi Kiiri Tamm meile siin selgeks oma Laura. Ja selgus, et edaspidi ei ole tegu mitte lõplikult õnnetuks saanud vanatüdrukuga, vaid suhtlemise inimlikust kõrghetkest eluks ajaks tuge leidnud ja maa-

Helirežissööre vajatakse filmis, teatris, televisioonis, raadios. Sina oled Tallinna Heliplaadistuudio helirežissöör, st tegeled muusika salvestamisega plaatide jaoks. Mis on selle töö eripära?

Ega palju vahet ole, kas töötada helirežissöörina televisioonis, raadios või heliplaadistuudios. Meil on ainult nõuded palju suuremad kui näiteks teatris või televisioonis. Seal läheb teatud osa informatsioonist vaataja visuaalsele mälule, nii et kõrv võib vahepeal ka tukkuda. Inimesed vaatavad eelkõige siiski pilti ja selle taga oleva heliga võib palju rohkem patustada. Minu töös seda võimalust ei ole. Kurb on aga, et sellest tööst, mida me oleme katsunud ikka nii hästi teha, kui mõistus lubab, sellest saab Riia Heliplaadivabrikus nagu världlaps. Me teeme kohutavat tööd, et puhastada linti, mille Moskva OTK, kes kuulab kõik läbi, peab vastu võtma.

Kas kõik kuulatakse Moskvas läbi?!

Absoluutselt kõik. Tegelikult on meie töö idiootsus, sest tulemus, mis me lõpuks plaadina kätte saame, ei kõlba ju ikkagi kuskile. Vähe sellest, et plaat on kõver. Kord panin peale Ülo Vinteri plaadi. Ega mu lapsel sealt peale ragina midagi kuulata olnud. Siis võib ju küsida, miks ma üldse olen tööd teinud? See on käinud nõnda aastate viisi, nii et ahastus tuleb peale. Ja ega kellelegi põhjusi selgeks tee. Kui mu oma 75-aastane tädi Austrias küsib: «Kas sul ei ole raha, et osta häid plaate, ja sa töid vanad plaadid?» Mida ma ütlen talle? Kuidas ma seletan, et tegelikult on see kõige parem, mis me üldse oleme suutelised välja andma.

Oled sa ise Riia vabrikus käinud? Mis olukord seal valitseb?

Olen käinud korduvalt, eriti oma töö algusaastatel. Ma saan väga hästi aru, miks plaadid kõverad on. Seal ei huvita see kedagi. Soojad plaadid, enne kui nad lähevad sellesse protsessi, mis neid kinnistab, visatakse nagu eilse päeva ajalehed kõik ühte hunnikusse. Siis vaadatakse, et mõni on praak, ja keeratakse suure noaga nende sisemik ära. Need lähevad ümbersulatamisele, kus on koos kõik paber ja muu praht. Mis me siis tahame sealt saada? Ükski firma ei taha endale häbi teha, aga see, nimetusega üleliiduline firma «Melodija», on kogu aeg lasknud välja toodangut, mida ainult pimedas toas võib vaadata. Haruharva leiab ma mõne plaadi, mida võib kellelegi kinkida või mida meie muusikud võiksid pakkuda kui oma visiitkaarti.

Kogu meie majapidamine on nii udune ja sassis, sest eksisteerib nn Bermuda kolmnurk: Tallinn—Moskva—Riia—Tallinn. Moskva suurtootmises ei vastuta tulemuse eest keegi, nad käituvad nii, kuidas ise tahavad. Hiljuti võtsid näiteks Kalle Randalu ja Boris Björn Baggeri plaadi ümbrise ingliskeelse teksti ära. Lätis aga ei ole ä, ö, ü tähte, mis toob pidevalt kaasa trükivigu. Nii ei saa Peab olema kõik ühe, oma iseseisva firma all. Nüüd, kus me teeme digitaalseid salvestusi, võiks muidugi plaadid valmis teha ka mõnes lääneriigis.

Ava meile pisut plaadistamise köögipoolt.

Köögist tuuakse toit lauale ilusal vaagnal ja ei mõelda selle peale, mismoodi see vaagen seal köögipooltel on täidetud. Eks ta meil ole samamoodi. Ütlen ausalt, et töö köögipooltel ei ole kerge. Tegemist on väga erinevate inimestega, kõik oma iseloomude ja vigadega. Helirežissöör ei tohi iialgi ennast peale suruda, kuid ta peab andma salvestusele siiski kindla näo. Kui näed ka momentaalselt, et sellest tööst mingit tulemust loota ei ole, siis sedagi tuleb viisakalt serveerida. Pikka aega otsustas meie asju tiitlite süsteem. Me oleme harjunud ordenite ja medalitega. Aga sageli võis nende taga kõlksuda ainult tühi koht. Mismoodi sellest tühjast kohast siis plaati teha? Higitasime asjatult kaks või kolm aastat, aga kellelegi midagi ei öeldud. Mina andsin sellest endale aru, aga selline esineja mitte, sest ka need inimesed, kes talle midagi rinda riputasid, ei andnud endale aru. Need, kes enne mind komisjonis oleksid pidanud ütleva, et seda plaati me ei tee, need jäid neutraalseks ja ei öelnud üldse mitte midagi, ning kogu see, nagu öeldakse, rassolnik kukkus siis helirežissööri kaela. Alati vastutab ju ainult kojamees — tähtsamad hiilivad puhtalt välja, ja tema pannakse



lõpuks vangi. Sellele süsteemile sõrgu vastu ajades sattusin halbade inimeste nimekirja. Õeldi, et ma isiklikult ei taha ühte või teist tööd teha. Olen nende absurdsete tingimuste juures võitnud igal Liidu konkursil mõne kõrgema koha. Ma ei ütle seda selleks, et ennast kiita, vaid et seletada — ka minul võib olla väga häbi. Sest ka mulle helistatakse ja öeldakse: «Enn, mis sa oled teinud?» Mina võiksin ju kellegi teise käest küsida: «Aga miks teie sellist tööd kaela sokutasite?» Paraku vastatun töö tulemuste eest sajabrotsendiliselt ainult mina. Keegi ei mõtle, mis selle asja taga tegelikult on.

Nimetasid ka absurdseid tööolusid.

Käisime näiteks hiljaaegu Otepääl «Eesti orelite» 30. plaati tegemas. See oleks nagu mingi põrandaalune töö. Kedagi ei huvita, et oled seal ööd magamata, et sul midagi süüa ei ole. Vanasti said ikka külapoest midagi hamba alla, nüüd kui kodunt oma vorstijuppi kaasa ei võta, siis oled ka näljas. Ise pead kirikuõpetajaga kokkuleppele saama, ise koos heliinseneriga kohutavalt rasket pulti vedama. Hardo Kriisa saagis kirikus puid, et sinna mingitki sooja saada. Kui aga näed, et peale sinu on veel niisuguseid lolle, kes seda tööd teevad ja kõikvõimalikest takistustest ei hooli, siis on väga hea tunne. Nimetaksin Rolf Uusvälja, Hugo Lepnurme, Hardo Kriisat koos oma oreliitöökoja inimestega. Sellised plaadid on sündinud küll hirmus raskelt, aga ma ütlesin, et kaks ja pool päeva Otepääl pakuvad enda hingele palju rohkem rahuldust, kui siin Tallinnas iga päev rabelda.

Inimeste hoolimatu kulutamine ja nende entsiasmi kuritarvitamine on meie (kultuuri)elus aastatega juba harjumuspäraseks saanud. Kuidas peaks sinu töö välja nägema normaalsetes oludes?

Iga inimene peaks teadma, mida ta peab tegema, mis on tema ala. Meie süsteemis on aga nii, et kui me seda võib-olla ka teame, siis sellega rahulikult tegelda me ikka ei saa. See puudutab nii helirežissööri, -inseneri kui ka operaatori tööd. Tihtipeale tuuakse meile näiteks Venemaalt lint, millel ei olegi töökihti peal. Nuta või naera! Ei ole heliinseneri kohus neid rulle ümber kerida. Aga me peame niisuguste probleemidega maadlema. Hüllem on see, kui sa pead otse võtet tegema, aga lindil ei ole vahepeal

kolme minuti jooksul töökihti. Sellega on kõik harjunud. Aga vastutaja on ikka helirežissöör, öeldakse: «Sinu süü, miks sa ei vaadanud!» Aga miks mina pean vaatama? See ei ole minu töö. Seda peavad tegema need Ivanov ja Petrov seal tehases ja nemad peavad selle eest ka vastutama. Aga nemad ei vastuta mitte millegi eest.

- *Kui tegu ei ole just kontserdivõttega, siis kasutatakse plaadistamisel enamasti lindi monteerimist. Kuidas oled rahul meie interpreetidega? Kas tuleb ka seda ette, et salvestatavat teost ei olda tervikuna võimelinegi ette kandma?*

Seda tuleb paraku tihti ette. Ma võin öelda ainult kaks nime — meile kadunud Kalle Randalu ja Rolf Uusväli —, kui jutt on neist, kelle peale olen võinud tõesti alati kindel olla. Räägin näiteks, kuidas Randalu enne oma äraminekut tegi Boris Björn Baggeriga koos plaati: nad lihtsalt mängisid selle sisse. Ma ei saanud sellel lindil kusagile kääre vahele ajada, sest lihtsalt polnud sellist kohta. Randalu kuulas oma töö üle ja ütles, et ta ei usu, et oleks suuteline seda paremini tegema. On väga tore, kui kõik tuleb ühekorraga ja ilusti, aga minule on selline olukord, teistpidi, väga raske, sest puudub iga-sugune tagavaravõimalus. Mis saab siis, kui emalindiga midagi juhtub? Ütlen küll ausalt, et minu kahekümne kahe tööaasta jooksul ei ole midagi niisugust juhtunud, aga hirm on ikkagi.

Väga kurb on muidugi teine äärmus. Üleliiduliselt arvestatud lindikulu näeb ette kolm varianti. Aga ma võin öelda, et olgu tegu orkestri või mõne kooriga, peaaegu kunagi ei ole ma nende kolme variandiga välja tulnud ja pean kasutama kuut-seitset. M i n u l e heidetakse ette, et miks ma seda teen. Kelle jaoks ma teen, kas iseenda jaoks? Ikka ju selleks, et saavutada antud võimaluste juures paremat tulemust. Elu on aga õpetanud, et see hakkimine ei ole viinud mitte kunstile, vaid steriilsusele. Tuleb nagu mingi tehiskeha, mille taga on ainult käärid. Kui ma kuulan kas või Artur Rinne plaati, siis mõtlen sealjuures, et ikka väga uhke härra oli. Ta laulis ju oma viieminutilise loo ruuporis sisse, ja laulis puhtalt! Aga mina ainult lõikan. Praegu läheb asi küll aina halvemaks, kui kohe mingit muutust ei tule. Esimene muudatus peab puudutama musikeute tasustamist. Ilma selleta ei ole



ka mingit huvitatust. Terve meie kultuur kiratseb rahapuuduses, nii ka plaadistamine. Inimene, kes mängib näiteks ERSO-s, peab saama selle töö eest niipalju raha, et ta oleks suuteline oma perekonna ära toidma. «Melodija» firma maksab plaadistamise eest 1959. aasta seaduste järgi. Kui orkestrant saab ühe plaadi eest 35—50 rubla, miks ta peab seal siis üldse istuma ja veel suurt kunsti tegema? Selle raha eest on nad juba isegi palju andnud ja minu nõudmistele vastu tulnud. Neeme Järvi orkestrit toetab «Volvo». Kus on ERSO sponsorid? Kõik meie muusikud teevad oma igapäevast tööd nagu mingit hea tahte üritust. Aga ise tahame neilt nõuda kunsti, mis peaks ka maailma erutama.

Tallinna Heliplaadistuudio üheks peaülesandeks on eesti muusika propageerimine, mida jõudumööda on alati ka tehtud. Nimetagem kas või meie klassikute juubelisarju, mis on ilmunud sinu kaastöona: Rudolf Tobias — 3 plaati, Artur Kapp — 3 plaati, Mart Saar — 8 plaati, Heino Eller — 8 plaati. Vähemalt ühe autoriplaadiga on esindatud kõik olulisemad eesti heliloojad. Millised nendest plaatidest oleks sinu arvates võinud soodsamate olude korral pälvida rahvusvahelist huvi?

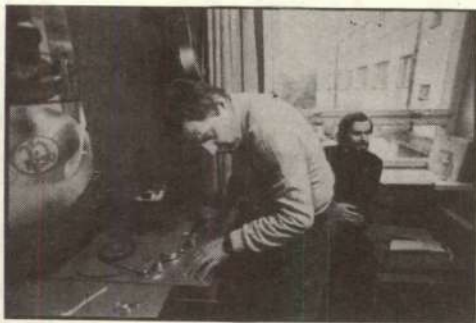
Oleks meil iseseisev firma, kes saaks suhelda teiste maadega, võinuksime väga palju pakkuda. Seda, et meil head muusikat vähe oleks, ei saa keegi öelda. Asi on lihtsalt selles, kuidas seda kvaliteetselt üles võtta, sellele viisakat nägu anda ja siis turul välja pakkuda. Kui nüüd juubelistest rääkida, siis meil käib nii, et hulk aega valitseb täielik kaos ja viimasel momendil tehakse n-ö põlve otsas kampaania korras midagi ära. Kapitalist ja mändžer taoksid juba ammu vaikselt rauda. Kõik hoovad oleksid käiku lastud, et sellel või teisel suurel juubelil oma plaadid ja väljaanded maha müüa. Aga meie? Võtame või Kreegi juubeli. Au Tiia Järgile, kes seda asja ajas. See oleks pidanud aga olema palju suurejoonelisem. On see ju ühe väikese rahva kultuur ja keegi teine ei tule seda meie asemel tegema. Siin peab ka helirežissöör oma initsiatiivi näitama, töötagu ta raadios, televisioonis või plaadistuudios, ja nii hästi kui suudab sündmuse üles võtma ja ajalukku jäädvustama. Kuid ainult režissööril ka ei aita, peaks olema tugev meeskond, kes arutaks kõiki finantsilisi ja muid

võimalusi, korraldaks proovid, plaadistused jne. Sellise organiseeriva meeskonna puudumist kogesin teravalt «Eesti ballaade» salvestades. Hiljaaegu käisin ise Moskvas asja ajamas, et need plaadid Tormise juubeliks välja tuleksid. Tallinna väikesele stuudiole oli sellise mahuka teose tegemine väga raske. Juba rahaliselt. Antud juhul salvestasime Moskvast toodud helisalvestusbussiga, 24-realise magnetofoniga. Pärast istusime terve nädala Tormisega Moskvas ja monteerisime «Ballaadid» rida-realt kokku. Nii kuidas ta tuli, nii ta tuli. Aga ta võinuks olla kümme korda parem! Kui mõtleme Tormise peale — kui palju on see inimene teinud Eestit kuulsaks! Ehk võiks ka meie kinnitada tema kuulsust sellesama «Ballaadide» salvestusega? Või võtame Tobiase «Joonase lähetamise» esiettekande. Tänu raadio, Linnahalli ja heliplaadistuudio koostööle saime selle teose suurte raskustega kontserdilt üles võetud. Parandada seal enam midagi ei anna. Aga ma ei kujuta ka ette, et me suudaksime meie tingimustes «Joonast» osade kaupa korralikult eraldi salvestada. Et teeksime sealt ühe osa tipp-topp ära, siis ei puudutaks seda kaks-kolm kuud, seejärel võtaks teise osa kätte . . . Me ei ole selleks suutelised. Kui me juba «Eesti Ballaade» nii palju aastaid mõtlesime ja mõtlesime teha ja lõpuks tegime ikka poolfabrikaadi valmis . . .

Teravat rahapuudust sa juba nimetasid. Ehk meenutaksid ka neid mittemateriaalseid takistusi. millega väärt asju läbi surudes stagnaajal võidelda tuli.

Võiksin rääkida näiteks «Hortus Musicuse» algusaastatest, sest olin ise selle ansambli hälli juures. Kui me Andres Mustoneniga nende esimesi plaate tegema hakkasime, siis mõeldi, et see on jumal teab mis asi. Moskva mõistis meid, ütlen ausalt, rohkem kui meie ise, eestlased. Öeldi, sellega me õonestavat riiki. Missugune see riik peab olema, et seda saab vanamuusika või oreliga õonestada? Veel küsiti, et kellel seda vaja on, mis nad seal XIII või XIV sajandil tegid. Aga näha on, et kõik need plaadid ära ostetakse — ju siis kellelegi on vaja. Inimesel on ju tarvis ennast millegi abil pingest vabastada. Ja võib-olla kui me pärast rasket ja nürimeelset päeva läheme koju ja paneme plaadimängijale «Hortus Musicuse», see kuidagi maandab meid.

A. Ito fotod



Tookord ei huvitanud inimesesse puutuv mitte kedagi. Õnneks on leidunud ka kõige raskemates olukordades toetajaid, kes on mulle sisendanud usku, et olen õigel teel. Sellisteks inimesteks on olnud Karl Leichter, Vilma Paalma, Hugo Lepnurm, Ants Lauter, Paul Rummo... Kui neid ei oleks olnud, poleks paljusid plaate sündinud.

Helirezissööride meisterlikkus sõltub vist nagu dirigentidelgi suuresti kogemuste pagasist?

Kogemused tähendavad tõesti väga palju. Ruumi akustika peab kiiresti ära jagama ning kõik mikrofonid ja muu tehnilise külje väga operatiivselt paika panema. Need, kes tulevad plaadistama, tahavad musitseerida. Nad ei ole selleks kohale tulnud, et oodata helirezissööri nikerdamise taga. Kui töötasin esimest korda Leedu stuudios, tehes seal Raimo Kangro Kontserti kahele klaverile, arvas Sondeckis, et esmalt läheb oma kolm tundi proovimise peale. Kutsusin tema ja solistid kolme minuti pärast linti kuulama. Tükk aega valitses vaikus, ei tahetud seda uskuda.

Neid asju, mida salvestamise juures peab jälgima, on tohutult palju. Ma kuulan harilikult inimesega võrreldes 99 protsenti rohkem, see on ka teiste staažikate režissööridega nii. Vajalikul hetkel võin ma ennast täielikult välja lülitada kõigest, mida ma ei taha kuulata, ning kuulan ainult seda, mida on tarvis. Õtleme, et kuskilt kaugelt tuleb traktor, siis lendavad jälle kaks harakat kõva kädinaga üle kiriku — mina pean kuulma, kuhu poole see nüüd sisse jooksis, kas ta jäi lindile või ei.

Oled sa mingil moel ka oma elukutse ohver? Mismoodi kuulad muusikat siis, kui istud kontserdil publiku hulgas?

Samamoodi kui salvestuse ajal. See elukutse on mind lihtsalt õpetanud pingsalt kuulama ning kõiki ettekande puudusi ja voorusi tähele panema. Oma naise ees on vahel piinlik, et teda rahulikult kuulata ei lase. Kontserti jälgin ka selle pilguga, et võib-olla tuleb mõne nädala pärast sama asja plaadistama hakata. Siis peab endal olema esitatava suhtes kindel seisukoht.

Mis sa arvad elava ja konserveeritud muusika vahekorras?

Mul on praegu juba küllalt palju laserplaate. Need on kohutavalt steriilsed asjad. Sage li ei oskagi midagi paremat tahta, kusagile n-õ hambaid taha ajada. Ometi, kui neid diivanil istudes kuulata iga päev oma paar tükki, eemalduksime reaalsusest väga kaugele. Üks kontsert, kui seal juhtub ka mõni väike aps, võib anda mitu korda suurema elamuse kui laserplaat. See on minu arvamus. Kuulsin suvel Salzburgi muusikapidustustel maailmakuulsal José Carrerase soolokontserdi. Carrerase puhul häämmastas, et ta hirmsast haigusest, verevähist hoolimata ei tee ta endale mingit hinnaalandust. Tema kontserdil oli ka kõik steriilselt puhas ja sellist laengut kui sealt, ei saa ma tema plaatidelt. Siin ei aita ka

video. Saali õhkkond on eriline ning elavat kontakti kunstnikuga ei asenda miski. Seetõttu teater ja kontserdid ei kao, kui tahes kaugele ka tehnika ei areneks.

Lõpetasid konservatooriumi 1969. aastal. Mida meenutaksid tollest ajast?

Konservatooriumis õppisin puhkpilliorkestri dirigeerimist, akordioni ja metsasarve. Peale selle laulsin ansambli «Collage». Arvan, et see oli nii mulle kui ka kõigile teistele ansambli liikmetele väga heaks kooliks. See oli otsimiste aeg. Kõik oli ju keelatud. Õnneks me ei allunud otseselt mitte kellelegi. Tegime tolle aja kohta väga poppi muusikat ning «Collage» oli ka tõesti populaarne. Oli ilus aeg, kõik olid entusiastsi määris.

Kuidas jõudsid praeguse ameti juurde?

Konservatooriumi lõpetades oli valida, kas lähen tööle kultuuriministeeriumi või kusagile kooli. Siis aga juhtus nii, et minu kursusekaaslane Vaike Neeme, kes tol ajal oli juba helirezissöör, kutsus mind heliplaadistudiose toimetajaks. Töötasingi seal aasta või poolteist toimetajana, siis aga hakkasin vähehaaval ikka üht ja teist asja üles võtma.

Kes sind välja õpetas?

Lätlane Jazeps Kulbergs. Mind saadeti nädalaks ajaks Riiga komanderingusse. Tema tegi mulle seal selgeks põhitõed: ära kruti ega nikerda, vaid õpi kuulama orkestrit ja häält. Muusika on nagu loodus, mida ei tohi kunstlikult moonutada. See oli aus ja siiras inimene, kes jääb mulle eluks ajaks meelde.

Mida soovitaksid ise helirezissööri tööst huvitatud noortele?

Tuleb arvestada, et võtte ajal oled sina kõige viimane. Sinu mõtted jäägu iseendale. Lahenda raskeid olukordi naljaga. Ega kellelgi ole kerge, meil ei ole ideaalseid olukordi ega võimalusi. Tuleb kõik koos püüda raskustest välja rabelda. Ka iga väike asi, mis sa teed, on ju ikkagi ajalugu järgnevatel põlvvedel.

Kuidas lõõgastud? Millest oled tundnud rõõmu ja rahuldust?

Ei ole tükil ajal kalale saanud, ikka on midagi vahele tulnud. Kalal käimine on suurel määral üksinduses olemine. Aga üksindust on inimesele vaja. Isegi kui sul kolme tunni jooksul kork ei liigu, pole sellest katki midagi, selle aja jooksul on võimalik üht-teist oma elust läbi mõelda. Olen kohtunud paljude huvitavate inimestega ja kollektiividega, hea muusikaga. Aga ka väga halva muusikaga. Tunnen palju rõõmu selle üle, et on jätkunud jõudu näiteks «Eesti orelite» sarja läbisurumiseks ja et see sari on nüüd jõudnud 30. plaadini. Olen õnnelik, et mul on sõbrad, kellega koos olen seda sarja teinud, et mul on sõber Andres Mustonen, kellega me koos vaevaliselt alustasime ja kes on jõudnud nüüd laia maailma. Arvan, et on olnud suuri kordaminekuid ja neist võib tõsiselt rõõmu tunda.

Mispärast me seda teeme?

ÜLO TONTS



H. Mueller «Surnuparv» «Vanemuises», Checker — Peeter Kollom, Bjuti — Silvi Ait, Kuckuck — Tiit Lilleorg.

Ü. Laumetsa foto

H. Mueller, «SURNUPARV». «Vanemuine». Lavastaja Jaan Tooming, kunstnik Ervin Ounapuu. Esietendus septembris 1989.

Läänesakslase H. Muelleri «Surnuparv», «Vanemuise» draamahooaja 1989/90 algustükk, kuulub hoiatusulmesse. Nagu tõsiselt võetavas ulmes ikka, on siin kujutatud olukorrad küllalt otseselt meieaegsest maailmast tuletatavad. Laval on XXI sajand. Küllap on paljud meist kuulnud ja mäletavad Rooma Klubi ja selle matemaatilisel modelleeritud prognoose. Viimaste järgi viib senise arengukäigu jätkamine — tehniline progress suurema sõjalise võimsuse ja kasvava tarbimise nimel — inimkonna hukkumisele ja seda juba järgmise sajandi keskpaiku. «Surnuparves» ei meenutata Rooma Klubi. Ei ole tekstis ka vähegi panoraamsemat laadi teavet selle kohta, kuidas nimelt hävis elukeskkond. Suur pauk on kõma-

tanud. Laval on katastroofijärgne maailm oma armetuses alasti. Neli inimest, õigemini inimvaret, kõik juba omadega läbi, audis, kui näidendi enda keelepruugis ütelda. Aga kõik ikka veel enast päästmas, kaitsmas. Peaks nagu välja tulema traagiline grotesk, aga ei tule, ei saagi vist tulla — liiga sünge ja lootusetu on olukord. Usk ja lootus iseenda pääsemisse julmastavad suhteid ja pikendavad agooniat. Tegelikust ei saa enam muuta. Pääsemist ei ole.

Neljast tegelasest kolm on noored või suhteliselt noored. Nad ei ole näinud katastroofieelset maailma ja teavad sellest vähe. Nn asumites on bioloogilise elu kestmise nimel rakendatud drakoonilised piirangud ja keelud, nende hulgas keeld mineviku vastu huvi tunda. Neljas, kiilaspäine parukakandja Kuckuck, kes muretseb linnulaulu säilimise pärast (linde enam pole!), on pärit eelmisest sajandist. Kuckuck mäletab, meenutustes küll üsna kaootiliselt, aega enne elukeskkonna hävimist ja ennast

selles ajas. Teda täiendab Bjuti, kes on eikellegimaale sattunud vanade raamatute lugemise pärast. Sellest Itai küsimus: «Miks te selle kõik ära hävitasite?» Otsese süüdistusena (20. sajandil sündinutele) kordub see küsimus ka lõpupildis. Küsitavas ei ole kahtlust. Saalis, laval, lava taga, linnas teatrimaja ümber oleme meie, Kuckucki kaasaegsed. Kas oleme ikka piisavalt objektiivsed, et Kuckuckile esitelt küsimus iseendale esitamiseks ümber sõnastada: mispärast me seda teeme? Või koguni: mispärast mina seda (kaasa) teen?

Nende küsimuste asjalikkuses ei tohiks olla kahtlust. Kuckuck ei ole vastamiseks valmis: «Mispärast? Mispärast? Asjad kulgesid omasoodu...» Oskame meie kuidagi teisiti vastata? Kuckuckil on õigus: asjad kulgevad omasoodu. Mida edasi, seda vähem on õigustatud *homo sapiens* liiginimetusega. Konkreetne inimene võib ka praegu arukalt mõelda ja miks mitte ka arukalt toimida — teatud piirides. Inimkonna toimimises nähtub järjest rohkem stiihilisust ja otsest arutust. Asjad kulgevad omasoodu.

Jaan Tooming on valinud julmalt otsekohe näidendi. Julmusest kõneldes ei pea ma silmas niivõrd näidendis toimuvat, selles kujutatud inimeste suhteid, keelt ja olukorda, kuivõrd lavastuse suhet vaatajatega, lavastuse kaudu esitatud küsimust, lavastaja sõnumit. Kas lavastaja arvab, et me tahame ja oskame esitatud küsimusele vastata? Vähemasti peab ta uskuma või lootma, et me soovime seda teha.

Kui näidend ise tundubki üllatav ja võrastust tekitav, siis Toominga valik, tema pöördumine vaataja poole seda kindlasti ei ole. Lavastaja Tooming on ikka püüdnud meie, oma vaatajate, oma kaaslaste, tähelepanu pöörata kõige olulisematele ja rängematele eetilistele probleemidele. Ta on meelde tuletanud nimelt seda, mis kergesti ununeb — inimese põhikohustusi oma kaaslaste ees, inimese elu põhiväärtusi. Ei ole sugugi uus tema loomingus ka käsitlemine inimkondlik mõõtkava. «Põrgupõhja uus Vanapagan» ja «RUR» tulevad sellest vaatekohast kõigepealt meelde. Kui aga «Mõrv katedraalis» tõstab esile oma eetilise kohustuse täitmisele pöörduva inimese, siis ei tähenda see, nagu oleks lavastaja loomingus põhjust kõnelda kahest omaette sisureast. Kunst saab inimkondlikust kõnelda ikkagi vaid konkreetsete inimeste kaudu. Kunstnik saab inimkonna poole pöörduda ikkagi ainult nende inimeste kaudu, kelleni

ulatub tema looming. Et see on piiratud ja mõneti lausa küsitav võimalus, näitab ka «Surnuparve» vastuvõtt. Süng ja ohulise aja vaataja Eestis ootab tekstilt ilmselt midagi hoopis muud, midagi, mis aitaks unustada, lohutaks, vähemasti lõõgastaks. Mõlemaid pooli, nii kunstnikku kui ka tema potentsiaalset publikut häälestab üks ja seesama aeg ning seejuures hoopis erinevalt.

«Surnuparve» lavastus ei paku kunstilisi üllatusi. Uudsust on rohkesti, kuid see lähtub juba dramaturgilisest materjalist, seega siis lavastaja valikust. Eesti teatri jaoks on see siiski harjumatu näidend ja harjumatu lavastus. Seda sellest hoolimata, et näidendis kujutatud maailm on rohkem reaalne kui fantastiline — äraspidine tuletus tänasest. Inimesed ja nende suhted on siin aga veelgi rohkem äraspidised. Võitlus ellujäämise eest toimub siin natuke šokeeriva sirgjoonelisusega, selle lootusetus (saalist nähtav) lisab omakorda groteskust. Mingis tähenduses on «Surnuparv» ka naturalistlik näidend. Keele poolest on ta seda eriti ning Linnar Priimägi on tõlkija rollis ära teinud suure ja tulemusliku töö. Lavastaja esteetilist programmi ja eetilist positsiooni näitab selgesti suhe näidendiga, selle redigeerimine lavastuses. «Surnuparv» on väga tõsine, aga ka moodsalt ekstreemne näidend, kus ei sõnas ega teos midagi ei häbene. Tooming «häbeneb», ju siis ka polemiseerib kolleegide ja moega, mis näeb ette suguakti demonstreerimist otse laval. Massikultuuri klišeede sageli küllalt rämpase sissetungi päevil väärrib niisugune hoiak tunnustust. Vägivaldsusest on eriti kaotanud näidendi finaali (näidendi teksti on täiesti ühemõtteliselt kirjutatud Kuckucki ja Itai tapmine). Lavastaja pöördub rohkem vaataja mõistuse ja arukuse kui alateadvuse poole. Ta loodab rohkem avameelsele kõnelusele kui kujundite tulevärgile. Kas meeletlikum informatsioon oleks olnud tugevama mõjuga? Aga kus on niisuguse kunsti puhul see piir, kus vaataja (suurem osa neist) juba kindlasti ära pöördub?

Näitlejad — Peeter Kollom, Ao Peep, Silvi Ait ja Tiit Lilleorg — on huvitavad, nagu me sellega Toominga lavastustes harjunud oleme.

Kuckuck ütleb täpselt: asjad lähevad omasoodu. Ju me siis ikkagi ei usu, ei lase end uskuma panna, et meie endi igapäevasest tegevusest ja tegevusetusest võib välja tulla midagi nii pöördumatut, nagu kujutab «Surnuparv».

Mis juhtus R-i ja G-ga?

LILIAN VELLERAND



T. Stoppard, «Rosencrantz ja Guildenstern on surnud» Noorsooteatris. Rosencrantz — Guido Kangur, Guildenstern — Andrus Vaarik.

T. Stoppard, «ROSENCRANTZ JA GULDENSTERN ON SURNUD». Noorsooteater. Lavastaja Roman Baskin, kunstnik Hardi Volmer.

«Laske lõdvaks. Olge.
Tehke nagu inimesed.»

Tom Stoppardi «Rosencrantz ja Guildenstern on surnud» (edaspidi R ja G) läheb Salme tänavas. Läheb kehvasti. Rahvas ei käi. Miks? Tõnis Ritson soovitas «Reedes» mitu korda vaadata: ehk muutub selgemaks, ehk saame millestki

aru, ehk naerame ka... ja lähemalt vaadata, et näha Andrus Vaariku ja Guido Kanguri näoilmeid ja kuulda teksti.

Pärast kolmekordset vaatamist oli endiselt huvitav Lauri Nebeli ja Hendrik Toompere (jun) pantomiim, viimane peitis end kuninga mõrtsukat mängides leidlikult mürgipudeli taha, huvitavad olid endiselt ka R ja G elusuurused nukud nendesamade näitlejate käes. See kõik oli omas laadis pretensioonitu, sundimatu, loomulik ja arusaadav. Sundimatu, loomulik ja ilus nagu Hardi Volmeri kujunduski. See, et Hamlet (Tõnu Oja) lavaruumi kuni teatri tagatrepi avab, nii et seal üle tänava asuvat vastasmaja näed, on originaalne ja sobib Stoppardiga, kes mitte millegagi mitte midagi ütelda ei taha. Teine aplausikoht kujundusele on ebamäärases roosakas-kollakas valguses tühjal laval seisev näitlejate furgoon. Ta seisab seal salapärasel atmosfääris ja vaikib. See on hea teater.

Näidendi kavvavõtmine ja Roman Baskini lavastus kui fakt intrigeerib. Stoppard on autor, kelle näidendid ja isegi ajakirjanumbrid, kus temast või temaga juttu, olid aastaid erifondide sügavustesse peidetud. Miks?

Tom Stoppardit on peetud 60. aastate inglise dramaturgia hiilgavaimaks debütandiks ja viimaseks, kõige rafineeritumaks absurdistiks. Teda on võrreldud ka eksistentsialistidega, kuigi kirjanik ise ütleb, et õppis tundma sõna eksistentsiaalne alles pärast seda kui seda tema näidendi puhul kasutati, ja et ta ei pea eksistentsialismi eriti veetlevaks või veenvaks filosoofiaks. Aga tal polevat midagi selle vastu, et tema näidendeid sellekohastes terminites tõlgendatakse. Nii palju kui ta ise peab võimalikuks otsustada oma teoste üle, hindab ta neis kõige enam seda, et neis puudub selge, ühene sõnum. Tema näidendites on rida

üksteisega konfliktis olevaid, üksteist järjest ümber lükkavaid väiteid ja see rida ei lõpe kunagi viimase sõnaga. Stoppard ütleb: «I just don't know». Asi, mida ta väidab kindlasti teadvat, on see, et materialistlik ajalookäsitlus solvab inimsugu.

Veel 1974 ei peeta teda osavõtjaks «liikumistest», ei nimetata tema näiden-



«Rosencrantz ja Guildenstern on surnud». Rosencrantz — Guido Kangur, Guildenstern — Andrus Vaarik.

deid sotsiaalseteks ega poliitilisteks, kuigi on juba ilmunud ja laval «Jumpers» («Kargajad») (1972), üks Stoppardi maailmakuulsaid näidendeid, kus varjamatult kõne all sotsiaalne süsteem. Nagu ütleb Stoppard ise, väljendab «Kargajad» usku, et kõigil poliitilistel aktsioonidel on eetilise alus ja nad on üldse mõttetud ilma selleta. Et poliitilist tegevust tuleb hinnata moraalmõistetes ja tulemuste järgi. Marxi peab Stoppard gigandiks, kes lähtus universaalse õigluse mõttest, kuigi eksis detailides,

asjades, mille moodne majandus on ammu ümber lükanud. Stoppard leiab, et Lenin moonutas Marxi ja Stalin läks sellel teel veelgi kaugemale, aga terrorile pandi alus selle iseendastmõisteta- vaks kuulutamise juba sajandivahetusel. (Käesolevaga refereerin T. Stoppardilt võetud intervjuud ajakirjas «Theatre Quarterly», 1974). Küsimusele, kas poliitiline kunst, olles hästi mõeldud, pole siiski impotentne, vastas Stoppard seekord, et kuigi poliitilisel kunstil võib mingi mõju olla, on ta kui nähtus ajakirjandusega võrreldes igal juhul marginaalne. Et kui olete vihale aetud või tunnete vastikust mingi ebaõiglase või amoraalse teo pärast ja tahate praegu, kohe selles asjas midagi ette võtta, siis halvim, mida te teha võite, on kirjutada näidend. See on see, milleks kunst ei kõlba. Aga kindel on, et ilma selletaoliste näidenditeta ja kunstniketa ei juurita ebaõiglust kunagi välja.

«Kargajate» kohta (sisust pikemalt Noorsooteatri lavastuse kavalehel) ütleb Stoppard, et see oli esimene näidend, milles ta asus esitama küsimusi ja püüdis neile ka vastata või vähemalt vastuküsimusi esitada. Näidendis «R ja G on surnud» piirdub Stoppard vihjetega, mis ei olevat isegi tingimata tema oma vihjed. (Kui võtame vaevaks tähelepanelikult kuulata teksti, leiame ümbermõeldud tsitaate piiblist Marxini.)

Stoppard väidab, et draamakirjanikuks sai ta tänu ajaloolisele juhusele. Pärast 1956. aastat, kui lavale tuli «Vaata raevus tagasi», tahtsid kõik kirjutada näidendeid. Tema ise samuti — Osborne'i, «Observeri» kriitiku Kenneth Tynani ja lavastaja Peter Halli pärast. (Hall võttis tollal üle *Royal Shakespeare Company*.) Ja kahe viimase jaoks. Esimene täispikk näidend «Kõndimine vee peal» tehti ära televisioonis ja noor näitekirjanik saadeti kultuuripiknikule Berliini. Kas seal või juba varem andis keegi talle «R ja G» idee. Esialgu tuli sellest välja midagi «Hamleti» pastiši taolist, ka oli olemas mõte lasta samal ajal Inglise troonil valitseda kuningas Learil. Lõpuks valmis näidend, mille esimest lühemat varianti mängis *Oxford Theatre Group* Edinburgh' festivalil 1966 ja teist, täisvarianti Londonis *National Theatre Company* ja New Yorgis *Alvin Theatre* (1967).

Nagu ütleb Stoppard ise, oli näidendi kirjutamise peamiseks tõukeks situatsioon, millel näis olevat suur dramaatiline ja koomiline potentsiaal. Situatsioon, millesse on sattunud need kaks vennast, kes ka Shakespeare'il ei tea, mida nad teevad. See vähene, mida neile räägitakse, koosneb põhiliselt valedest ja pole põhjust oletada, et R ja G üldse teada saavad, miks nad tapetakse. Ker Gemini kui kunagi võis just kuuekümne date alguses näitekirjanikul pähe tulla mõte — nagu ütleb Stoppard — kasutada seda ideed. Lugu võimaldab heas proportsioonis kombineerida üksik-asju ja ähmast üldsõnalisust. Selline laad pakkus tollal huvi kümnest kirjanikust kaheksale. Sellepärast leiti näidendile selle ilmumise ajal niipalju erinevaid tõlgendusi, mis näisid kõik autorile usutavad ja vastuvõetavad, kuid ei vastanud päris tema kavatsustele. Tegelikult ei tahtnud Stoppard, nagu ta ise kinnitab, muud kui lõbustada saalitait inimesi sellega, mis juhtub R-i ja G-ga Helsingõri lossis. Peaasi, et iga järgneva rida ei laseks huvil raugeda. Oluline oli varitseda publikut ja tõmmata ta püüsesse. Ükskõik kas kapist kukkuvat laiba või vaimuka fraasiga. Nagu räägivad kriitikud ja eluloolased, hoolitses Stoppard esialgu väga selle eest, et keegi ei peaks teda kirjanikuks, kes midagi tõsiselt võtab. Teda on liigitatud siledade jahedate apoliitiliste stilistide hulka koos Pinteri, Ayckbourni ja teistega vastukaaluks karvastele, sotsiaalselt angažeeritud ja tuliselt võitlevatele dramaturgidele, nagu Osborne, Arden, Wesker. Aga juba rohkem kui kümme aastat räägitakse Stoppardi muutumisest emotsionaalsemaks ja n.õ poliitilisemaks. Oma hilisemates intervjuudes on Stoppard kinnitanud, et poliitiline teadlikkus pole tal kunagi puudunud ja et emotsioone hakkab ta väljendama alles siis, kui ta seda tõesti oskab.

Tom Stoppard on pärit Tšehhoslovakiast, kust lahkus kaheaastasena, ta on Vaclav Haveliga ühealine ja tuttav. 1967 jalutasid või sõitsid (?) need kaks kolmekümneaastast kuulsust koos Praha tänavatel. Kolm kirjanikku, kellega on Stoppardit kõige enam võrreldud, ongi Beckett, Kafka, Havel.

Stoppardit on alati huvitanud moraa-

lifilosoofia ja sotsiaalse organisatsiooni eetika. Ainet on ta selleks otsinud ka Ida-Euroopa poliitilisest situatsioonist. Näidendis «Professional Foul» räägitakse professorist, kes Prahas kogetu mõjul oma teoreetilisi seisukohti revideerib, «Every Good Boy Deserves Favour» kõneleb dissidendist (nii teda küll ei nimetata) Venemaa hullumajas (muide näidendi proovi külastas samasuguse saatusega Vladimir Bukovski).

Stoppardi viimane näidend «Hapgood», millel näib olevat midagi tegemist spionaaziga informatsiooni alal, esietendus Londonis 1988. Selles seletab Stoppard niisama populaarselt ümber kvantmehaanikat nagu omal ajal «Kargajates» moraalifilosoofiat, öeldakse. Ta on veendunud, et oleme jõudnud ajastusse, kus me ei usu enam, et teadus suudaks kõike seletada. Sest juhus mängib nii suurt osa, et põhjuslikkus lakkab kehtimast. Ka on näidendi kohta öeldud, et siin on ühelt poolt tegemist absurdistliku farsiga, teiselt poolt aga tõsise ja julge intellektuaalse ülesandega. Nii et ring on täis?

Mille poolest võiks «R ja G» Noorsooteatri lavastus olla tähtis? Õige ajastamise pärast repertuaaris? On see juhus, et ta kavva võeti?

Luis Buñuel ütleb oma mälestuste raamatus, et «isegi juhus ei ole enam võimalik». Oli see juhus või paratamatus, et just R ja G kohale kutsuti, kui oli tarvis Hamletit järele nuhkida? Et kutsuti neid kaht, kes ise oma nimed segi ajavad, sest et need aetakse segi «kõrgemal pool». Või mitte ainult kõrgemal pool? Kui lähemalt vaadata, siis Stoppardil nad teineteisega eriti ei sarnane. Kui lähemalt vaadata. Kes hakkab lähemalt vaatama inimest, keda kutsub koidikul kuninga käskjalg ja kes läheb, küsimata miks?

Rohkem kui kakskümmend aastat tagasi (1966) mängiti siinsamas Salmes tänaval Voldemar Panso «Hamletit», üht kuuekümne date tipplavastust. Umbes samal ajal lavastas Mikk Mikiver oma «Antigone» (1967), milles kõlas (ja tegi noore lavastaja otsekohe tuntuks) Iivi Lepiku Antigone kategooriline «ei!». Kuigi Kreonid (Jüri Järvet ja Heino Mandri) oma tõde väga veenvalt kaitsesid, oli Antigone see, kes moraal-

selt võitis. Sest aeg toetas vastuvaidlematult teda.

Nüüd ütleb Andrus Vaariku G päris lõpu eel nagu möödaminnes: «Kõige alguses pidi olema hetk, kus me oleksime võinud öelda ei. Aga kuidagi me magasime selle maha.» Kas seda kuuekümnendatel nii olulist fraasi tänapäeval keegi üldse märkab?

Tänu vastumeelsusele kontseptsiooni-de suhtes on tekkinud vastumeelsus igasuguse selguse suhtes, nii näib. Palju-tähenduslikuks või õigemini ebamäära-seks meeldib lavastajatel jätta kõik, mis toimub. Näiteks see, et need, kes bordellist interregnumi ajal võimukandjaid mängima on võetud, oma osadest hiljem enam loobuda ei taha (Genet' «Palkon»). Või see, et tüdrukud perenaist tõesti tappa tahavad («Toa-tüdrukud»). Kas pole see üks põhjusi, miks lainena tulnud absurdietendusi nii vähe vaadatakse? Ei kujutle, kui palju «R-i ja G-d» ilma «Hamletit» tundmata jälgida suudetakse. Hästi kostavad fraasid ja sõnad, nagu «vähemasti omakasupüüdlikkuses võime me veel kindlad olla» või «stagnantne» või «on antud võimalus, aga mitte valikuvõimalus» või «mis mäng see on, mis reeglid?» jne. Aga kui palju saadakse aru sellest, kui palju R ja G aru saavad, mis nad Helsingöris toimetavad ja miks Hamletiga Inglismaale lähevad? Kas see küsimus üldse kedagi huvitab? Võib-olla tahame minna teatrisse, et ennast lõdvaks lasta, kuulates vaid head vaimukat dialoogi kahe andeka koomiku vahel. Nii nagu Stoppard seda mõtleski.

Seda lavastust korduvalt vaadates tuli korduvalt meelde üks vana usbeki kogemus. Kaks tunnustatud komöödiatäitlejat (teine nagu mäletan rahvakunstnik) mängisid koomilist stseeni. Rahvakunstnik pingutas kõigest väest (või ei olnud just see rahvakunstnik?), värvis sõna, moonutas nägu ja vehkis kätega. Rahvas kuulas ja oli vait. Teine ütles nagu muuseas kiiresti midagi vastu ja publik, s.o mehed mõirgasid naerda. Ei arva, et Noorsooteatri etendus saali mõirgama peaks panema, aga koomilise tunne võiks ikkagi tekkida. Sest niipalju kui mina asjast aru saan, on Mihkel Muti tõlge hea ja mängivad ju

kaks teatri esikoomikut. Kunstnõukogu etendusel oli värskust ja hoogu ja ka lootust, et ta minema hakkab. Novembri keskel aga oli rutiin käes ja pooltühjas saalis igavledes märkasin vaevata, kuidas värvitakse sõna, moonutatakse nägu ja vehitakse asja ees teist taga kätega. Eelmisel õhtul oli Tõnu Oja Hamlet teinud teise vaatuse algul mingi väikese «nipi» (?), lubanud endale kergelt iroonilise žesti R ja G arvel, lihtsalt avaldanud pisut meelt ja stseen läks käima. Dialoogipall lendas kergelt ja nõtkelt ühelt reketilt teisele, tekkis kiirgus ja partnerlus.

Aga varsti hakkas jälle peale: repliik — paus — repliik — paus — repliik — paus... Repliigid kõik üheväärsed, sügavamõttelised, rõhutatud. Harva mõni tõeline paus või ootamatult loomulik sõnareageering (andekad näitlejad ikkagi!). (See tühi pausitamine on üks elementaarseid professionaalseid patte. Unustatud on nn teise repliigi seadus, mida Panso-koolis küll alati on õpetatud.)

Kahe peategelase kõrval on lavastuses oluline roll Ago Roo I Näitlejal. Kui ta teises vaatuses need kaks segadusse

«Rosencrantz ja Guildenstern on surnud». Hamlet — Tõnu Oja, Guildenstern — Andrus Vaariku.



sattunud narri lavale jätab ja tõelise suveräänina lahkub, tahaks aplodeerida. See on Rool väga hea stseen. R ja G etteasted esiteks pealekargavate ja selle järel löödud, lipitsevate bürokraatidena olid nähtavasti nii raskekaalulised ja ebaloomulikud, et kolmanda partneri loomulikult rääkima ehmatasid. Aga üldiselt, eriti esimeses vaatuses «vestleb» Roo samas «stiilis»: repliik — paus — repliik.

R ja G puhul tekib küll üks lisaküsimus. Stoppard armastab võtet «teater teatris». Võib-olla tahavad R ja G meile demonstreerida, kui halb see mäng on, mida nad mängivad? See oleks võimalik, aga seda leidu ei tohiks siis üle ekspluaateerida.

Võrreldes 1987. aasta Londoni lavastust nähtavasti näidendi esilavastusega, ütleb kriitik lühidalt, et tollase peene mõistva muige asemel naerab saal nüüd laginal, tollase suflee asemel pakutakse liha praetud kartulitega. Oxfordi nooruse ja vaimu pillerkaarist on saanud tüse jalahoop kahelt korralikult koomikult. Ja kui see kriitik just väga peenelt irooniline ei ole, siis meeldib see muutus talle küllaltki. Võib-olla poleks meilgi põhjust pahaks panna näiteks lopsakat mikumärditamist, kui seda tõesti kaasakiskuvalt tehtaks?

Jääb mulje, et Noorsooteater on Stoppardi kurikuulsasse löksu langenud, võttes liiga sõna-sõnalt kirjaniku väidet, et ta ei tea, mida kirjutab. See on muidugi tõsi, et näidendi aluseks pole olnud

«Rosencrantz ja Guildenstern on surnud». I näitleja — Ago Roo.

H. Saarne fotod



mingi kontseptsioon või abstraktne idee. Aga on seda keegi kunagi arvanud «Hamletist», mida nii kõrgelt on hinnatud just tema piiritute tõlgendusvõimaluste pärast.

Oscar Wilde on isegi Hamletit R ja G vaatluse «raamis» analüüsinud. Ta ütleb muu hulgas umbes niiviisi, et ei tea draamas midagi nii võrratut kunsti seisukohalt ja nii sugestiivset tähelepanekute peenuse poolest kui see, kuidas Shakespeare kujutab R-i ja G-d. Et need kaks kunagist kolledži- ja mängukaaslast ei taipa sellest, mis Hamletiga nende kohtumise hetkel toimub, vähimatki. Isegi kui neile kõik ära seletataks. Nad on väikesed peekrid, millesse ei mahu rohkem... Hingepeenus ei nakka. Kõrgemad mõtted ja tunded on nende olemasolus välistatud.

Küsitav on, kas nad sellistena meid või kuuekümnendatel ka Stoppardit huvitanud oleksid. Stoppardi tekstist annab lugeda rohkemat. Ja meie, kes me aastakümneid R-i ja G-d mänginud oleme ja nüüd lõplikult sellest mängust isu täis oleme saanud, esitame vahel ka kaugemale minevaid küsimusi. Nüüd kus kirjad käes ja kõik teada. Ja on täiesti ükskõik, kas oleme olnud natuke haritumad või natuke lihtsamad, loomult ratsionaalsemad või emotsionaalsemad, natuke kergemini või natuke raskemini paanikasse sattuvad, suletud ümbriku ühelt kuningalt teisele oleksime kätte toimetanud küll. Lavastuses on asjata vett segatud ja lastud taktitundelisemal, spontaansemal ja üldse kuidagi inimlikumana paistval R-l sokutada kiri käsuga Hamlet hukata printsile endale nina alla. Stoppardil seda ei ole. Suures mängus on R ja G võrdsed. Aga meie, kes neid mehi lähivaates jälgime, ükskõik, kas me neis endid ära tunneme või mitte, meile võiksid nad aegajalt ju päris isikupäraste ja nupukate poistena paista. Miks peaksid nad omavahel või meile vahetpidamata lolli mängima? Kui see juba nende teiseks loomuseks on saanud, siis muidugi, aga siis peaks seda jälle kuidagi vähem monotoonselt esitama. On pahandatud, et etenduses jääb puudu traagilisest dimensioonist. Kas pole nii, et kui komöödiat väga hästi mängida, siis tragöödia tuleb iseenesest.

Kas ja millal R ja G öieti taipavad,

et mäng käib elu ja surma peale? Kas mitte päris lavastuse lõpul? Lõpp on hea. Vaikne teadmine, et mäng on läbi. Aga enne, siis kui endalt hirmu, ka surma-hirmu eemale peletatakse?

Kui näitlejad R-ile ja G-le nende «hiirelõksusteeni» mängivad (seda lugu kahest saadikust, kes kirja Inglismaale viivad ja sinna oma pea jätavad), ei tunne mehed ennast ära, nagu tunneb Claudius, kes «Gonzago mõrva» jälgib. Lavastusest on välja jätud stseen, kuidas R ja G kahe kokkuseotud püksirihmaga Hamletit löksu püüavad. Nende löks läheb luhta. Hamlet tuleb teiselt poolt ja R-il kukuvad püksid maha. Lõksumäng on Stoppardit ikka lõbustanud, ainult see läheb tal vahel nii keeruliseks, et ta ise sinna sisse langeb. Vist seegi kord — kui lavastaja seda sügava tähendusega ja koomilist situatsiooni kasutada ei taha.

Niisiis — R ja G ei tea midagi, ei tunne ennast ära, aina veiderdavad. Tahaksin neid rohkem uskuda, täpsemalt tajuda. See ei tähenda vajadust tunnete või psühholoogia järele. Stoppardi näidend seda ei eeldagi. Huvitav on näiteks uskuda Guido Kanguri R-i, kui see intuitsioonil ärgatagi ei lase või juba ärganud teadmise (eetilise impulsi?) ise maha surub või G-l selle teise kanalisuse suruda laseb. See on ju see, kuidas järk-järgult ratsionaliseerutakse ja totaliseerutakse, kuidas me seda iga päev — kes 70, kes 50, kes vähem aastat üksteisega tegime. Mulle tundub, et juba selle pärast maksis näidendit repertuaari võtta.

Ja lõpp on tõesti hea: kaks nüüd juba kindlasti teadvat liikumatut mehenägu ja pimedus. Ning pimeduse järel kiiresti ilma «Hamleti» suurte surnukehadeta, Horatio ja Fortinbrasita (näidendit kärpides), tühjal laval Näitleja, kes loeb Shakespeare'i kullatud kirjadega köitest mõne rea Inglise saadiku teksti, mis lõpeb sõnadega: «... et R ja G on surnud».

Tundub, et kärped või kõrvalekaldu-mised stseenidest näitlejatega, meriröövli-tega ja «Hamleti» põhitegelastega on üldiselt mõistlikud. Etenduses, kus tagaplaanil, lavasügavuses lausunud ja ka «krapist» osaliselt kuuldav «olla või mitte olla» peaaegu täielikult kaetakse

R-i ja G omavahelise karvakatkumisega (näidendis monoloog puudub), näis see stseen parim. Nagu oletada võib, peab «taust» (Hamlet — T. Oja, Polonius — A. Vain, Claudius — P. Laasik, Gertrud — E. Järvis, Ophelia — M. Mursa) mängima O-stiilis (kui teaksin, mida see teatris tähendada võiks) või markeerima või statiste jälgendamata. Mis mäng see on, mis reeglid — ei saa aru. Praegu teeb üks lihtsalt kõvemalt häält kui teine ja see on kõik. Tausta ja peategelaste stseenid ei haaku mitte kuidagi.

Maitsekuse (?) kasuks on loobutud mõnestki šokivõimalusest. R-i pükstest oli juba juttu. Aga ka Hamletilt on võetud üks väga oluline eneseavaldus. Kui R ja G räägivad Näitlejale, et pole mingit mõtet Hamletiga rääkida, et see on lubatud, aga kasutu, ja G peab maha väikese monoloogi vabadusest, teatavates piirides vabadusest, muidugi, spontaansusest ja saladusest, mis pole nende asi, «tuleb Hamlet rambi ette ja vaatab publikut. Teised jälgivad teda sõnatult. Hamlet kõhatab kurgu häälekalt puhtaks ja sülitab saali. Murdosa sekundit hiljem surub ta kae silmile ja pühib nägu. Tagasi tagalavale.» Sellele järgneb R-i arutlus Hamleti hullusest. Laval seda stseeni ei ole. Hamlet seisab vaid ja vaatab saali. Seda ei pane alati tähelegi, sest, nagu mäletan, R ja G teda ei vaata.

Veel aasta tagasi võinuks see olla etenduse poliitiline kõrgthetk. Praegu publik teatrist poliitikat enam ei otsi. Või otsiks, kui kuuleks ja näeks midagi, mida veel öeldud pole?

Selle näidendi tõlgendamisel võiks olla kaks võimalust. Kas minna seda teed, millest räägib Stoppard, tõmmata iga repliigiga (ja sellega kuidas seda lausutakse) publik püüsesse, või teha nii, nagu «Hamletiga» tavaliselt tehtud on, leida näidendile huvitav ja arusaadav tõlgendus. Üks eksperiment meil sellel aastakümnel kontseptsioonitu «Hamletiga» juba oli. Poleks mõtet olnud seda korrata.

Bibliograafia: «Plays and Players», 1984, nr 10; 1987, nr 8; 1988, nr 3; «Teatteri» 1986, nr 6; «Gambit» 1981, K 10 nr 37; New Theatre Voices of the Seventies, London, 1981; O. Wilde. Der Profundis. New York, 1960.



TALLINNA DRAAMATEATER TORONTOS

Kui ehk välja arvata esimesed pärast-sõjajärgsed aastad, siis on kodumaine kirjandus küll enam-vähem alati kätte-saadav läänese elunevatele asjahuviliste-le. Raamatud on ju kerged. Hoopis raskemaks — nii füüsiliselt kui põhi-mõtteliselt — on osutunud lavakunsti väljaviimine Eestist. Soome ja Rootsi puhul on geograafia tublisti reisimist hõlbustanud, ent Põhja-Ameerikasse on külaskäigud ulatunud harva: 1979. aastal Evald Hermaküla Vaino Vahingu ühemehenäidendiga Jaan Oksast; 1981. aastal Heino Mandri Jaan Krossi mono-draamaga postipapa Jannsenist; 1989. aasta oktoobris Merle Karusoo Pirgu mälukillu ansambel eestlaste päevikute dramatiseeringutega. Novembris 1989 sõitis aga Eesti Draamateater Tallin-nast umbes kolmveerandilise koosseisu-ga Torontosse, andes seal kahel nädala-lõpul kolme lavastusega kuus etendust.

Ettekandele tulid, esitamise järjekor-ras, ameeriklase Neil Simoni «Päikesepoisid» Mihkel Muti tõlkes, Jaan Kruus-valli «Vaikuse vallamaja» ning sama autori «Pilvede värvid». Viimase esituse ajal pidi allakirjutanu osalema KLENK-i päevadel Chicagos ega saa seepärast kõnelda sellest lavastusest, aga kuna 1944. aasta põgenemist käsitleva «Pil-vede värvide» tekst on ilmunud «Manas» nr 54, osutub seegi näidend mõnevõrra kättesaadavaks lavastusest ilma jäänud väliseestlasile.

Esitatud lavastuste puhul tekib aga kohe rida küsimusi. Miks ei esitatud kõiki kolme näidendit samal kolme etendusega nädalalõpul, et kaugemalt kohale sõitjail oleks olnud võimalik ühe külaskäigu jooksul tutvuda täieliku To-rontosse toodud repertuaariga? Miks kustutati repertuaarist varem välja kuu-lutet Rein Saluri «Minek», mis oleks

moodustanud koos Kruusvalli näidendi-tega loogilise triloogia Eesti kannatus-aastaist? Miks asendati «Minek» üdini newyorgiliku, jidiši ületoonidega ko-möödiaga, mille huumorist, nii tõlkes kui publiku retseptisoonis, üsnagi palju pa-ratamatult kaduma läks? Ja miks esineti kõleda küünitaolise koolimaja (*Central Technical School*) saalis? Vastuseid nendele küsimustele tuleb otsida väljas-pool selle arvustuse raame. Mis aga puutub nähtud lavastuste kunstilisse teostusse, siis on siingi tegemist mõnin-gate põhiliste probleemidega.

«Päikesepoiste» lavastuse eest vastu-tas Jüri Järvet, kes on väliseestlasile tuntud ainult filmide kaudu, peamiselt Shakespeare'i «Kuningas Leari» nimi-osalisena, ning kes mängis «Päikesepois-tes» Willie Clarki, tüki kõige mahla-kamat osa. Järveti režii üle võib vaielda, sest näitlejate mänguviisis esines vähe-malt kolm eri stiili, mille vastukäivused pidurdasid esitatu ühtesulamist lavaliseks tervikuks. Naisosad, eriti põetaja roll (Anne Paluver) olid viidud karika-tuuri, ilma et nad oleksid naljakad ol-nud: saalis valitses naiste etteastete ajal alati surmvaikus. Järveti vastas-mängijat Al Lewist kehastava Arne Üksküla esitusviisi võib iseloomustada kui mõõdukat stiliseeringut. Jüri Krju-kov Ben Silvermanina ning Järvet ise mängisid aga realistlikult. Tänu siiski Järveti kõrgetasemelisele näitlejaandele, mida ilmendasid suurepärase keha valitsemine, varieeruv hääleseade ja võrratu miimika, rõkkas saal aeg-ajalt siirast naerupurskeist, eriti kui vanad estraadi-semud, ent nüüd (nagu Pearu ja Varga-mäe Andres) jonnit ajavad Willie ja Al omavahel nägelesid. Vähem õnnestunuks tuleb pidada teise vaatuse alguse

kiireid reageeringuid nõudvat vodevilli-skitsi. Näitlejate pikatoimeline esitusviis paljastas sellise «meelelahutuse» lame-duse, mida isegi Harpo Marxi parukat kandeve Järvet ei suutnud päästa.

Jaan Kruusvalli «Vaikuse vallamaja», nagu ta «Pilvede värvidki», keskendub meie hilisema mineviku traagikale. Kui «Pilvede värvid» tegeleb Suure Pögenemisega, siis «Vaikuse vallamaja» kulmineerub 1949. aasta märtsiküüditamisega. Näidendi jooksul tutvume rea taluinimestega, ning teos lõpeb (enne järjekordset revolvipauku) maakonna täitevoliniku erivoliniku ja tema abilise suurt rahuldustunnet sisaldava konstateeringuga, et Vaikuse vallast on «sõnnikuveo» tulemusena kaheksakümmend kaheksa perekonda ära viidud. Dramaturgiliselt võib Kruusvalli siin nimetat teoseid võrrelda Shakespeare'i varajaste kroonikatega — suured tegelaskonnad («Vallamajas» näiteks 26 osalist) ja melodramaatilise sündmustik, mille määrab ajaloo paratamatus. Üldse võib märgata huvitavat paralleeli, muidugi ligi neljasaja-aastase hilinemisega, inglise ja eesti dramaturgiate arenemise juures.

Renessanss jõuab Inglismaale 1480-ndatel aastatel, ärkamisaeg meile 1860-ndatel. Esimene ilmalik inglise näidend ja esimene eesti draamateos lavastatakse järgmistel kümnendikudel. Umbes sada aastat hiljem kirjutab Shakespeare kroonikaid, just nagu Eestis kirjutavad umbes sada aastat hiljem ajaloolisi tükke näiteks Kruusvall, Saluri, J. Saark. Kilvet-B. Viiding («Kuning Herman Esimene») ning Raimond Kaugver («Saturnuse lapsed»). Ümmarguselt kakskümmend aastat pärast kroonikate ajastut jõuab Shakespeare oma kuulsate tragöödiateni. Kui ka meie dramaturgia kõver nii edasi areneks, võime ehk aastal 2005 või pisut hiljem uhkeldada eesti

«Macbethi» või «Kuningas Leariga». Vahepeal aga oleme õnnelikud, et meil on Kruusvalli «Vaikuse vallamaja.»

Mikk Mikiveri «Vallamaja» lavastuse plusside hulka võib arvutada loomuliku näitlemist, mida pakkus tugev meesteansambel eesotsas Heino Mandri, Aarne Üksküla ja Rein Areniga. Peategelasest Edgar Vahtramäed kehastav Enn Nõmmik seisis usutavuse piiril, kuid jäi lüürilisil hetkil kahvatuks. Tema osatölgendusele oleks lisanud värvi enam hingelisi siseheitlusi peegeldav mäng. Võimude poolt tagaetatava metsavenna Prilli rollis esinev Ain Lutsepp, kes tuli lavale puhtas ja triigit vihmamantlis, võitles mehiselt, kuid pidi alla vanduma osale, millel puudub küllaldane motiveering vabatahtlikult surma minekuks. Miinuste lahtrisse kuuluvad jällegi (nagu eelmisegi tüki tõlgenduses) naisosalised, välja arvat Kersti Kreismann ja Rita Rätsepp oma pisiosades. Kõige välja-paistvamaks Mikiveri lavastuse puudu-seks osutus aga äärmiselt aeglane režii. Kodu-eestlased võivad siin protesteerida, et retsenseerija ajamõiste on langenud ameerikaliku kiiruse ohvriks. See võib ju nii olla, ent tarvisen vaid meenutada, et ka vabariigiaegsetel eesti lavadel toonitati tuju ja diktsiooni kõrval õiget tempot, ilma milleta satub pealtvaataja paratamatult «Päikesepoistes» mainit olukorda, kus ainult aiamaa verandal istutakse ja pöösaste kasvamist jälgitakse.

Nähtud lavastusi ei saa pidada esmaklassiliseks. Küll aga värskendasid Eesti Draamateatri Toronto külalisetendused väliseestlaste lavamaailma, varustasid teatrit ennast uute kogemustega ning panid loodetavasti aluse teistelegi sellistele külaskäikudele läänepoolkerale, mis aga tulevikus ei pruugiks piirduda ainult ühe linnaga.

AJALOO UTMINE

Utmine on toonud värskust ka Eesti historiograafiasse. Ent seda sõna võib võtta veel teiseski mõttes, sest mitmed kaasaegsed ajaloolased rakendavad täiesti uut meetodit mineviku jäädvustamiseks. Kui kreeklased rajasid avaliku elu

nähtusi kirjeldava ajaloo traditsiooni, mis on püsinud väikeste variantidega tänapäevani (näiteks poliitilise ajaloo kõrvale tekkis aastasade jooksul ka kultuurilugu), siis tänu peamiselt prantslastest strukturalistide ja nn an- 59

naalidekirjutajate koolkonnale, kes andis hiljuti välja viieköitelise «Eraelu ajaloo» (*Histoire de la vie privée*, 1985—1987), pööravad teisedki rahvad üha enam tähelepanu isiklikele asjadele, nagu perekonnelule, riitusele, lastekasvatusele, söögile, sõprusele ja suguelule. Eestis harrastavad sellist sise-sporti isegi teatritaidurid.

«Kultuuri ja Elu» Põhja-Ameerikas toimunud ringreisi raames esitas PIRGU mälukeskuse näiteseltskond Merle Karusoo lavastusel 28. oktoobril 1989 New Yorgis Eesti Majas «August Oja päeva-ramatu». Etendus koosnes sajandi alg-aastail Viljandi Kabalast pärit noormehe päevikulehtede viimistlet ettekandmisest Marko Matvere poolt. Küla näitemänguseltsi tegelane ning mitme tütarlapselapsiga kurameeriv August Oja kurtis päevikule vaesuse needust, usaldas sellele mitmesuguseid elutödesid ja soovunelmaid, kaebas ametimeeste ja sõprade (muu hulgas ka Jüri Vilmsi) ükskõiksuse üle — ning loetles, mitu korda ja kus ta armumänguga liiga kaugele oli läinud.

Publik suhtus noorhärja Oja sugu-elulistesse pihtimustesse naeruturtsatustega, nagu oleks piinlik kuulata nii-

sugust juttu suuremas seltskonnas. Selline käitumine kinnitas, et tänapäeval eraldavad inimesed enesestmõistetavalt teatud toimingud isiklikeks, täiesti privaatselt eluavaldusiks. Ent see ei ole olnud alati nii.

Klassikalisel ajastul elati rohkem foorumil kui kodus. Keskajal peeti enesestõmbunud hingi patuseiks: kirikhärrade arvates vajasid eraelu saladuskatet ainult mõrtsukad ja abielurikkujad. Seitsmeteistkümnendal sajandil vaatasid õukondlased pealt, kui päikesekuningas Louis XIV tõusis hommikul voodist, käis potil ning tõmbas püksid jalga. Järgmisel sajandil kirjeldas Diderot, kuidas Tahiti saarel noored sugutavad avalikult, pealtvaatajate ergutushüüete saatel. Rousseau arust pesitsesid pahed eraelu urgastes (mida tõestab inglise admiraliteedis teeniv pävikupidaja Samuel Papys, kes luges öösiti salaja lukustet toas pornograafiat ning pani kirja kõik sellise toiminguga kaasnevad muutused inimkehas).

Alles keskklassi tõusuga üheksateistkümnendal sajandil hakati tõsisemalt vahet tegema avaliku elu ja intiimelu vahel. Eestis võttis selline peenutsemine

PIRGU näitetrupp esitab peaproovi korras New Yorgi Eesti Majas kodumaal veel esietendumata uuslavastust «August Oja päeva-ramatu» 28. X 1989. Vasakult Mart Johanson, Merle Karusoo, Jaak Johanson, Marko Matvere.

A. Ilo fotod





*Pirgu näitetrupp esitamas «Aruannet» New Yorgi Eesti Majas 27. oktoobril 1989.
Keskel Katrin Saukas.*

maad ilmselt veelgi hiljem, sest vabariigiagekses ilukirjanduses kohtame ikka veel naisi, kes vaenlase peletamiseks või muidu teistele hirmu nahka ajamiseks saba tõstavad ja häbitust näitavad.

Tänu aga Pirgu mälukillule ja Merle

Karusolele, on nüüd lavaliselt jäädvustet tükike ehtsat eesti eraelu ajalugu, mis märgistab uutmoodi utmist meiegi histograafias. Tahaks veel loota, et August Oja päevaraamat ilmub peatselt ka trükis.

ELLA SIBERIMAAL

Kunstijumalate teed on imelikud. Aeg-ajalt juhtub, et mõni lihtsa ülesehitusega teos saavutab laia kõlapinna, kuid vormiliselt huvitavam töö jääb tagaplaanile. Näitena võib tuua aastase vahemaaga ilmunud inglase E. M. Forsteri romaani «Tee Indiasse» ja saksa keeles kirjutet Franz Kafka «Protsessi». Mõlemad tegelevad põhiliselt sama sõnumiga. Vormitihe, küllaltki põnev ja mällu sõõbivate kujunditega «Tee Indiasse» peaks osutama enampakkuvaks kui Kafka lõpetamata, igavavõitu ja kohati lohisev «Protsess», ent millegipärast on just Kafka teos tabanud märki. Forsterist peetakse küll lugu, aga Kafkat tunnevad laiad inimhulgad ning

sõna «kafkalik» on tunginud peaaegu igal pool keelepruuki.

Midagi sellesarnast võime väita ka 27. oktoobril 1989 New Yorgi Eesti Majas (kodumaise ajakirja «Kultuur ja Elu» päevade raames Eestist saabunud) «Pirgu mälukillu» alternatiivteatritrupi poolt esitet «Aruande» etenduse puhul. Ella Kaljase päevaraamatutele, kaasa arvat tema Siberipäevikule ja Siberis kirjapandud laulikule rajat dokumentaaldraama ehk elav ajalugu ei hiilga lavalistele vormivõtetele omase teatraalsusega, aga ettekandest kiirgas midagi ehtsat, mis puudutab eestlaste ühishärvi palju süvalisemalt, kui seda teeb näiteks — žanri 61

vahetuse peale vaatamata — Heino Kiige samaaineline ja kirjanduslikult lihvitum romaan «Maria Siberimaal».

Nagu see ilmneb ka Kafka «Protsessi» veniva keskosa juures, osutus «Aruande» esimene pool osalejate sama koha peal istumise (või seismise) tõttu mõnevõrra üksluiseks. Aga kuna lavastaja Merle Karusoo eesmärgiks ei ole traditsioonilist laadi teatri tegemine, vaid eestlaste elulugude ja mälupiltide kogumine, et «teada ja teatada (minu rõhuasetus, M.V.), millest sõltub meie rahva saatus, meie maa elusus, meie kultuuri järjepidevus», siis võime küll nurisemata vastu võtta «Aruande» lavalise esitusviisi, eriti kuna see muutus märgatavalt dramaatilisemaks ettekande lõpuosas.

Grotowski «vaest teatrit» meenutavate tagasihoidlike, ent tabavate rekvisiitidega sisustet enam-vähem tühjal laval, mida valgustas laest pika traadi otsas rippuv katmata elektrikipirn, lugesid ja laulsid Ella Kaljase (1916—1987) neljakümnedate aastate algul alustet päevikute sissekandeid nimitegelast kehastav Katrin Saukas ning laulu- ja pillimehed Marko Matvere ja vennad Mart ja Jaak Johansonid. Neist viimane luges väljavõtteid päeviku tegevusega seotud maaostu ja -müügi lepingutest, kuna ülejäänud kaks, kes laval oma istekohtadega piirasid Ellat-Katrin, sekkusid vahet vahel nii miimika kui kehahoiakuga Ella eluloosse temale lähedal seisnud meessoost tuttavate või perekonnaliikmete näol.

Grotowski—ja Karusoo—teater võib välise, st materiaalse külje poolest näida vaesena, aga sellist teatrit rikastab, nagu kogesime järjekordselt «Aruande» ettekande puhul, näitlejate vaoshoitud siseimine intensiivsus, mis heal juhul avaldub välgusähvatuslike tunnetepalangina. Katrin Saukase etteaste Siberi episoodi (1949—1957) lõpupoole, kui ta tuli lavalt saali publiku hulka, ise lauldes «Täna öösel naudin elu», osutus selliseks maagiliseks hetkeks, mis peale kõige muu leevendas laval aina kasvavat traagilist pinget. Saukase bravuurselt hingeline mäng aitas tol momendil pealtvaatajail taluda Mart Johansonid pidevat pahaendelist trummeldamist kitarri kõ-

saatmisele järgnenud päeviku sissekannete muutust tavalisest kirjaviisist ühe- või kahesõnalisiks appikarjeiks, nagu «Vihma sajab», «Haige olen». Samal ajal mõjus rütmiline kitarri tagumine summutet matusetrummina või vähemalt ärritet südamelöögina.

Ka muud lavastuse detailid olid hoolikalt läbi mõeldud. Osalised kandsid vanamoodsaid rõivaid (reas istuvate Jaagu, Mardi, ja Katrini sini-must-valge riietekombinatsioon võis aga siiski juhuslik olla). Rekvisiitidena kasutatud mustriga labakinnas, Marko Matvere löötpill ja isegi ette loetavad aktipaberid, rääkimata Ella Kaljase raamit fotost, olid kõik autentset. Kui Siberi masenduses vanu armsaid laule meenutav Ella mäletas saanikest, mis sõitis läbi lume sahiseva ja mille aisakell löi tilla-talla, viskas laulev Jaak Johanson peos kolme hõbedast kerakujulist kuljust, tagades seega nõutava heliefekti. Ella õigekirjaveadki esitati Katrin Saukase poolt piinliku täpsusega, samuti kui ilmselt kauge maa tagant tulnud telegrammi tekst: «Palju oenne haellipaevaks!», mis nagu ühe lausega võttis kokku moonutet elu kafkalikkuse tänapäeva Eestis.

Merle Karusoo poolt «Aruandeks» seatud lihtsa eesti naise kannatusrikas elulugu, mida võib võtta Eesti saatuse võrdkujuna, lõppes löötpillil mängit aeglase ja kaebliku «kaugel, kaugel, sääl on minu kodu» esimeste taktidega. Viisi poolelijätt võis märkida Ella Kaljase elu katkemist. Samuti võis see aga tähendada, et Eesti laul ei ole veel kaugeltki mitte lõpuni lauldud. Ükskõik millisel tõlgendaksime ettekande viimast mälukildu, peame vist küll nõustuma, et «Aruanne» viis meid poolteiseks tunniks korralagedast maailmast hästi distsiplineeritud lava võluriiki.

Viis mustvalget dokumentaalfilmi eesti kirjanikest

S(10) 1p(5)

ENN NÕU

«A. H. TAMMSAARE» («VARGAMÄE»). Stsenarist Helene Siimisker, režissöör Peep Puks, operaator Mati Kask, helilooja Veljo Tormis, helioperaator Ülo Saar. Mustvalge, 818,8 m (3 osa). «Tallinnfilm», 1971.

«A. H. TAMMSAARE II». Stsenarist Leenu Siimisker, režissöör Peep Puks, operaator Mati Kask, helilooja Veljo Tormis, helioperaator Ülo Saar. Mustvalge, 574,6 m (2 osa). «Tallinnfilm», 1972.

«A. H. TAMMSAARE III». Stsenarist Leenu Siimisker, režissöör Peep Puks, operaatorid Mati Kask ja Toivo Kuzmin, helilooja Veljo Tormis, helioperaator Ülo Saar. Mustvalge, 782,4 m (3 osa). «Tallinnfilm», 1974.

«JUHAN LIIVI LUGU». Stsenarist Hando Runnel, režissöör Peep Puks, operaator Peeter Tooming, helilooja Lepo Sumera, helioperaator Toivo Elme. Mustvalge, 708,9 m (3 osa). «Tallinnfilm», 1975.

«RÄNDAJA». Stsenaristid August Eelmäe ja Peep Puks, režissöör Peep Puks, operaator Arvo Vilu, helioperaator Henn Eller. Mustvalge, 680,3 m (3 osa). «Tallinnfilm», 1986.

«INTIIMNE ADAMS». Stsenarist Trivimi Veliste, režissöör Peeter Tooming, operaatorid Peeter Tooming ja Peeter Ülevain, helioperaator Henn Eller. Mustvalge, 551,5 m (2 osa). «Tallinnfilm», 1986.

«ÜKS PILK BETTI ALVERILE». Stsenarist Paul-Eerik Rummo, režissöör Vallo Kepp, operaatorid Vallo Kepp ja Tõnu Põldsaar, heli-režissöör Vambola Vällik. Värviline, 769,4 m (3 osa). «Eesti Telefilm», 1988.

Avalikustamise needus on, et ei jõua enam ilukirjandust kirjutada. Kõike muud on tarvis enne ja kiiresti paberile panna. See siin on mu esimene filmiarvustus ja loodetavasti ka viimane. Väljakutse on aga sellist laadi, et ei suutnud ära ütelda. Pilti ja filmi olen alati intensiivselt armastanud.

Kõik arvustatud filmid on võetud mustvalge tehnikaga. Võib-olla sobib see Eesti kurvale saatusele, kuigi tänapäeval oleks loomulik värviline maailm. Peep Puksi TAMMSAARE-TRIOLOGIAT on kergem osade kaupa vaadelda. Allikmaterjal määrab muidugi võimalused. Rikkalikult on kasutatud fotosid ja dokumente muuseumidest ja arhiividest. Filmis laulab korduvalt kirjaniku öde, Marta Hansen. Tooni annab närviline võtete vaheldus: romantilised maastikud,



A. H. Tammsaare Tartus «Ühenduse» pidulauas 8. V 1938.

ajaloolised dokumendid, isikud, talude interjöörid, udu- ja päikesemängud, põllud, kivid, talvevaated, jõed, inimeste grupid, sipelgad, kevadmotiivid, kaevud, kiired tekstivilksatused, kirikud. «Tõe ja õiguse» illustratsioonid, sotsiaalne elu ajalehtede peeglis, surnuaialmuljed, majad, õpetajad ja lõpuks teekond vankriga Tartu kooli. Piltide juurde kuuluvad laulud, eteloetud tekstijupid, kirikukellad, veemulin, koraalid, kuljused, vankriilogin, koolilaulud, viiulimuusika ja kirjaniku enda tekstid. Nii pilt kui heli on närviliselt mosaiikne ja ei anna kuidagi võimalust süvenemiseks. Isegi teksti ei jõua lugeda. Jääb mulje, et tähtsam on olnud filmi löiketehnika kui kirjandusloolise kuulutuse edasiandmine.

Triloogia teises osas on raskus pandud linnale, Tartule, koolimajadele, hoovidele, Kivisillale ja Emajõe. Saateks mängitakse viiulit ja loetakse kirjaniku tekste. Dokumentaalne joon tuleb rohkem esile Mauruse kooli õpetajate ja õpilaste piltides. Rahulikult pakutakse Tammsaare memuaartekste ja kaasageid raamatuid. Tolleaegsete vene kirjanike piltidega edasi-tagasi kaamera abil mängimine tundub ülearune. Oleks jätkunud lihtsalt piltide ühekordsest näitamisest. Lurichi ja jõumeeste filmikaader tundub olevat kuidagi ruumi täitmiseks ja 63

aja näitamiseks peale kleebitud. Köleri matused on ilmselt mõeldud ajastu illustreerimiseks ja sobivad rohkem seoses. Ajalooliselt tõesti huvitavad on kaadrid tsaariaegsest Tartust. 1903. aasta, ema surm ja Treffneri kooi lõpetamine on hüplikumalt välja pakutud. Filmi dokumentatsioon on hästi esitatud, kuigi oleks rahulikult ka ise tahtnud tekste lugeda. Nende üle edasi-tagasi «sõitmine» on irriteeriv. Revolutsiooniline plakatkommentaar tundub olevat rohkem natuke ideoloogiliste nõudmistele rahuldamiseks juurde pandud. Tallinna «Teataja» toimetuse pildi tutvustamisel minnakse Kontsantini Pätsist umbes samal moel mööda kui 1940. aasta juuliparlamendi filmides selgelt kohalviibivast Karl Särest. Ometi on Päts pildil! Aga Tammsaare film on tehtud veel riiklikul ajaloolise töö moonutamise ajal. 1905. aasta revolutsiooni pildid on dokumentaalselt veenvad ja õnnestunult kombineeritud, ka laulu suhtes. Kõike saadavad Tammsaare enda sõnad. Piltidel motiividele edasi-tagasi lähene-mine, suurendamine ja vähendamine on aga vaatamist segav. Kirjanduslik tekst on liiga hakitud ega paku terviklikku muljet.

Kolmas osa on tehtud samade autorite poolt. Ainult operaator M. Kask on vahepeal surnud ja asendatud T. Kuzminiga.

«A. H. Tammsaare». «Teataja» toimetuses, 1903. Istuvad (vasakult): Ants Laikmaa, Mihkel Martina abikaasa ja tütreid, Konstantin Päts. Seisavad (vasakult): Eduard Virgo, Mihkel Martina tütar ja poeg, Hans Pöögemann, Eduard Vilde, seitsmes Johannes Voldemar Veski ja äärmine paremal Mihkel Martina.

Muusikaline saade on ühtsem. Tammsaarele südamelähedane viiul läbib ka siin. Kirjaniku Tartu ülikooli aega juhatavad sisse paroodiliselt valitud pildid korporatsioonide elust. Täna on teatavasti suurem osa neist üliõpilasorganisatsioonidest taastatud. Tsi-taateide saatel loositakse läbi piltide rägastiku. Pildid ÜS «Ühendusest», mille tegevusest Tammsaare osa võttis, on mulle eriti huvitavad. ÜS «Raimla», kuhu ma ise kuulun ja mis asutati 1922, kujunes välja ÜS «Ühenduse» lõhenemisest. Ka kirjaniku tiisikus 1911 oleks mind kui kopsuarsti rohkem huvitanud kui ainult looduspildid, talud ja metsad Koitjärvel. 1912. aasta reisi illustreerivad romantilised Kaukaasia võtted. Enne Esimest maailmasõda näidatakse veel paar haiglavõtet seoses Tammsaare maooperatsiooniga. Sõjakaadrid on tavalised, milliseid on nähtud lõpmatuseeni. Nendele loetakse juurde vastavaid Tammsaare tekste ja näidatakse lendavaid kurgi. Siis järgneb jälle loodust ja maaparandustöid koduradadel.

1919 abiellub Tammsaare ja jõuab Tallinna, aga filmis pole mitte ühtegi sõna ega viidet sellele, et oleks käimas Eesti Vabadsõda ja Vabariigi kujunemine. Järgneb hoopis «Juudit» Doré fantaasiat ergutavate piltide saatel ja natuke negatiivseid viiteid kiriku arvel. Iseseisva Eesti Vabariigi aega illustreerivad stagnatsioonijale tüüpilised filmikaadrite valikud daamide salongielust, Gori karikatuurid, iroonilised tekstid ja negatiivselt suhtuvad ajalehtede väljavõtted toleaeegsest sotsiaalsest elust. Filmikaader Tallinna turust on paljujutustav. Selle juurde





«A. H. Tammsaare». «Eesti Raamatufondi» kirjandusahindade väljajagamine Tallinnas 20. XII 1936. Vaade aktusesaali: esimeses reas vasakult kolmas A. H. Tammsaare, neljas Marie Under, viies Henrik Visnapuu, kuues A. Jaakson, seitsmes Kaarel Eenpalu; teises reas vasakult esimene Ants Mänik, kolmas Aleksander Adson, neljas Karl Orviku, viies Erni Hiir, kuues Ernst Kollom.



Vaade Emajõe ja Tartu Kivisillale sajandi algul.



«A. H. Tammsaare». Kirjaniku põrmu kantakse «Estonia» teatrist välja 5. III 1940. Kirstu kannavad (vasakult) peaminister professor Jüri Uluots, haridusminister professor Paul Kogerman ja kirjaniku ametivennad Peet Vallak, Juhan Sütiste ja Johannes Semper.

pakutakse «Tõe ja õiguse» loomise perioodi alates 1925. aastast koos päevikuteksti näidetega, aga jälle ei jõua lugeda. Kui ometi kaamera võinuks paigal olla! Videotehnika võimaldab õnneks pilti seisma panna.

1933 on «Tõe ja õigus» valmis. Mõned käekirjanäited on vahele toodud. Aga mitte ühtegi korda ei nimetata Eesti Vabariiki, kus Tammsaare ometi elas! 1933. aastast illustreeritakse seevastu Hitleri võimuletukuga Saksamaal. Eestist pannakse küll lisaks vapside pilte, kuigi tegelik seos siiski puudub.

1936. aastal Kirjandusfondi auhindade üleandmine on Tammsaare triloogia kõige väärtuslikum ja huvitavam kaader. Tammsaare istub koos Underiga mainimata Visnapuu ja Eenpalu kõrval. Ikka veel kestab see riiklik Eesti ajaloo välistamine. Kirjanikul valmib «Ma armastasin sakslast» ja sakslased ja Mussolini fašistid marsivad. «Kuningal on külm» on järgmine teos ja juurde näidatakse rannafilmi Narva-Jõesuust. Gustav Suits kirjutab midagi kirjutuslaua ääres. Järgneb Tammsaare ausamba avamise võtteid. Oh neid eestlasi ja nende ausambaid! Tammsaare käib 1938 Tartus ja Raadi muuseumis.

Puhkeb Teine maailmasõda. Tammsaare kirjutab «Noored ja tulevik». Näidatakse kaadreid saksa tankide ja põlevate majadega, aga muidugi mitte midagi Eestist 1939 ja MRP-st. Seevastu antakse ulatuslik ja huvitav filmivõte baltisakslaste ümberasumisest. «Põrgupõhja uus Vanapagan» ilmub ja sakslased tungivad Poolale kallale. Veel ei sobi Nõukogude Liidu rünnaku ette-toomine nagu praegu Neulandi filmis. Tapetute pildid küll, aga mitte Katõn.

Lõpuks kirjaniku tühi tool ja laud. Surm 65

tuleb 1. märtsil 1940. Saateks rahvalaul. Tammsaarel ei ole tarvis seda saatustlikku aastat lõpuni näha. Kõigele on veel otsa pandud matusefilm «Estoniast» ja Metsakalmistult. Tühi tool ja laud oleks lõpuna mõjuvam olnud.

Kokkuvõttes on Tammsaare-triloogia kolmas osa otseselt ajalooliselt puudulik ja lünklik, esimene osa närviliselt tükeldatud ja kõik kolm kokku ebaühtlased. Kirjandus kui selline jääb ikkagi piltide varju ja piltide jõu määrab valik. Arvan, et tänapäeval ja vähemalt Rootsis, oleks seda filmi hoopis teistmoodi tehtud. Teatud mõttes on see triloogia rohkem näide oma aja filmikunstist ja ajaloo tundlike momentide vältimisest kui ammendav dokumentaalfilm kirjaniku elust.

Huvitav oleks teada, mida Tammsaare ise sellest oleks arvanud. Seda me ei saa paraku teada ega ka mitte seda, mis ta arvab sellest, et tema kuju ette lilli ja küünlaid nagu altarile pannakse.



Juhan Liivi sünnikodu Riidmal, 1961.
A. Vinkeli foto



«Juhan Liivi lugu», 1975
P. Ülevainu foto

«JUHAN LIIVI LUGU». Selles ei ole palju dokumentaalset peale kohafotode ja mõningate isikute piltide. Tegelikult on see rohkem film Juhan Liivi luulest, illustreeritud romantiliste looduspiltidega. Sellised motiivid nagu trellidega aken viitavad vaimuhaigusele, lainetav vesi (kas Peipsi?), loodusvõtted, ämblikuvõrgud, kasemetsad, hallid inimesed, mõisapargid, Alatskivi loss, talud, õued, lapsed, loomad, üksikult seisvad puud, heinamaad ja loodusedetailid muusika saatel ning Liivi luuletustega on rohkem hüplik mäng või pildisaade tekstidele. Närvilisele Liivile võiks see ehk sobidagi. Dokumentatsiooni sümboliseerivad mõned kirjade virnad, ajalehete tekstid ja kirjaniku pildid. Muidu vahelduvad luigid, kivid vees, uuesti see trellidega aken, üksikud tuulevaevatud taimed, aega näitavad kellad koos kurva luule ja kirikukellade helinaga. Rahutu pildidel edasi-tagasi tantsimine on ka selle filmi viga. Haige Liivi läbikriipsutatud tekste oleks tahtnud ligemalt ja rahulikult lugeda. Palju on romantilist mängu valgusega akendel ja interjöörides. Samuti varjumänge. Üksed lüüakse kinni. Pildid pendeldavad nagu kirikukellad. Vikat ripub puuksal. Üks kõigub. Puulehed lebavad maas. Palju sügist on selles filmis. Tuul vingub muusikas. Luuletused oleks võinud olla esitatud täiesti saate-muusikata. Järgnevad sõnajalad, romantilised pilved ja taevas ja talupildid. Jälle

Pilt F. Tuglase Norra-reisilt.



luulet. Siis kraav, metsad, kirikukellahelin, põllud, kaev, detailid, tuulised heinamaad ja lainetav meri või Peipsi. Lisaks järjest vahelduvad luuletused. Puud, murtud puu ja sügismeeleolud ja kurvad mesipuud saadavad luuletust «Must lagi on meie toals». Putukad, valguslaigud, talvelumi ja koorilaul, lagunened aed, vesi ja jääpangad vahelduvad, kuni luiged lendavad ära ja lõpuks vilksatab Juhan Liivi kuju detail. Oleks tahtnud kuulda «Ma lillesideme võtaks», aga ilmselt ei olnud 1975 veel aeg selleks. Kuna dokumentatsiooni on niivõrd vähe, siis ma ei nimetaks seda dokumentaalfilmiks, see on rohkem poeetiline film. Mustvalge esitus on Liivile igal juhul väga kohane.

«RÄNDAJA», film Friedebert Tuglasest. Jagatakse pilte kirjaniku Nõmme kodust, aiast, interjööri ja tühjust majast. Tuglas esineb ainult oma hääle kaudu. Ka Elo ütleb ühe lause. Reise illustreerivad korduvad välismaa looduse võtted. Tuglasest räägivad Jaan Kross, H. Niggol-Meri, D. Paldi, Jaan Eilart, Harald Haberman, A. Adams ja August Eelmäe. Haberman tundub täiesti ülearune olevat, nagu poliitiline plakat juurde pandud.

Ka selles filmis jätkab Puks kiiret võtete vahetamise tehnikat, kuigi filmikaadrid on intervjuudega, mis lasevad rohkem süveneda. Tuglasele antakse tagapõhi sümbolsete piltidega tules, välismaast, loodusest, kõrbest ja liivamaastikest. Korduvalt vilksatavad kaljud vees. Need võiksid olla Rootsisis või Norras. Vana ja haige Underi pilti laual Nõmme majas näidatakse kommentaarideta Vabaduse puistee liikluse saatel. Räägitakse rohkem Tuglasest kui inimesest kui tegelikult tema loomingust. Tuglas loeb enda teksti. Kirjaniku kirjutuslaud, raamaturiulid ja valge pitslualalinaga kohvilaud on mulle tuttavad, sest viimase ääres jõin tema ja Eloga kohvi 1967. aasta septembris. Võtsin siis värvifilmijupi Elost nende aias.

Arusaamatuks jääb aga Staliniga aumärgi ja teiste medalite näitamine. Ei usu, et Tuglas nende üle eriti uhke oli. Pigem sobiksid need kannatuste sümbolitena.

Teatud mõttes moodustab see film natuke anekdootilise rapsoodia Tuglasest. Kas temast tõesti polnud ühtegi filmikaadrit välja panna või ei peetud seda sobivaks selle filmi ülesehitusel? Eestlased on väga fikseeritud surma ja haudade kultuse juurde. Surivoodi ja surimask on minu meelest palju vähem tähtis kui elav Tuglas. Võib-olla on huvitav nõks mitte kirjanikku ennast näidata ja teda teiste läbi vaadata. Mulle andis siiski see Puksi film kõige väiksema elamuse. Kas ka veel 1986 oli ikka ideoloogiline tsensuur

määrav filmi tegemisel? Haberman ja medalid viitavad selles suunas. Ometi me ju teame, kus Tuglas seisis. Vähemalt, kui me tahame teada.

Lõpuks vaatleksin veel Peeter Toominga «INTIIMSET ADAMSIT». Samuti aastast 1986. See on selle dokumentaalfilmide rea kõige parem saavutus ja jutustab hästi ja elavalt. Väga õnnestunud on sisselõiked filmi ettevalmistustest ja planeerimisest koos komistustega. Siin ei sega järkumine, kuna



Valmar Adamsi 75. juubelil 1974. Kirjaniku kõrval Zara Mints ja Juri Lotman.



Villem Ernits ja Valmar Adams Tartus Kreutzwaldi püevadel, 1976.



«Intiimne Adams». Kaader filmist: Rein Veidemann ja Valmar Adams.

jupid on küllalt pikad. Niisuguseid elavaid filme tahaksin näha ka Tuglasest ja Sangast.

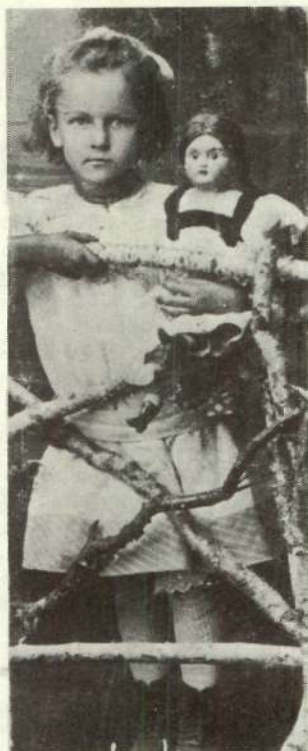
Film on peamiselt elava inimese dokumentatsioon. Rahulikult saab jälgida mõttekäiku ja miimikat. Vastupidi eelnevatele teostele jääb siin sünteesi tegemine vaataja enda vabaks ülesandeks. Ühiskonnakriitika pakutakse välja teravalt ja julgelt. Ka iseennast paljastab Adams halastamatu toorusega. Ta annab endast kontsentreeritult väga iseloomustava pildi.

Filmi määrab rohkem objekt kui filmitegija ja nii peaks dokumentaalfilmides olema magi.

Eestlastel ongi tavaks kujunenud oma ainet liiga valmis tehtud kujul serveerida, arvestamata vaataja intelligentsi ja analüüsivõimega.

MUST-VALGE EPILOOG: «ÜKS PILK BETTI ALVERILE».

Kuna nägin filmi värvitult, siis tuleb arvustus mustvalge ja võib-olla paremgi niimoodi. Paul-Eerik Rummo jutustab lisaks filmikaadritele luuletajast. Viiu Härm loeb luuletusi samuti paralleelselt filmikaadritega või siis koos piltidega kosmosest ja tähtedest. Vahele on pandud kirjaniku portreid ja pilte Tartust nii enne kui pärast sõda. Saab näha filmivõtteid sünnikodust Jõgeva raudteemeistri majas, Tartust, Pärnust, Pühastest, Tallinnast ja jälle Tartust. Käsikirjanäide on lisatud autori enda poolt ette loetavale



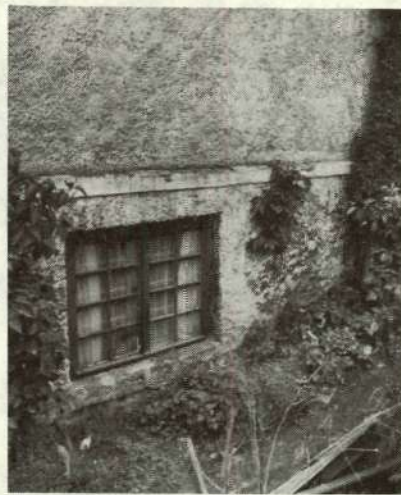
«Üks pilk Betti Alverile», 1988. Režissöör Vallo Kepp. Kirjaniku lapsepõlv.

Betti Alver oma kodus 27. IV 1961.

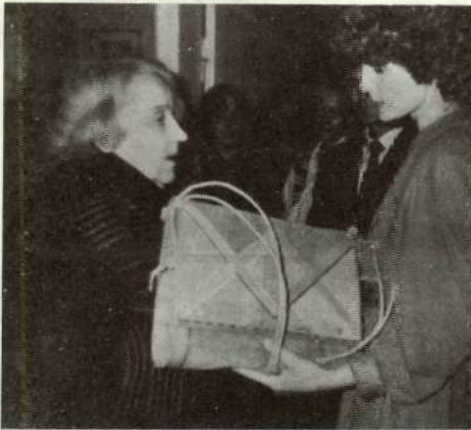




Kirjaniku elukoht Tartus Pargi t 2 heldris aastatel 1947—1956.



Keldritoa aken Pargi t 2. Foto aastast 1982. See ning eelmised fotod Fr. R. Kreutzwaldi nim. Tartu Kirjandusmuuseumi kogust.



Juhan Liivi luuleauhinna üleandmine Betti Alverile kirjaniku kodus 30. IV 1987.

tolleaegsest Tartust. Ka inimestest. Aga nagu Paul-Eerik Rummo ise ütleb, räägitakse selles filmis Betti Alveri eest, sest ta ise ei tahtnud. Kas pole seda juba küllalt tehtud? Kõik võlad jäävad Betti Alverile kõigest hoolimata tasumata ja nii ongi parem.

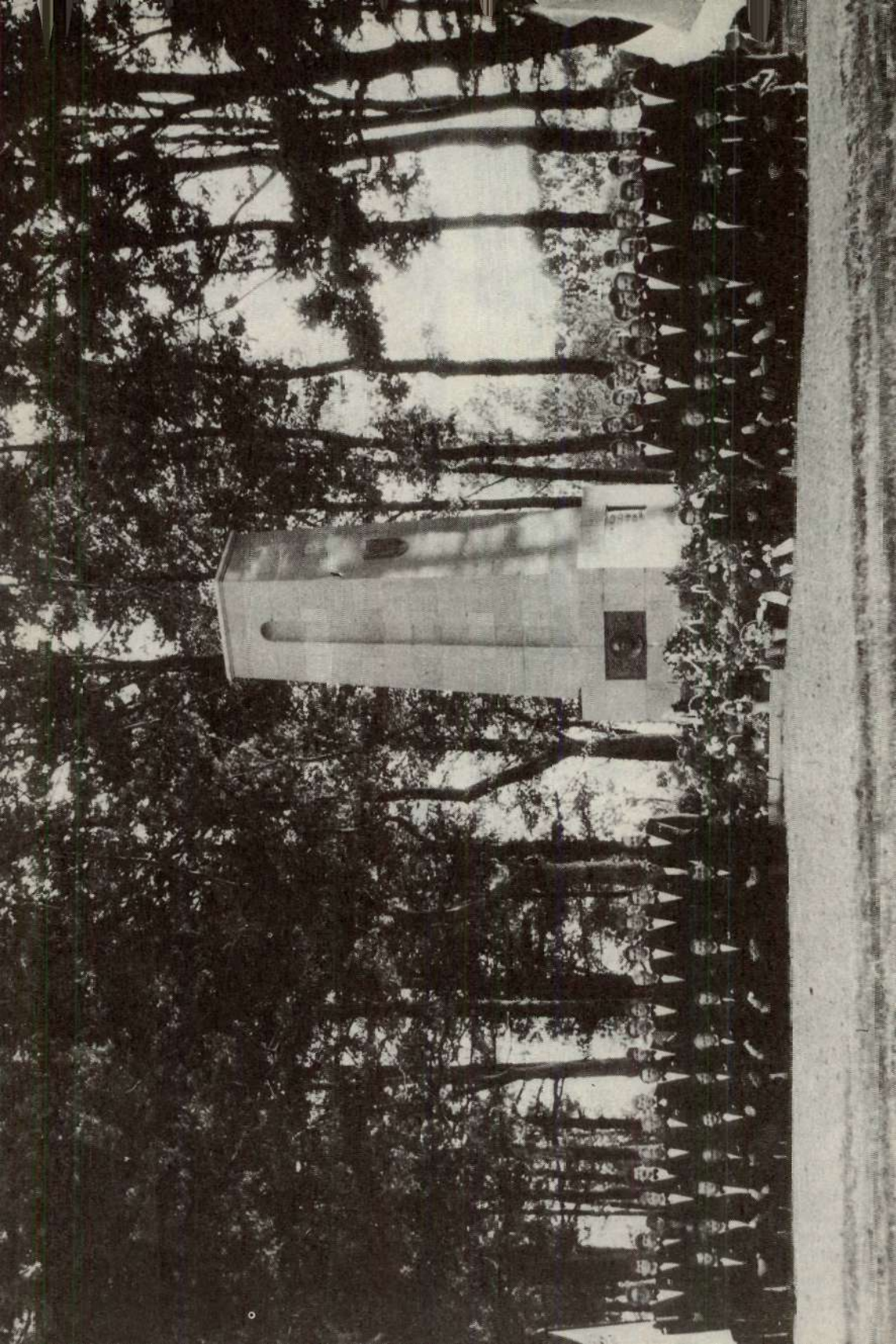
EPILOOGI EPILOOG. Kõik see, mis filmides puudub, võiks olla kestva süsteemi viiekümneaastane võlg.

Enn Nõu oma kodus Uppsalas 1. X 1989.
L. Nõu foto

«Marie Underile». Betti Alver loeb ise ka «Kõnehäiret» 1986. aastal. Palju vaeva on nähtud piltide ja muusika kombineerimisega.

Kommentaari oleks keegi teine võinud ette lugeda, sest kaks suurt luuletajat on liiga palju ühe poeetilise filmi jaoks. Paul-Eerik Rummo tüüpiline hääl viib kiiresti alateadvuslikult tähelepanu temale endale ja see ei tule filmile kasuks. Luuletuste esitamisel on filmikaadrid häirivad ja raskendavad kontsentreerumist. Siin oleks tarvis vaikselt kas autorist või midagi muud. Teksti on vaja kuulata ja fantaasia jäägu igale kuulajale endale. Selle filmi ja ilmselt üldse ainsat kaadrit autorist 1981. aastal «Vanemuises» jätkuks üheks korraks ja ilma sellega mängimata. Filmi tugevus on selle lakoonilisus ja katse jutustada seletusteta. Püssipaigud, vanad majad, lilled ja raudteerööpad ütleavad palju rohkem kui sõnad. Puudub aga igasugune katse midagi edasi anda Eesti Vabariigi aegsest Tartust ja Arbujaate ajastust. Ometi leidub veel neid, kes mäletavad. On ju olemas filmikaadrid





Rahvusvahelisest meeskooride võistulaulmisest Soomes ja laulmisest üldse

Turu linnas toimus 12.—14. oktoobrini 1989 SULASOL-i* meeskooriliidu korraldusel esimene rahvusvaheline meeskooride võistulaulmine, mis oli pühendatud Leevi Madetoja (1887—1947) sajandale sünniaastapäevale. Võistlejaid oli Soomest, Rootsist ja Eestist — kokku 27 meeskoori, meilt Tallinna Tehnikaülikooli Akadeemiline Meeskoor (juhatas Jüri Rent) ja Tartu Akadeemiline Meeskoor (Alo Ritsing).

Võisteldi kahes grupis. A-grupi kohustuslikeks lauludeks olid Veljo Tormise «Vistel-vastel», Paul Hindemithi «Nun da der Tag» ja Madetoja «Soita somer, helkä hiekka». B-grupis, kus laulis 13 soome meeskoori, olid kohustuslikud Erik Bergmani «Tanssit» ja Madetoja «Elli Dunker». A-grupi kohtunikud: Harald Andersen ja Sakari Hilden Soomest ning professor Kuno Areng, B-grupis Kaj Gustafsson (Soome), Bo Johanson (Rootsi) ja professor Ants Üleoja. Esimestena nimetatud oli peakohtunikud.

Toimus ka mitu kontserti, mille hulgast tõstaks esile Üliõpilaskonna Lauljate oma Matti Hyökki juhatusel L. Madetoja loomingust ja *Kaupparkeakoulu* meeskoori avakontserti Heikki Saari juhatusel.

A-grupi tulemused:

1. Tallinna Tehnikaülikooli Akadeemiline Meeskoor (J. Rent)
2. *Stockholms Studentsångarförbund* (G. Widlund)
3. *Amici Cantus*, Soome (J. Kallio, ainus daam)
- 4.—5. *Lunds Studentsångförening* (J. Larson) ja Tartu Akadeemiline Meeskoor (A. Ritsing)
6. Meeskoor «Sirkat», Soome (K.-A. Pöllänen) B-grupi tulemused:

1. *Pohjan Laulu* (R. Rännäli)
 - 2.—4. Hämeenlinna Meeskoor (E. Alanen, sai ka parima eesti helilooja laulu esitaja preemia) ja *Vantaan Laulu* (T. Salakka) ning *Etelä-Pohjanmaan Laulu* (A. Risku)
 5. *Rajamäen Mieslaulajat* (U. Rauhala)
 6. Forssa Meeskoor (J. Kuninkaanniemi)
- Soomes viibis vastukülaskäigul ka Eesti Meestelaulu Seltsi juhatuse delegatsioon koosseisus H. Ross, J. Ots ja T. Ojaveski olles varem kohtunud Eestis nende meeskooriliidu juhatuse meestega, S. Hildeni, J. Vainio ja J. Kuuselaga.

Kuidas meie koorid kannatasid võrdluse välja naabritega?

Kuno Areng: Kannatasid välja. Ma ütleksin isegi, et see oli Eesti maa-võistluse võit. A-grupis tõusis esile viis paremat: Tallinna TÜAM, Stockholm üliõpilaskoor, Tartu AM, *Amici Cantus* ja Lundi üliõpilased. Kõigil küllalt kõrge vokaalne kultuur, hääleseadetöö oli tunda. Esimese ja teise koha määramisega ei olnud mingeid probleeme, edasi oli väga raske. Minu arvates oli Tallinna TÜAM täiesti uues kvaliteedis: nõtked, väga täpne, vokaal hästi kujundatud, pehme, kande. Kui koor hiljaaegu pödes seda, et hulk mehi läks EKE Inseneride Meeskoori, siis nüüd ollakse sellest üle, koor näeb välja juba enam tudengikoorina. On tehtud tugevasti tööd; ansambel on kenasti kokku lauldud. Nende esikoht oli vaieldamatu.

Natuke tahapoole jäi Stockholm üliõpilaskoor, kellel oli tore kava, küll aga hääle kõla veidi tuhmim; mõnel kohal oli ka veidi haraliolemist. Intonatsioonilisi väärtusi oli rohkem kui Tallinna meestel.

Kolm koori, Soome, Tartu ja Lundi oma, moodustasid omamoodi ühtse rühma. Tartu koori esinemine oli väga kõrgel tasemel. Esimesel päeval oli neil vist halb koht — laulsid teisena. Üldse, olla konkurssidel esimeste seas, on ebatänuväärne; alles seatakse latti ja ollakse tagasihoidlikud punktide panekul. Esi-

* Soome Lauljate ja Mängijate Liit.



Tallinna Tehnikaülikooli Meeskoor

mesel päeval, kui olid kohustuslikud lood, oli tunda reisiväsimust. Ei olnud löögihoogu ja see andis ka väikese tagasilöögi žürii hinnetes. Teisel päeval, vabakavaga, oldi juba oma tavalisel vokaalsel ja kunstilisel tasemel. Siia veel väike soovitus: vabakavas oleks võinud olla rohkem repertuaari; Tartu koorilt oleme palju samu laule kuulnud. A. Läte «Pilvedele» tõlgitsemine oli väga vaba, tempo osas ei läinud kõlapilt noodiga kokku. Näiteks žürii liikme Anderseni viis see hämmingusse. Püüdsin küll seletada, kuid väike negatiivne mõju sellest siiski vist jäi. Lundi meeskoor oli väikesearvuline, 24, ja *Amici Cantus* kõige väiksem, 22 meest. Tekkis olukord, kus need kolm koori olid enam-vähem võrdsed ja olen veendunud, et nendele kolmele oleks tulnud määrata kolmas koht. Kuna aga kaks žürii liiget olid Soomest ja nad soovisid, et nende koor oleks kolmandal kohal üksi, põhjendusega, et Madetoja kohustusliku loo esitamisel oli ta Tartu ja Lundi kooriga võrreldes tunduvalt parem, siis jäigi Soome koor kolmandale kohale ning Tartu ja Lund jäid jagama neljandat ja viiendat kohta. Eripreemiale L. Madetoja teose hea ettekande eest oli kolm kandidaati: Tallinn, Stockholm ja Soome *Amici Cantus*. Nende linnid kuulas žürii uuesti läbi, sellest tööst võttis osa ka

B-žürii. Valdava enamusega määrati see preemia Tallinna TÜAM-le. -

Ülejäänud koorid A-grupis ei pakkunud võrdväärset konkurentsi. Nendel oli intonatsioonilisi, tehnilisi ja muid puudujääke rohkem.

Ants Üleoja: Nende B-grupp oli väga lai mõiste, vahe esimeste ja viimaste vahel häbemata suur. Viimased B-grupi koorid olid meie mõistes C-grupi omad või üldse grupita.

B-grupi võitja *Pohjan Laulu* laulis just teisel päeval hästi. Koor pidi koosnema seitsmest või kaheksast kvartetist, neil oli hea ansamblitunnetus ja ka hea dirigent. Viimane oli usna erandlik, kuna paljud Soome dirigendid juhatavad koore hobina ja selle all kannatab muusikaline külg. Dirigendipoolne sütitamine, mis meie omadel on üks tugevamaid külgi, on seal tagasihoidlikum. Meie jääme neile alla jälle vokaaliga töötamises.

Kõige suurem üllatus mulle oli Hämeenlinna Meeskoor. Nad on oma koosseisu aastaga poole võrra vähendanud. Ühtlasi võitsid nad Eesti Meestelaulu Seltsi auhinna eesti helilooja teose parima esitamise eest. Meie koorid sellest võistlusest osa ei võtnud. Kuulasime Kuno Arenguga üle mõlema grupi paremad ja võrdlesime neid päris tõsiselt. Millega siis Hämeenlinna koor

silma paistis? Eelkõige laulsid nad peaaegu perfektset eesti keelt ja seda väga karakterseks.

Need neli koori segaksid ka meie B-grupis kõvasti vett. Ülejäänud olid alla nende ja lõpuosa vajas hoopis ära; üks koor alustas üht Lasso pisipala kolm korda!

K. A.: Konkurss oli väga vajalik. Oleks hea, kui Soome Meeskooride Liit muudaks selle traditsiooniliseks. Meeskooridele korraldatavaid võistlusi ja festivale on maailmas vähe. Korraldatakse veel Viinis, kus ka meie koorid on käinud, ning ka esikohti saavutanud, viimati taas TÜAM. Teiste kooriliikidega koos võisteldes jätvavad meeskoorid kahvatuma mulje. Iga maa on püüdnud teha neile küll siseseid konkursse, aga seda rohkem tuleb soomlaste algatust tervitada.

Pärast võistlust kirjutas «Turun Sanomat»: «Kui lavale tuli Eesti meeskoor, algas muusika». Kuidas seda kommenteerida?

Kui oled palju kuulanud amatöörkore, tekib mõnikord küsimus: miks nad ei saa loost jagu? Tavaline kuulaja ei pane seda ehk tähelegi. Selles mõttes oli Tallinna meeskoor Turus tore; järsku tundsid, et naudid muusikat ja imestasid — kus need puudujäägid siin on? Neid oli minimaalselt. Muidugi, alati võib teha paremini ja ei saa öelda, et nüüd oli tipp. Züriid paelus eriti meie poiste väga peen musitseerimine. Kui mõni lugu tehniliselt küll väga «välja viilida», korda panna, aga kui puudub tahtmine muusikaga midagi ütelda, kui lugu muutub steriilseks, siis on see halb. Kuulajat ei huvita, kuidas see kõik on saavutatud, vaid see, kas muusika haarab kaasa, kas ta võtab käest kinni ja viib muusikamaailma, või mitte. Koorijuhtile, kes seda suudab, suurim tänu ja tunnustus!

Miks Soomes ja Rootsis on nii palju isehakanud koorijuhte. Meil sõnadakse koori ette tulla alles pärast erihariduse omandamist?

A. Ü. Kui Neeme Järvi viimati siin käis, siis pani ta kõigile südamele: «Kas mängid pilli või juhata kedagi, kõigepealt pead saavutama rahuldava tehnilise taseme.» Ju see eneseväljendus jääb tehnika taha muidu kinni. Seda on ütelnud ka paljud teised korüfeed. Need, kes omal ajal meil selle juhatamise õpetuse välja mõtlesid, tegid seda õigesti! See on võti, millega pääseb muusika juurde...

K. A.: Soomes alles alustatakse diri-

gentide koolitamist, ei tea, kas just meie eeskujul. Tavaliselt on seal koorijuhtideks muusikaõpetajad, samuti köstrid-kantorid-organistid. Koorijuhtimine kui interpretatsioonikunst on seni justkui teisejärgulise tähtsusega olnud. Nii palju kui ma olen meie koorijuhte võrrelnud soome omadega, tundub, et meie meetod on aktiivsem, professionaalsem. Nende puhul on rohkem taktilöömist. Musikaalsus paistab alati silma, kuid tehniline külg on veidi tagasihoidlikum. Kunagi juhataksid ka heliloojad oma teoseid, kuid tänapäeval väga harva; nõudmised on läinud suuremaks ja see peab olema juba interpret-dirigent, kes oma tahtele allutab kogu kollektiivi. Kui ta suudab kontserdil endast rohkem anda, kui proovidel, siis on tegemist juba väga tubli dirigendiga. Imselt on see ikka vajalik, et muidu poleks selle asjaga ka Soomes hakatud tegelema. Matti Hyökki, nende väga tubli noor dirigent, saab tõenäoliselt väga tuntuks, nagu Rootsis on Eric Erikson või nagu Soomes oli varem Harald Andersen.

Jüri Rent proovis.



Gustav Ernesaks ja Alo Ritsing



Koos muusikalise eruditsiooniga on vajalik, et käed oleksid kõnekad. Võib ju kooriproovis kõik valmis teha ja kokku leppida, aga see «midagi», mis kontserdil veel peab tulema, oleneb ainuüksi dirigendist.

Tundub, et soome koorid püüavad laulda väga lähedal oma suutlikkuse laele, või isegi üle selle. Mida püütakse sellega saavutada?

A. Ü.: See on mulle ka mõistatuseks. Nad laulavad väga rasket repertuaari. Arvan, et see on omamoodi suurusehullustus. Neil «piitsavarrelugusid» peaaegu polegi. Meeskoorid on neil peaaegu kõige levinum kooriliik (300 koori— T. O.). Punnivad alati rasket repertuaari, väga kõrgeid noote, ja mitte alati ei tule see välja. Turus proovis teisel päeval üks B-grupi koor laulda V. Tormise «Muistse mere laule». Meil on seda seni laulnud ainult RAM. Koor pidas esimese veerandi kuidagi vastu, aga siis hakkas nande kaelaluu murduma ja lõpp oli niisugune soga, et ei saanud enam millestki aru.

Kuidas kohtunike tegevus sujus. Kas nende arv oli küllaldane?

A. Ü.: Meie oleme harjunud suuremate žüriidega, kuid seekol oli täiesti piisav. B-grupis oli üks rootslane (mina ei oska rootsi keelt), kolmas mees Kaj Erik, kes pole ka päris soomlane — tema valdas mõlemat keelt. Hoolimata sellest ei olnud neil mingeid lahkarvamusi.

Konkursside eelvoorude vastu ei tunta huvi ei Tallinnas ega Turus. Kas selles on märke, et kooriliikumine on muutumas asjaks iseeneses?

A. Ü.: See probleem on olemas. Ju siis neid entusiaste väljaspool koore ei ole; kõik laulavad juba koorides. Koore on neil ikka palju ka.

Kui poliitiline ahistatus meie ühiskonnas väheneb, kas võib oodata ka kooriliikumise taandarenemist?

K. A.: Ma ei julge selle peale mõelda. Küll tahaks aga viimase aja situatsiooni tervitada: pole tükil ajal pidanud minema paber näpus küsima, kas võib neid laule laulda. Vanasti oli muidugi lihtsam, igaüks teadis ise, missuguses rennis ta pidi käima. Nüüd on raskem, et nina vee peal hoida, pead ise kõike tegema ja teadma. Oma repertuaar tuleb nii valida, et hoiaks koori koos ja et publik saalist ei kaoks. Igaühe mina paistab rohkem välja. Vabadusega koos tulevad ka uued probleemid.

Kui välismaale võistlema pääsemine pole enam mingi imeasi, kas võib oodata ka vastutustunde langust?

K. A.: See võib tulla, iga asjaga harjutakse. Praegu pole seda küll veel märgata. Piduriks jääb ilmselt ainult raha: ma ei usu, et edaspidi saab riigi taskust nii hõlpsasti reisiraha välja pumbata. Kui aga sõitmine muutub väga lihtsaks, ega siis konkursile nii väga pressima hakatagi. Elu ja olud ise reguleerivad. Praegu on tekkinud head võimalused ja see on oluline stiimul, ka uute kooriliikmete juurdesaamisel. Minu jaoks on üks hea koor ikka noorte koor! Sellega ma ei taha öelda, et daamid ja härrad ei peaks koorides laulma; miks mitte. Selles liikumises peab olema erinevaid kihte ja hoovusi; peab nägema oma suunda ja eesmärke. Võimete kohaselt! Mul on olnud kokkupuuteid paljude saksa ja Põhjamaade kooridega. Väga suurt rõhku pannakse seltsielule; see ühendab ja hoiab koore koos. Et saaks tööst veidi kõrval olla; et saaks emotsionaalseid impulsse muusika kaudu, et saaks igapäevaelule kontrastse elamuse, et vabaneksid inimese emotsioonid. . .

Kuidas tundus Turu konkursi organisatoorne külg?

A. Ü.: Nende sügav rahu võib meid närvi ajada! Mina ei saanud küll alguses aru, et siin algab rahvusvaheline konkurss. . . Oli väike koosolek ja neil ei paistnud endal oma kontseptsiooni olevatki. Kõik otsad olid alles lahti. Tunniga saime aga kõik paika ja midagi katastroofilist ei juhtunud. Pidulikulese polnud üldse tähelepanu pööratud.

Kas meie laulja tahab tulla tulevikus laulupeole, kui pole seda lõpu särisevat pinget õhus?

K. A.: On ju alati käidud. Nüüd on rahvuslikkuse tunne omamoodi tõusnud ja tuleks võidelda veel paljude jõududega, kes püüavad lammutada; tagasi viia algolekusse. Ma ei ütleks, et praegu on pingevaba. Ka sel juhul, kui teed, mis tahad. Küsimus on paljurahvuselises riigis oma mina näitamises; rahuliku eneseteadvuse demonstreerimises. Laulupidu on kõige konkreetsem vorm. Mis seal katki on, kui tuleme ja näitame, et me midagi oleme? Et me oskame koos olla ja koos tunda. Võib-olla ka selles peres selgeks teha, kes me siin maal oleme. Et oleme kodus ja paluks meie tavasid ja kombeid arvestada. Ka teistel. See on üks moment, mis aitab eneseteadvust tõsta ja säilitada ja seega väga oluline. Kas suudame hoida ühte?



Ants Uleoja ja Kuno Areng.

See mõte ei tõmba rahvast ära kodumaalt.

Võib-olla on meie laulupidu üks võimalusi teadvustada end maailmale.

K. A. Ma ei tea, kui kaugel on 1991. aasta USA—NSVL ühislaulupidu arendatud; sellele on poolt ja vastu hääli. Laulupidu oleks üks võimalusi end teatavaks teha, laulupidu, kui esteetilise väljenduse vorm. Hea oleks seda viia maailma TV ja lindistuste kaudu. Kui me suudame seda muljet meilt minejatega võimendada, ma arvan, need peod täidavad oma ülesande. Kui me räägime iseseisvusest, oma rahva iseolemisest, siis olen selles veendunud, on laulupeod

seni ja saavad ka tulevikus oma rolli mängima. Maailmas kutsutakse kokku sageli suuri rahvahulki, küllap selleks on vajadus. Mitte ainult majanduslik, vaid ka kultuuriline seos peab olema rahvaste vahel. Ei saa püsida kapselduses. Midagi peab sinus silma paistma. On ju küll rahvaid hääbunud, kui neil pole vaimseid huvisid; kui pole neile omast eneseväljenduslikku momenti.

Lauljate pidu edaspidi?

A. Ü. Me teame, kuidas me plaanime pidu lõpetada, aga tegelikult...? Oskan vastata XXI üldlaulupeo osas 2. juulil 1990.

Juttu ajas novembrikuu algul 1989
TOIVO OJAVESKI

Kes nad siis on — kas eesti teatri enfant terrible või pisikesed abitud epigoonid? Revolutsioonärid või reformaatorid? Hilinenud või post-sed avangardistid? Raske ja keeruline vastata. Ehkki riigiteatrist leiaks kuhjaga seda, millele vastanduda. Pinnas uute, noorte, raevukate tulekuks on ülimalt soodus. Ent teisiti teatritegemiseks, isegi vaid olemasoleva eitamiseks, ei piisa ainult TAHTMISEST. Kuigi just seda — energiat, jõudu, väge, ka ideid — näis eesti stuudioteatrite festivalil osalenud teatrigrupidel olevat. Novembri viimaseks nädalavahetuseks noorte tegijate kätte usaldatud akadeemiline maja (mehise üüri eest loomulikult!) ei suutnud tegijate erksust, uljust, värskust ja festivali pisut lohakat-boheemlaslikku, võib-olla isegi lõtva (pro vaba) atmosfääri kuidagi lämmatada. Kahjuks ei näinud publiku hulgas proffe. Pererahvas oli lahkunud väljamaale, vaid koju jäetud Hermaküla oli end rõduridadesse taandanud. Teistes pealinnas teatrites ei näinud teatrituulilisi olevat. Riigiteatris leival olijail tasuniks juba seepärast festivali külastada, et näha, kuivõrd ühtlaselt noor ja demokraatliku hoiakuga publik teatrimaja kahte saali ja kohvikuid täitis. Muidugi oleks see neid kadedusest oigama pannud, aga küllap oleksid nad pikapeale oma hingerahuga tagasi saanud, sest lavadel esinesid nn päristeatri staaridega võrreldes põluepikkused poisikesed. ALGAJAD. Oma isehakanuses veel kobavad ja abitud. Kuigi, NBI!, väga sageli võis stuudiolavastustes kohata mitmekordselt võimendunud profiteatri stampe.

Stuudio kõige lihtsam seletus ongi ALGAJATE noorte näitlejate teater. Kui sellega leppida, siis võiks esitatud küsimusele — kes nad siis on? — olla vastus leitud. Jääks veel lisada, et trükitud programmis oli neid välja kuulutatud 7 (11 lavastusega). Kui aga tahta küsimusele vastata praeguse teatri kontekstist lähtuvalt, siis jääb retooriline küsija vastuseks. Sest esmalt peavad seda endalt küsima stuudioteatrid ise: KES ME SIIS OLEME? See näis (seisuga: festivali lõpupäev) olevat stuudioteatrite eksistentsi probleem nr 1. Kui truppides ei jõuta ÜHISE, veendunud, kui vaja, siis ka pisut fanaatilise arusaamise-ni, MIKS JA KUIDAS?, siis ennustan nendele rühmitustele peatselt lõppu. Küll hakkab konkurents siingi vallas nõrgemaid, kahvatumaid välja suretama. Ja selles teadmises peaks pingutama — oma eripärase laadi, eetilise sisu poole. Et hakkaksid kujunema trupile ainuomased, isikuslikud, põnevad, vaatajaid köitvad näojooned. Esialgu oli enamiku stuudiot

nägu küll rõõsk ja noorusvärskelt sile, kuid lame, isikupäratu, staatiline, mõnede üksikute tüüpiliste surnud teatri joontega sealjuures.

Vahest ainult Jaan Toomiga stuudiot diost väljakasvanud Tartu Lasteteater näitas oma väljakujunenud nägu, aga neil on ka selleks piisav edumaa teiste ees: seljataga on neli aastat stuudiokoolitust. Huvitavaid ilmeid demonstreeris ka kaks aastat lavakat külastanud tandem «Gregor», kohati ka VAT oma erilmeliste töödega. Aga nõustuda tuleb nii E. Siimeri arvamusega lõpuarutelult — te vajate eetilist programmi, sisu, millelt lähtuda — kui ka L. Vellerannaga, kes soovitas otsida kontakti vaimuinimestega.

Küsimusi on veelgi. Stuudioteatrid, jah, aga enamik truppe ei reetnud millegagi oma näitlejatehnilise ettevalmistuse olemasolu, rääkimata selle erilisusest. Professionaalsuse saavutamine on üks probleem, millega neil tulevikus maadelda tuleb. Kuigi ollakse asja-armastajad, aga kui oma organisatsioonilistelt alustelt — etenduste tasuline ekspluateerimine, palgad jne — pretendeeritakse professionaalsusele, siis tuleb enesearendamisele (pro õppimisele) kõvasti pihta anda. Praeguse seisuga on nad elukutselised amatöörid. Saada tugevaks vaimult ja osavaks kehalt (keha — näitleja instrument), peaks olema stuudioteatrite juhtloosung. Muidu võib vaataja esimese huvi möödudes neist haigutades ära pöörduda.

Probleeme on stuudioteatrite ees kuhjaga, aga jõudu näikse neil olevat. Seda tõestas ka festivali hiilgav korraldus, millega VAT ületas kõrgekaareliselt nii Teatriliiidu, Teatri Arenduskeskuse (ARKES) kui ka Kultuuriko-mitee võimed (meenuta rahvusvahelist väikelavade festivali). Kõigele oli mõeldud, ka programmi ja kutsete trükkimisele ja väljasaatmisele (viimase puudumine väikelavade festivali eel puhuti kultuurilehes üleesti-teatriliseks skandaaliks).

Kutse sai ka ARKES, kes ju tegelikult pidanuks olema festivali organiseerija! OMAL JÕUL suudetakse ennast vee peal hoida küll. Aga siiski vajatakse toetust, kui mitte materiaalselt (sest oleme ju nii vaesed!), siis moraalselt (igatahes mitte sellist tagantjärele nina peale viskamist, kui VAT-ile annetatud viis tuhat vene rubla, millega ARKES-i esindaja R. Heinsalu arvas firma kohustused eesti teatri arendamise ees ammendatud olevat). ARKES-i esindaja väitis lõpuarutelul rohkematki: see eesti teatrit arendama kutsutud ettevõtte olevat hinge sisse puhunud

kuuele (!) stuudiole. (Saalis olnud stuudiolased vaatasid üksteisele küsivalt otsa.) Niisiis seni jätkatakse OMAL JÕUL ja loodetavasti ei pidurda nende hoogu riigiteatri abitud ponnistused kaikkaid kodarasse pilduda. Jõulukuu esimeste päevade seisuga on kõige markantsem näide Eesti Draamateatri täiesti ebakollegiaalne (nojah, ega kolleegid oldagi!) suhtumine VAT-teatrisse, kelle lavastusele seni katust pakutud. Kuigi, jah, VAT-teatri lastelavastus «Minu pere ja muud loomad» jääb kaugelt alla professionaalsele teatrile, pole tulemus siiski nii hull, et seda ei võiks näidata meie pisipublikule, kellelt praeguse seisuga nende jõulukuu teatrikülastused ED suures saalis on ära võetud. Kõik me oleme kunagi alustanud. Ka profitiitli omajad. Jõudu neile siis, kes praegu oma tee alguses. Eks hiljem näe, kas see on ka uus teots eesti teatriradadel.

MARGOT VISNAP

ÕNNITLEMES!

3. veebruar — RAIMUND FELT,
Eesti Kinoliidu sekretär — 60
3. veebruar — ANTS LOOMAN,
«Tallinnfilmi» operaa-
tor — 60
3. veebruar — ALEKSANDRA
PÖLDOTS,
kauaaegne «Endla»
teatri insipient — 80
8. veebruar — AKSELLA VAINOMÄE,
eluaegne Eesti Draa-
mateatri ja «Vanalinna-
studio» piletör — 75
15. veebruar — VAINO VAHING,
dramaturg — 50
18. veebruar — SELMA SÕORO-
RUUBEL,
eluaegne «Endla» teatri
töötaja — 70
22. veebruar — ELBERT TUGANOV,
«Tallinnfilmi» nukufilmi
režissöör, Eesti NSV
rahvakunstnik — 70
23. veebruar — HILDA KOIT-
MALLING,
endine «Estonia» balleti-
solist — 80



Mark Soosaar «Kihnu naise» võtete ajal Kihnu hotellis «Rock City», 1973. a. sügis.

Soosaare seeravid

I TULEK



JAAN RUUS

«Mind on alati paelunud filmikunsti see haru, mille pioneeriks oli Georges Méliès,» arvas Mark Soosaar ühes intervjuus («Sirp ja Vasar», 29. IX 1978). Prantsuse filmiteadlased kasutavad nimelt levinult filmikunsti jagamist kahte suurde voolu kahe kino esma-Jupiteri põhjal: Lumière'ide, tänapäeva kincaparaadi leiutajate taotluseks peetakse reaalsust, elusarnasust; Méliès, teadliku lavastuse ja trikkvõtete avastaja, asetab esiplaanile väljamõeldise, vaatemängu, pilditulevärgi, kinematograafia võimaluste proovimise.

Vaistuline vaimustus filmile ainu-
78 omase, vaid tema kaudu realiseeruvate

sümbolite ja metafooride süsteemi vastu on Soosaarel alati olnud veres. Kuid nii nagu too Méliès oli enne, kui ta kinno tuli, illusionist, nii ka Mark Soosaar on alati tundnud vaimustust tegelikult oleva töötlemisest, põrgatamisest, transformeerimisest, — kuni särav-moondava kinematograafilise illusionismini välja. Tuletagem meelde, et *enfant terrible* on ta alati olnud. Tema müstifitseeriva stsenaaristi- ja režiiikäe all ekraniseeriti olematu romaan «Draama Liivimaal» («päris» telesaatenäidend kevadel 1970). Hästi valitud tõsidokumentaalsed tüpapažid kinnitasid (oma enamuses) või eitasid (märgatavas vähemuses) olema-

tut sündmust ning andsid seletusi teostatavas kriminaaluurimuses enam kui esimese-aprilliliku veenvusega. Ja oma espriid täis pila-filmiantoloogias «Mees ja naine» (nii maailma kui NSVL klassika naerutamine, 1972) on Mark Soosaar kaheksa aastat ette näinud meie vabariiklike filmifestivalide korraldamisrõome.

Esimene filmirežiitöö valmib Soosaarel kohe pärast ülikoolikursuse ärakuulamist (loengud Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi operaatoriosakonnas lõppesid 1970), selleks on «Kuldöld» (koos Ela Undiga). Filmitavaks aineseks on Pärnu Koduloomuuseum ja tema direktor Omar Volmer. Soosaart köidab muuseum tõelise muusade tempolina. Selles varakambris huljuvad arvukad vaimujumalannad äratavad Soosaares ulja ja rõõmsa filmiväntamisvaimustuse, võrreldava kevadiste vasikate rohukopliirõõmuga. Tema värvikaamera sihhib ja tulistab igas suunas, intensiivselt, haarates kõike huviga, esialgu veel valimatult, kuid järele katsudes erinevaid lähenemisi, laade ja stiile, püüdes, ütlemele, ühekorraga joosta nii lühi- kui pikkamaad, tõkke-, takistusjooksu ja maratoni, tungeldes igasse suunda.

Tagantjärele näib, et polegi juhus, et esmafilm just muuseumist tuli. Sest Soosaar, pärit küll Viljandimaalt, lõpetas keskkooli Pärnus. Siitpeale on ta ikka otsinud ainevalda oma lähedalt ja just nimelt kultuurikihist, püüdes ühtlasi

leida materjali, milles ta end kodus tunneb või vähemalt põhijoontes seda tundvat arvab.

Igikestev laul «Kuldrannake» on Soosaarele andnud põhjust teha tavapärasest plaani võetud kontsertfilmist dokumentaalne uurimus aegade muutumisest läbi põlvkondade ja maitsete, aga ka elulaadi ja harjumuste teisenemistest, allhoovuseks — kultuuri järjekestvus («Kuldrannake», 1971). Vana ja uue kontrastse kõrvutamisega hõõrub ta puhtaks igihalja ning tõstab selle kõrgemale kaasaja võimsast tehniseeritusest (motoriseeritud noorus, teravarütmitised poplaulud, lausa marsirütmis sammuvad lehmad). Igavene ja igihaljas kulmineerib finaalis ja paneb pilved võimsalt tulvama üle Eestimaa helkivate järvede ja kuusemetsaga kaetud voorte. Korraks vilksatab kunstnikusaatuse teema, mida tulevikufilmides ikka võimendatumalt kohtame: põgusa meenutusena kohtutsusest Gustav Wulff-Öie kohta, millega temalt kohtu narrimise eest võeti luuletamise õigus viieks aastaks ära.

Vormilt oli «Kuldrannake» reportaaž filharmonia rahvakontserdist maal (noore Olav Ehala ansambliga). Maneer on omane tolle aja heale telefilmile, nagu seda tegid Kromanov, Koppel, Põldre: olustikuliselt ilmekas, hästi psühholoogiseeritud intervjuud (L. Lauri), sundimatule vestlejasõnale vastas täpne piltkommentaar. Harva aga juhtub, et

«Kihnu naist» filmimas.
E. Säde fotod



diplomitöö («Kuldrannakesega» kaitses Soosaar VGIK'is 1972. operaatoridiplomit) on täisväärtuslik kunstiteos ja et seda võib tänagi naudinguga jälgida, — ilmselt oskas Soosaar ajastu liikumistendentse juba üliõpilasena tabada.

Teises kontsertfilmis on Soosaart huvitanud elu vormumine kunstiks («Kuidas kalamehed elavad», 1972, samanimelise Ernesaksa—Smuuli tsükli põhjal). Kuigi transformeerumisprotsess kannab siin rohkem dekoratiivset ja otsetõkelist iseloomu, sisaldab see hea muusikaalsusega tehtud töö rohkesti reportaažlikke leide ja mitte sugugi sageli ette tulevaid sundimatuid Ernesaksa-pildistusi.

«Maaparandajas» (1973) pöördub Soosaar jälle värvifilmi poole («Kuldrannake» ja «... kalamehed» olid mustvalged). Ainestik on endiselt Pärnu lähedalt Audrust; väline tegevus: poldri ehitamine. Stsenariumi kirjutas hea maaelu- ja inimeste tundja Olev Anton. Kuid Soosaar oli juba harjunud oma filmides esitama vaid omaenda nägemispilte. Kahevõitlus stsenaristiga lõppes siin muidugi tema kasuks, tema käes olid kaamera ja montaažlaud, tõi, poetiline autorifilm maast, kus elame ja mida vormime, igikestva ilu ja harmoonia avastamine inimese suhtes loodusega kannab selle kahevõitluse jälgi.

Mõnevõrra ootamatult tuleb kuulsus, ja küllalt vara. Küll plahvatuslikuks ja epateerivaks andeks peetud, kuid seni lihtsalt andekat filmimängu mänginud noormees, režissöörina veel eklektiliselt asju kokkupanev, esitab 28-aastaselt oma esimese täispika filmi «Kihnu naine». Mark Soosaare filmid «Kihnu naine» (1974) ja «Vaarao sõjavägi» (1974) erinevad järsult kõigest, mida oleme oma dokumentalistikas seni näinud, nad ei lase end piirida mitte ühegi selles seni toiminud arengusuunaga,» kirjutab Valdeko Tobro («Noorus» 1974 nr 11). «Tõdegem: Mark Soosaare äkilise edu (pea-a hind ja eriauhind «Intervisioni» rahvusvahelisel festivalil «Inimene ja meri») üks põhilisi saladusi on selles, et ta seisab oma teostes tegelikkuse suhtes tottaalselt teisiti.»

Ja tõesti, kui eelmised tööd kõnelesid otsimisest, siis «Kihnu naine» kõneleb juba leidmistest.

Meie senise dokumentalistika arengu- taotlused võis põhiliselt jagada kaheks: ühed soovisid tegelikult jäädvustada võimalikult ehadamalt ja tõetruumalt, teised püüdsid esitada oma kujutelmi tegelikkusest, andes aga soovitud tege- likkuse pähe.

«Kihnu naine» ei püüdle selle poole, mida me nimetame «ootamatult tabatud eluks». Ta kasutab valdavalt lavastus- likke elemente, n-õ deformeerib tegelik- kust, tõstes esile üldistatud, sümbolkee- lele lähedase vormi. Kuid tema tege- likkuse kujutelmad on nendest hetke- tõdedest, mida meie dokumentalistika too teine suund oli kultiveerinud, määratult kõrgemal. «Kihnu naisel» oli meie doku- mentalistikas avastuslik tähendus: sel- gus, et ka tõsielust võib luua täiesti subjektiiivseid filme, esinejaid võib seada maalilistesse pildikompositsioonidesse, vestlustele anda rituaalne iseloom, ilma et tõe selle all kannataks. Selgus: do- kumentaalfilm kannatab seadmist ja la- vastamist. Selgus ka praktiliselt, et filmi väljendusvahendite sundimatu ja vaba valdamine — autorimõtte olemasolu puhul — lubab luua dokumentaalfilmi (tõsielufilmi), mille väline vorm võib olla üpris tinglik.

Ühele väikesele sümbolsaarele on Soo- saar suutnud mahutada inimeste argi- ja pühapäevarõõmud arvukais gradatsioo- nides. Need — esitatuna eepilise pürgi- musega — annavad edasi tema mõtteid kodust ja kodumaast, oma kodupaiga tundmise vajalikkusest, austamisest ja armastamisest. Peategelaseks on saare naised, kuid selle asemel me võime rahulikult öelda siia täpse ja mahuka sõna — rahvas.

«Kihnu naine» üllatab inimese ja looduse filosoofilise, dialektilise ja sot- siaalse vaatenurgaga,» kirjutab G. Frei- manis lätlaste «Cina's» (6. sept. 1974). «Vanaema istub paadis, jalge ees koer, ja heegeldab. Ta kuulatab laulu armastu- sest, ilma milleta pole võimalik selles il- mas elada. Sel hetkel punub operaator naise näo ümber päikesevärvid. Me võime mõelda, mida soovime...»

Oma suurejoonelistes värvirõhkudes ja lavastuslikes seatustes saab see ülev- romantiline filmitöö, mis on kantud usust põlvkondade järjekestvusse, ini- mese ja looduse harmoonia vajalikkusse,

kohati lausa saagaliku mõjujõu, pannes vaatajaid juurdlema omaenda juurte üle.

Seni on see Soosaare grandioosseim vana-uuemõitisklus. Teadaolevalt valdas see tema teadvust kümme aastat: 1964 väntas ta kitsasfilmile esimese TV-saate Kihnust, seejärel peatselt võttis aga kinematograafia instituudi kursuse-tööks «Kihnu seelikud». Nii ainevalla põhjaliku tundmise, tõsiste kunstitaotluste kui ka Soosaare sundharjumuse — mitte kunagi mahtuda ette nähtud plaa-



«Kihnu naine», 1974.

nilisse aega — poolest on loogiline, et tootmisplaanis võetud veerandtunnine kontsertfilm «O hudožestvennoi samodejatelnosti rōbolovetskogo kolhoza «Krasnõi Partizan»» kasvas 50-minutiseks tõsielufilmiks. (Vahepeal pakkus Soosaar stsenaariumi ka «Tallinnfilmi» kus öeldi: anname küll laiekraani, kuid pikkuseks jääb kümme minutit.) Nüüd aga oli film võitnud «Intervisioni» festivali, olnud sellel kõigi aegade parimaks tööks, nagu võime lugeda lätlaste arvustustest (M. Pjarns, «Padomju Jaunatne» 7. IX 1974).

Kuid veel üks tähtis vormikomponent selle töö juurde, miks teda nii kõrgelt teoreetikute hulgas koteeritakse: see on värv, värvi kasutamine.

Valdav enamik kino- ja telefilme on värvifilmid, kuid seni on põhiliselt vaid jäädvustatud tegelikkust tema enda värvides. Värv kannab neis lihtsalt informatsioonilist iseloomu. Palju raskem ja harvanähtavam on suund, kus taotle-

takse tegelikkuse värvisuhete teadlikku deformeerimist — kunstitaotluslikkuse nimel. Just sellega on Mark Soosaar hakkama saanud, ja seda läbi täispika filmi, mitte väikeetüüdis. Teadlik (ja tulemuslik) värvidramaturgia rakendamine läbi filmi on esmakordne nähtus eesti filmikunstis üldse. Ega asjatult ole «Kihnu naine» paljukasutatavaks värvidramaturgia õppevahendiks Moskva ülikoolis.

Üldjoontes samad hinnangud võivad õigupoolest kuuluda ka «Vaarao sõjaväele», mis, saades küll samade tunnustuste osaliseks, on ometi jäänud «Kihnu naise» aupaiste võimendajaks. Tõsi, film pole kompositsioonilt tervik: üheks pooluseks on otsene publitsistika, sünonüümintervjuud, mis öeldud hüljeste kaitseks, teostatud kaines publitsistlikus maneeris, teisele poolusele jääb läbi jahimehe nägemise prisma kujutatud poeetiline hülgejaht, samuti filmi lõpukolmandik, mängunovell kahest eakast vanatüdrukust, kes kasvatavad — hülgepoega. Viimane on igapidi mõõdetav heatasemelise lühimängufilmi mõõdupuuga ja näitab kontsentreeritud kujul Soosaare filmikunstniku andele hiljem nii iseloomulikke omadusi: oskust panna inimesed mängima iseennast — küll Soosaart huvitavas küsimuses ja tema poolt etteantud tegevuse ja mõõdupuuga.

1975. aastal pakub NSVL Kinematografiistide Liit Soosaarele komandeerimist Kuubasse. Soosaar võtab vastu pakumise ja kaasa muidugi ka filmikaamera! Otse keskkoolijärgsed ajakirjanduslikud kiindumused (või harjumused)

Kaader Mark Soosaare eksperimentaalmultifilmist «Julius ja Juuli», 1978.





Eduard Viiralti puugravüür «Ema ja laps» (1927),

on tal endiselt veres. Vahepeal on aga nõudlikkus enda vastu kasvanud ning reisifilmi «Oma saar» (1975) kohta ütleb autor ise: «Arvan, et turistina pole võimalik võõrast maast tõeliselt head filmi teha. Peab olema seal sündinud või vähemalt väga kaua elanud.» («Edasi» 27. IV 1975).

Filmitootmisplaanis aga püsib ekraanitöö Eduard Viiraltist. «Kihnu naise» järgedes pakkus Soosaar naisteasta puhul vaatlust Viiralti naiskujude käsitlesest. Mitu korda on filmi edasi lükatud — tootmisplaanid on ranged, mõtlemis- ja intuitsioonikäänud aga ei taha alluda kalendrile. Lõpuks saab töö valmis, Viiralti kahtkümend viit kaaslast (modelle, kirjastajaid, sõpru, kolleege) on otsitud Viiratsist, Pariisist, Marokost, Riiaast, Tartust ja Tallinnast, nüüd on nad seatud ühte lüürilis-monumentaalsesse kimpu. «Eesti Telefilmi» embleemi alla laseb autor kirjutada 1973—1977.

Valminud kahejaolises, tund pluss kolmveerandises telefilmis ei esine Soosaar mitte niivõrd Viiralti analüüsijana, vaid esseistina, ise-kunstnikuna. Küllalt-

ki riskantselt lävepakult (Viiralti kunagiste modellide järgimisest aastakümneid hiljem) — ja kasutades Mauriaci, Bossuet', Baudelaire'i, Aragoni ja Puškini riimitud ning riimimata mõtteid, on see film kasvanud autori pihtimuseks kunsti olemusest. Soosaart täidab ja kannustab kogu filmi vältel täitmatu kunsti iharus, tõeline kunstiuhedonism, ja seda on tunda ka ekraanil. Kunst teeb elu ilusaks, ütleb Soosaar. Kõik taidurid filmis on ilusad. Kes kunsti paistelt ära

Alma Tamm «Viiralti tamme» all filmis «Maised ihad», 1977.



pöörab, sellest ei vaimustu, see kaotab midagi olulist. Pariis on ilus, sest ta on kunstilinn, väidab Soosaar.

Selles eluhoiakus kajastub taas Soosaare ühtekuuluvus inimeste poolt ajaloo jooksul äraproovitud n-ö klassikaliste jäävväärtustega. Ja sellesamaga tõstab ta oma loometöö elu hetkeväärtuste kohale, annab vaatajalegi võimaluse elada poetiseeritud ja romantiseeritud maailmas, mis on esitatud väga sugestiivselt, režissööri- ja operaatorivahendite vaba käsitlemisega, intiimselt, pihtimuslikult, sundimatult, nagu on kohane ühele heale esseele kunstist. (Vt J. Ruus «Kunstiharus», «Sirp ja Vasar» 9. XII 1977).

Selles ulatuslikus käsitluses, kus vaadeldakse elu juhuste kujunemist kunsti jäävväärtusteks ja nende taasmõju elule, selles «kunst kunstis» valemis jääb domineerivaks Soosaare enda maailm. Viiralt ja tema tööd on siin loojale vaid filmitöö

«Maised ihad». Doktor Stanislas Lassalle, kirjas-taja.



lähtepunktiks, materjaliks. Viiralt näol kõneleb filmis tegelikult Soosaare enda kunstifilosoofia. Püüd mitte hoolida esinduslikust kunstikäsitlusest, mitte piirdudes vaid elulooliste andmete loeteluga «kurguni kinninööbitud paraadmundris», on andnud (kaks aastat pärast filmi väljatulekut!) meie viimase aja teravaima filmikunstialase poleemikagi — kuigi küllalt vängete (vulgaarsotsioloogiliste) süüdistustega totaalses agnostitsismis, hävingujõudude ja irratsionalismi propageerimises, lugupidamatuses kunst-

niku ja eesti rahva vastu ja üliras pealiskaudsuses (P. Väinastu, «Viiralt kaitseks», «Sirp ja Vasar» 10. VIII 1979 nr 32); oponendiks M. Levin. «Viiralt kaitsemisest ja muust», («Sirp ja Vasar» 14. IX 1979 nr 37).

Allakirjutanu solidariseerib siin

«Maised ihad». Aleksander Sterniku ja Rudolf Pinnise kohtumine.



küll Mai Leviniga, kes leiab, et «Maised ihad» on esimene julgelt subjektiivse lähenemise ja kujundliku väljenduslaadiga kunstnikufilm, mis pretendeerib enamale kui taiduri populariseerimisele heal professionaalsel tasemel. [- -] Soosaare film ei pretendeeri ammendavale ülevaatele Viiralt isikust, loomingust ja suhtlemissfäärist, ta ei sea endale monograafilise uurimuse ülesandeid.»

Muidugi näitab too ootamatult tekkinud ja ajalooliseltki huvitav poleemika ennekõike, et biograafilise filmi (ja ka romaani!) traditsioon on meil veel üpris nõrk. Ja nõndasamuti näitab Eesti Kinematografistide Liidu kriitikapremia andmine (komisjoni esimees T. Kask) Väinastule-Levinile meie filmikriitika nõrkust, aga ka auhindajate kriteeriume filmikriitika kohta.

«Maiste ihade» tegemisel jääb Soosaarel materjali üle. Ta monteerib sellest kokku 5-osalise (!) «Liblikapüüdja». Film põhineb Aino Bachi elukäigul, visualiseeritud värvitudliku, «Pallasest» ja Pariisist vaimustatud Soosaare poolt. Materjal on samalaadne, mis eelmiseski töös, ja me võime isegi öelda, et kõik, mis andekas inimene puudutab, hakkab 83

elama, kuid seda sisemist pinget ja aktiivset huvi kunstnikusaatuse vastu, mis kandis «Maiseid ihasid», «Liblikapüüdjas» ei ole. Aino Bachi ja Kaarel Liimandi armastuse lugu, nagu alapealkiri pakub, jääb küllalt skemaatiliseks. Võime aru saada «Pallase»-ainesse kiindumist (M. Soosaare ema on «Pallase» lõpetanud kunstnik). Võluv on Aino Bachi isik, väärika rahu ja sisemise erksuse hämmastav sümbioos, kuid tolle intensiivse huvi puudumine ja juba olemasoleva ainese sundärakasutamine teevad ekraanitöö pikaks etüüdide-visandite reaks, milles tähelepanu hakkab kõitma hoopis Soosaare filmiköök. Soosaar ise ei paista seda häbenevat, ta laseb meelega Aino Bachil filmi algul kolm korda uksest sisse astuda, nagu andes võtmegi oma töö mõistmiseks. Loomulikult võib panna kangelanna pihlakobaraid püüdma, tuua tema ateljeesse mardisandid, käskida lastel mängida pulmakleidiga ja koos õuna süüa. Nii on Soosaar ennegi teinud. Ta sekkub oma tegelaste ellu, rõivastab ja seab nad üles, organiseerib neile valikusituatsioone, kus nad (Soosaart huvitavas küsimuses) võivad käituda üht- või teistmoodi. Ja kui nad käituvad mitte nii, nagu oleme harjunud nägema kinos ja TV-s — ladusalt ja viisakalt —, vaid nii nagu elus — kammitsemata oma inimlikke kirgi —, siis ei kohku Soosaar tagasi seda näitamast ka ekraanil. Tulemuseks on ebataivaliselt ilmekad ja usaldusväärsed portreemaalingud. Seejuures ei unusta Soosaar oma kirge paigutada

Aino Bach filmis «Liblikapüüdja», 1978.



neid inimesi oma hinnanguskaalale, kriiteeriumiks oma filmi konseptsioon.

Probleem ongi selles, et «Liblikapüüdjas» jäävad tema armastatumad võtted dekoratiivsusiks omaette, kangelanna aga ei mõtlegi ennast kaotada ja see-tõttu on meil hoopis aega üsna tähelepanelikult silmitseda Soosaare inimkatsumise võtteid endid. Ses suhtes on markantseim episood, kus lavastaja töötleb oma kangelannat Ferré-Aragoni lauluga meenutamaks abikaasa sõtta lahkumist. Kuid Aino Bach ei kaota ennast ja lavastaja kaotab kahevõitluse, võimalik, et oma vastaspartneri teadmata.

Järgmiste filmide võimaluse annab Soosaarele Tallinnas kokkutulev üleliiduline folkloristikakonverents. Ta palub operaatoriks veel Andres Söödi. Ja kuigi filmitav on peamiselt rahvalaulikute kontsert (handid, mansid, saamid, sõlkup, keti, isur, mari, kihnlane, setu koor ja mordva lauluansambel) annab «filmile erilise tooni teravalt väljendatud autorihoiak», nagu annoteerib M.-A. Pihlak «Eesti Telefilmis» filmograafias 1978. (Soosaar tahab algul filmi ristida nimme kahemõtteliselt «Karutapjad Tallinnas» — me ei saa aru, on tapjad külas või tapavad just tallinlased? Filmile jääb pealkirjaks «Tuhandeaastane muusika» (1978). Märkigem, et ulatuslikult filmitud materjal, nagu Soosaarel ikka, on andnud hiljem lisaks ka ühe puhtkontsertfilmis «Siberi rahvaste muusikat» (1978).

«Tuhandeaastane muusika» võimendab rahvamuusikute esinemiste filmimisel tekkinud kontraste. Rahvalaulikud säilitavad studioesinemistel igati oma väärikuse, kuid ometi ei sobi nad siia, «külmade mikrofoni ja aparatuuride ette», nagu ütleb filmis E. Haasmaa. Kasvab välja kontrast ürgse, eheda, otse juurtest elumahlu hankiva eluhoiaku ja meie, «tsiviliseeritud» elamisharjumuse vahel. Nii nagu Fellini «Magusas elus» võõrandunud seltskond, soovides nautida looduse hääli, lülitab hardunult sisse magnetofoni, nii ka siin filmis on tänapäeva linn ja tehistsivilisatsioon juba lõputult kaugel sellest, kust alustati, aga sellega ka loomulikkusest ja loodusest. Küsimus pole mitte selles, kas magnetofon on tänapäeva inimese jaoks

ainuke vahend nende helide kuulamiseks, ega ka selles, kas lummav, siiras rahvamuusika on niiviisi sama, mis loomuliku esitaja poolt loomulikus keskkonnas esitatud, vaid selles, et oleme minetanud oma lätted. Ka esinejate vastu oleme igal juhul küll lugupidavad (öieti: esinema sundivad), kuid oma alustes lugupidamatud — kuna peame aprioorset oma elulaadi ja sellega ka endid paremaks. (Ka enda vastu on Soosaar siin halastamatu, sest filmikaadreis esineb ta ühe tehnokäskijana.) «Tuhandaastast muusikat» kroonivad Mustamäe majakarbid, iga karbi lumisel katusel — teleantenn, igal katusel ajavad auru- ja ventilatsioonitorud välja tsivilisatsioonilõhnu. Seesama liikumine, vana ja uue konflikt, mis küll elugi liigutab, kuid ometi traagikat põhjustab, ja mis läbib kõiki Soosaare filme, tõuseb siin sama võimendatult esiplaanile kui tema nooruse-diplomitöös — «Kuldrannakeses.»

Tagasipilk hämmastab. See epateeriv ja ühiskondlikes algatustes aktiivne mees (NLKP liige 1976. aastast) on oma loominguikiindumustes hämmastavalt järjepidev. Meie kodukeskkonna muutumiselmingud on teda emotsionaalseid ja ideoloogilisi pingeid täis skaalal «vana» — «uus» köitnud algusest peale. Ühtlasi on ta aeg-ajalt oma töödes ikka mõelnud ka kunstnikusaatusest, jõudnud oma töödes nukratelegi järeldustele.

Kõneleme tihti TV mõjust kinofilmile. Seda tehti juba 1960. aastail, mil mõjustatud oli esialgu vaid kinotegijate enesetunne, TV aga oli veel tõusev kultuur. Täna on ilmne, et sünkroonheli sisetung filmi ja loomuliku heli kindel osatähtsus audiovisuaalses kujundis, aga sellel läbi ka kinofilmil vabanemine tummfilmilikkust Kulešovi-efekt-montaažist, on TV mõju.

Soosaar on nii TV-ajastu laps kui ka TV-laps. Ta kujunes välja koos Eesti TV-ga. Ta saab aru, et hea telesaade põhineb köitval isiksusel, isikupärasel pildireal, inimlikul häälevarjundil (pole tema süü, et paljud telesaated seda pole). Tema filmid on kõik subjektiivsed, neid ei sega ära teise autori omadega. Vahel loeb ta ise teksti. (Meenutagem, et kui ilmus «Tavaline fašism», olid kõik kriitikud meeldivalt üllatunud võimalusest, et režissöör ise oma häälega pilti kommenteerib, ja et see filmile olulist juurde annab.)

Soosaare subjektiivsus avaldub tema vaatenurgas, materjali esitamises läbi autoriprisma; kujundlikus, o m a vaatenurgas tegelikkusele. Loomulikult on siin suur osa Soosaare lausa ebatavaliselt väljendusrikkal operaatoritööl. Tema värvirikastes kaadrites on alati suurejoonelist maalilisust, harjumuspäratuid, kuid mitte ülepingutatud rakursse, mis lubavad asjadele vaadata nagu uuest aspektist. Kuid peamine on, et inimesed tema filmides elavad oma kummaliste nõrkustega, on kordumatud, koomilisedki, kuid alati laetud *élan vital*'ist. Inimesed etavad oma kirgi välja ka tema filmides, ja need inimesed huvituvad Soosaart. See aga kandub ka ekraanile, sealt meienigi.

1960. aastail kujunes välja mõiste «autorifilm». Selle all mõeldakse ekraanitöid, kus lavastaja on suutnud kogu võttegrupi töö allutada oma isikliku maailmanägemise väljendamiseks. Mark Soosaar on üks väheseid autorifilmi esindajaid Eestimaal. Ta on ise oma filmide režissöör, operaator ja valdavalt ka stsenarist.

Kunstiajaloo võime selgelt eristada kaht tendentsi: ühed kunstnikud asetavad rõhu elule, teised kunstile. Filmi-kunstis on seda hästi sõnastanud vaimukas prantsuse filmikriitik André Bazin, kes jagas filmilavastajad kaheks: ühed, «kes usuvad reaalsusse» ja näevad filmikunsti ülesannet tegelikkuse jäädvustamises ja tõlgendamises tema faktilistes vormides ja avaldustes; teised, «kes usuvad kujundisse». Need peavad kinematograafia eesmärgiks tegelikkust deformeerivate väljendusvahendite abil uue, kunstilise tegelikkuse loomist.

Kogu selle skeemi poleemilisuse juures (sest film ju igal juhul jäädvustab tegelikkust ja on parimal juhul ka kujundlik) saame siiski Soosaart pidada operaator-režissööriks, «kes usub kujundisse», ja vastavalt ka naturiiks, kes maailmas toimuvat näeb läbi oma subjektiivse kunstnikuprisma, kuid kes vastavalt sellele ka alati rõhutab ja vaimustub loomealgest inimeses, kuigi tema (inimese) teel ootavad rängad katsumused ning on teada, et kunstniku maiese elutee lõpp on vahel nukravõitu.

Allakirjutanu märkis pärast «Maiseid ihasid» («Sirp ja Vasar» 9. XII 1977):

«Portreefilmiga, milles reporteri intervjuud saatis kujundlik pilt, hankis «Eesti Telefilm» 1960. aastate lõpul endale üleliidulise maine.

Mark Soosaare portreefilmid, mis alles 1970. aastail ilmusid, on teistsugused. Soosaar teeb samuti n-õ sünkroonfilme: inimene kõneleb loomuliku häälega, operaator püüab elust detaile, kuid lisaks taaslavastab ja provotseerib Soosaar elu, saavutades paljus mängufilmile omaste vahenditega, kunstiliste ja dokumentaalsete vahendite põimumise abil suurema eneseväljenduslikkuse...»

Ja on kurvvalt loogiline, et Soosaart, nagu ikka enamikku režissööre, tõmbab nüüd just mängufilm, mis tundub talle palju võimaldava mängumaana. Kuigi, nagu alati, keda siis ei kõidaks mitte esimene ega teine, vaid kolmas võimalus! «Huvitav oleks balansseerida dokumentaal- ja mängufilmi piiril. Mitte et tege mist oleks pettusega. Nende lähenemist võib täheldada kogu maailmas,» ütleb Soosaar ise («Sirp ja Vasar» 29. IX 1978).

1978. aasta sügisel lahkub 32-aastane Mark Soosaar «Eesti Telefilmist». Kaheksa aasta jooksul on ta välja kujunenud, vormunud heaks televisioonilikuks kunstnikuks. Siia jäävad tema pulseerivad eneseotsingud ja kaks suurleidmist: «Kihnu naine» ja «Maised ihad». 1978. aasta sügisest alustab Soosaar oma elu- ja kunstnikuteed «Tallinnfilmis».

1980.

P.S.

Eelnev ülevaade oli kirjutatud eesmärgiga anda ülevaade «Eesti Telefilmist» sugestiivseimast filmitegijast esimeses «Eesti NSV Tele- ja Raadiokomitee aastaraamatus». Siit ka filmide hinnangulised kirjeldused.

Aastaraamat ilmus 1983, kuid toimepalju, et Soosaarel olid tollal «Tallinnfilmis» valmimas «Jõulud Vigalas».

tajad tegid oma otsuse ümber ja pidasid vajalikuks avaldada selles vaid faktilist materjali.

Monograafiaid meie filmitegijast pole vahepeal ilmunud, olgu siis siin valgust heidetud ühe andeka loometee hakule. Muuta käsikirja polnud vajadust. Seletuseks vaid nii-

J.R.

Mark Soosaar mängufilmi «Jõulud Vigalas» võtete ajal, talv 1979.

E. Säde foto



«Kihnu kuulikindel» Saaremaa missi seljas

TAMBET KAUGEMA



«Miss Saaremaa» (1988—1989). Režissöör Mark Soosaar. «Miss Saaremaa 1931» Ljubov Hermann.

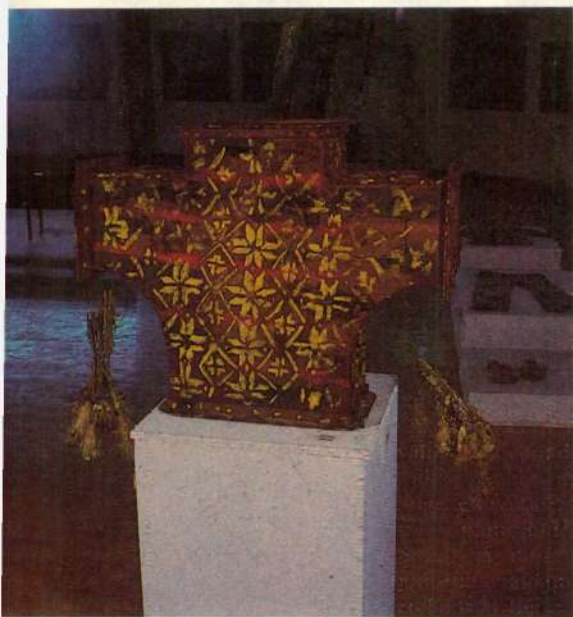
«**KIHNU MEES**». Stsenarist, režissöör ja operaator **Mark Soosaar**, helioperaator **Mart Otsa**. Värviline, 1419,3 m (5 osa). «Tallinnfilm», 1986.

«**MISS SAAREMAA**». Stsenarist, režissöör ja operaator **Mark Soosaar**, helioperaatorid **Olga Alp**, **Matl Jaska** ja **Ago Preimann**, helirežissöör **Mart Otsa**. Mustvalge ja värviline, 1380,3 m (5 osa). «Tallinnfilm», 1988—89.

Kui asetada ühele poole kriidijoont «Kihnu mehes» ja teisele poole «Miss Saaremaas» kasutatud kunstilised väljendusvahendid ning nende mõju filmides vaadeldud objektidele, ilmneb ehk kummalisenagi tunduv seos. Seos ülesehituslikult nii erinevate filmide vahel, mille esmapilgul ainsaks silmatorkavaks sarnasuseks on tõsiasi, et mõlema filmi režissöör on Mark Soosaar.

«Kihnu mees» on kitsamalt võetav, ühe konkreetse kultuuri, Kihnu kultuuri, hääbumise lugu. Üldistusi teha võib siin vaid inimlike suhtumiste osas, territoriaalselt Kihnu katastroofi näiteks tervele Eestile laiendada näib demagoogilise ettevõtmisena. Ehkki režissööri suhtumine on aimatav, ei saa filmi võtta ka ametimeeste või nõukogude võimu kriitikana. Soosaar on vaadanud Kihnule etnograafilis-kunstiliselt lähtekohalt, püüdes näidata saare elu kõigis tema eluavaldustas, tema inimeste ja probleemidega, püüdes näidata seda, mis on Kihnu kultuurist veel järele jäänud (siit ka etnograafiline aspekt järeltulevate põlvete tarvis). Allakäigu fikseerimine läbi paljude kihnlaste, mosaiikmontaaži kasutamine muudab filmi struktuuri suhteliselt keeruliseks, sedavõrd ka huvitavaks.

«Miss Saaremaa» ülesehitus on lihtsam — dokumentaalkaadrid vahelduvad Ljuba Hermanniga puudelõhkumise, sigade söötmise ja mõnusa jutustamisega. Ka ajaloolis-kronoloogiliselt on järjestatus paigas. Alguses on algus: Ljuba 87



Priit Pärna objekt «Kihnu kuulikindel» näitusel
«Tallinnfilmi» sürrealistid, 1986. A. Ilo foto.

Hermann jutustab lampapügamise saatel lugu sellest, kuidas 80 aastat tagasi jäi ta emal sama tegevus pooleli, kuna oli käes aeg lapsega maha saada. «Missi» lõpul näeme ironiliselt mõjuvaid kaadreid lähiminekust — paraad sinimustvalgete all Kuressaares punase mässaia

Kingissepa kuhu juures (tänapäevaks on seegi «skulptuur» läinud kõige kaduva teed, nagu näiteks kolm kips-Uljanovit Tartu Ülikooli peahoone). Julgen väita, et mitte üheski teises Soosaare portreefilmis (kas või filmid Aino Bachist ja Jaan Oadist) pole portreeritava isikuga paralleelselt näidatud sedavõrd palju ajalugu. Väite kinnituseks on rohked dokumentaalkaadrid ja mitte ainult. Filmi peajoonest kõrvalekaldumatus ja tähelepanu koondumine ühele inimesele, kes pealegi kaamera ees osutub heaks osatäitjaks (on ju Soosaare dokumentaalfilmidele vahel ette heidetud situatsioonide lahvatuslikkust), teevad «Miss Saaremaast» kergemini vastuvõetava ja jälgitava linatööse. Mõlema filmi montaažilehelt võib lugeda mitte just tabavat määratlust suuniluse kohta — dlja vsjakoi auditorii, ehkki sellise sildi saavad külge enamik Nõukogudemaal valmivaid filme, kui nad just riulile koltuma ei lähe.

«Kihnu mees» sai XX üleliidulisel filmifestiivalil (Tbilisi, 1987. a kevad) auhinna, millel, hoolimata sügavast sisust, üsna tobe nimi on — žürii auhind tõepärase ja kompromissitu elupeegelduse eest. Milline teistsugune kui kompromissitu ja julmgi saaks olla film Kihnu hääbumisest. «Teame, et kriminaalkoodeksis on paragrahv, mis sõnastavad kuriteo koosseisu, kui sa hädasolijat ei aita. [---] Aga kui ametniku tegevusetuse tõttu hävib, aeglaselt küll,

«Kihnu mees». Episood Tallinnas Tisleri tänava vanglas.



näiteks üks kultuur, eks siis peab ametnik tõepoolest jälgima, et ta püsiks sel minimaalsel piiril, et kuritegu veel ei tekiks...» (intervjuust M. Soosaarega, TMK 1986 nr 7). «Mehes» on Soosaar hoidunud otseste hinnangute andmisest ühele või teisele inimesele, õigemini on ta seda teinud filmi terviku kaudu. On näidatud nii kihnlaste tööde kui ka nende meeste tööde, kes Pärnust üle mere saare elu juhivad (intervjuu pärast Endli juuste lõikamise stsenei «Pärnu Kaluri» püügiosakonna juhataja Mati Lassmanniga). Vastandamine toimub nii mõttemaailmade kui ka kihnu meeste muheda, ehkki üsna asüntaktilise, ja võimu-meeste kõlisevalt sisulageda kõnepruugi vahel.

Kui uurida Soosaare filmide headuse (hea-tasemelisuse tähenduses) põhjusi, on üks olulisemaid saladusi režissööri võime saada täiesti igapäevaste ja asjasse puutumatute tegevuste («Mehes» Endli juuste lõikamine; «Missis» lamba pügamine — kui võtta kõige karvase-mad näited) juures inimestelt kätte kuulamist-jälgimist väärt lihtne ja sügav jutt. Montaaž on sageli ootamatu. «Mehes» järgneb muinas-jutulisele lasteetendusele seatapustseen; Moskva kontserdipildid vahelduvad kaadritega kodusest Kihnust, kus kadritont sõidab lamba seljas. «Missis» Soosaar endale selliseid ootamatuid üleminekuid ei luba. Vaid mõned vallatused helitaustaga, näiteks vareste kraaksumine saat-maks dokumentaalkaadreid, kus Saksa saadikud ootavad Moskvast Ribbentropi lennukit. «Miss Saaremaa» kui portreefilmil puhul on loomulik teatav staatilisus, vähemalt aeglasem tempo, võrreldes «Kihnu mehega». «Mehes» seevastu jäid meelde dünaamilised lõigud, mis filmi kontekstist välja rebituna jätkasid ehk kentsa-kagi mulje (mootorras kahe mehega kihutab mööda talvist teed; mootorpaat «Kukerpillide» ja mandrikihnlastega pärast pulmapidu), nagu võtaksid kihnlased viina ja läheksid pärast seda mõne sõiduriistaga kihutama. Loomulikult ei taha ma sellega öelda, et dünaamilisuse taotluses oleks pidanud ka Ljuba Hermanni tsikli selga aitamata, ehkki ta oma käbeduses sellega hästi hakkama oleks saanud.

Eelnevat juttu läbi lugedes tekkis kahtlus hinge. Paberile kippusid märksa huvipakkuvamad teemad, mis on igati kooskõlas Soosaare kunsti mitmetahulisusega; näiteks «Kihnu naise» ja «Kihnu mehe» võrdlus või «Missi» seos Soosaare eelnevate portreefilmidega või hoopis seos eesti portreefilmiga üldse. Teemasid kui palju. Sellisel juhul tuleb endalt küsida, mis äratas huvi, mis pani just neist kahest filmist kirjutama. Tõsiseim vastus oleks: huvi pakkusid rollid, mida Soosaar neid filme tegema asudes endale võttis, teiste sõnadega, huvitas režis-sööri missioon. «Kihnu mehega» polnud kaht-lust, see on mehe mere üle kultuuri, ühe saare hääbumise pärast. Muret tuntakse ikka asjade pärast, mis inimesele lähedased, millega ollakse head tuttavad juba ammu. Eesmärk



Kaadrid Mark Soosaare filmist «Kihnu mees» (1986).

teadvustada kogu Eestile Kihnu katastroofi. «Missi» puhul on keerukam vastust leida, siin otseseid misjonärikohustusi silma ei hakka. Pigem on Soosaart võlunud vorm, ühe tõelisel särava isiksuse kaudu näidata pikemat ajaloooperi. Ja seda on igati stiilselt ja peenetundeliselt tehtud, isegi MRP-l ja 40. aastatel on peatunud just niipalju, kui seda vaja oli, langemata konjunktuurlusse. Või on see lihtsalt režissööri tung aeg-ajalt filme teha.

TAMBET KAUGEMA on sündinud 1968. a Tallinnas, praegu õpib Tartu Ülikoolis II kursusel ajakirjandust.



L. E. ja Neeme Järvi igahommikune noodilugemine Leningradi konservatooriumi ühiselamutoas 1958. aastal.



Neeme Järvi ja L. E. Leningradi konservatooriumi ühiselamu ees.



Ansambel «Triosonaat», üks 70. aastate populaarsemaid ansambleid esinemas ETV «Kammerakadeemia» saates: L.E., Toomas Velmet, Arbo Valdma, 1970.



Aastad 1982—1984 möödusid Ecuadoris. Vasakul on L. E. üks paremaid õpilasi Francesco Vitero, kes mängib heliplaadifirma «F. Guzmán» poolt Ecuadori parimale viiuldajale antud preemia kättesaamisel. Klaveril Solange Raad. Paremäl L. E. Tseremoonia toimus F. Guzmán suveaias 500 inimese osavõtul, kohal oli ka linnapea ja valitsuse liikmeid.



Keelpillikvartett L. E., Jossif Sagal, Ants Toomingas, Ivo Juul, kus L. E. mängis aastatel 1986—1978.

L. E. kursusekaaslase Juri Temirkanovi sünnipäeval 1963. aastal on kokku saanud Neeme Järvi, Eri Klas, Juri Temirkanov ja L. E. ning nende abikaasad.





Koos Bruno Lukiga Kadrioru lossis, 1970.



Kontsertetendus «Imeline sunnitöö». Vasakult: L.E., Mati Uffert, Ivo Sillamaa, Tõnu Aav G. F. Händelina.



Säde ja Lemmo Erendy koos tütardega 1972. aastal.



L. E. koos tütarde Karolyne ja Kristinaga, Kristina oli mõõcunud aastal «Miss Estonia» kandidaad.

Interpreedielu kroonika

Viiuldaja LEMMO ERENDY

Sender
Freies Berlin
5. 9. 1963
20 Uhr

PABLO CASALS

dirigiert

Unter der Schirmherrschaft
des
Regierenden Bürgermeisters
von Berlin

Willy Brandt

Haus des Rundfunks

Großer Sendesaal

Masurenallee 8-14

Donnerstag, 5. September

20.00 Uhr

Konzertdirektion

Hans Schöta

Frankfurt/Main

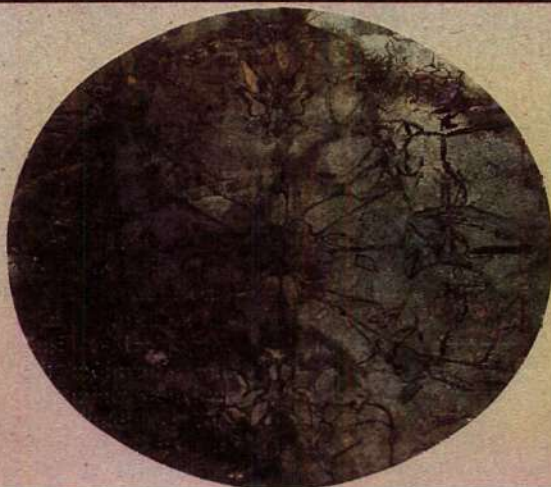
Arrangement:

Konzertdirektion Heisicke

Berlin, Tel.: 92 49 50

Karten

an allen Theaterkassen



auf seinem
Kreuzzug für den Frieden
in der Welt

EL PESSEBRE (Die Krippe)

Oratorium in drei Teilen

Text von Joan Alavedra

Musik von Pablo Casals

Radio-Symphonie-Orchester

Berlin

Olga Iglesias, Sopran

Maureen Forrester, Alt

Ernst Haefliger, Tenor

Barry McDaniel, Bariton

William Warfield, Bass

Chor der

St.Hedwigs-Kathedrale

Einstudierung

Karl Förster

* HANS FÜRTSCHI JA
SIGRID VON BAUMGARTE-
NI PLAKATEID, lk 96.

SFBWDR

Im Rahmen der Berliner

Festwochen 1978

Haus des Rundfunks

Sender Freies Berlin

13. September 1978

20 Uhr

Radio-Symphonie-Orchester Berlin

Leitung: Lucas Vis

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

Norbert Hauptmann, Horn

Joachim Winkler, Glockenspiel

Manfred Wehner, Xylorimba

MUSIK DER GEGENWART

OLIVIER MESSIAEN

Des Canyons

aux Etoiles

für Klavier, Horn,

Xylorimba,

Glockenspiel u.

Orchester (DE)

Karten: DM 3,- 6,-, 7,- und 10,-

im SFB-Informationspavillon am

Theodor-Heuss-Platz

Mo-Fr 9-13 und 14-17 Uhr sowie

Berl. Festwochen, Bundesallee 1-12

und an den Theaterkassen



SFB/WDR

8. April 75, 20 Uhr
Großer Sendesaal
Sender Freies Berlin
Masurenallee 8-14

Siegfried Palm, Violoncello
Rico-Symphonie-Orchester
Berlin
Leitung: Hermann Michael

Aryo Paart, Edison Denabov
Konzert für Violoncello
und Orchester
Nr. 2 (DE)

Luciano Berio, Sill
1 großes Orchester

George Crumb, Variationen
1 großes Orchester (DE)

Karten: DM 150,- bis 5,- im
SFB-Informationsschalter
Theodor-Heuss-Platz/M3-Fr
14-18 Uhr u. Theaterkassen

MUSIK DER GEGENWART**SFBWDRDLF****MUSIK DER GEGENWART**

27. 10. 80, 20 Uhr
Sender
Freies Berlin
Masurenallee 8-14
Großer Sendesaal

ENSEMBLE
INTER-
CONTEMPORAIN
INTENDANT:
PIERRE BOULEZ

Leitung:
Karlheinz
Stockhausen
Klangregie:
Peter Eotvos

Markus Stockhausen, Trompete
Suzanne Stephens,
Bassetthorn
Michel Arrignon
und Alair Damiens, Klarinette

Karlheinz
Stockhausen:
Kontrapunkte für
10 Instrumente
(1953)

Stop für Orchester (1965)
Michaels Reise um die Erde
mit Trompete
und Orchester (1973)

Karten:
DM 3,-, im SFB-Pavillon
Theodor-Heuss-Platz
Mo-Fr 9-13 u. 14-17 Uhr
und Theaterkassen

STOCKHAUSEN

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1990
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF
 CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTO-
 NIAN S.S.R.

THEATRE

MADIS KALMET answers (5)

The questions are answered by Madis Kalmel, a younger generation actor and stage director who for four years had the responsible post of the chief director of a small town theatre in Estonia. M. Kalmel gives us some background information as to the reasons why he left the theatre: the Rakvere theatre which had to operate in almost totally impossible working and economic conditions robbed the young chief director of all his strength, so that he is gathering it anew to start in another theatre after a pause of half a year — now as actor in the Tallinn Youth Theatre. The interviewer is Margot Visnap.

On the opening of the Rakvere theatre (39)

The magazine reprints an article dedicated to the opening of the Rakvere theatre 50 years ago, on 24th February, 1940, first published in the Republic of Estonia, in the magazine *Theatre* No. 3, 1940. With this the magazine wants to attract attention to the fate of one of the most spacious theatres of its day, now that the house is on the verge of falling down and the anniversary celebrations will be affected by the worry about the theatre's future.

A. HEINAPUU. Kick up a rumpus... (41)

„Many a time have I tried to defend the postmodernistic eclecticism and justified the director's violation of the book, so that the rumpus kicked up by the Rakvere theatre under the title of *Terrible Parents* by J. Cocteau should have appealed to me. However, I have to confess that I have never seen anything more terrible in the theatre, says the critic Andres Heinapuu. From what happens on the stage, you could never get any idea what Cocteau's play is about, and even as far as the stage is concerned it is difficult to understand what the final solution means.

A. TRALLMANN. A lot of buffoonery (42)

The young critic Aivar Trallmann, literary manager of the Ugala theatre in Viljandi is also very critical of the production by the Rakvere theatre of J. Cocteau's *Terrible Parents*. He sees the reasons for the failure of the production in the lack of any logical conception and the weakness of the direction — no helpful hand is lent by the director to the actors, either to guide them or to help find a connecting thread, a common genre, an insight into the psychology of the characters.

K. VANAVESKI. Who says we can't (44)

The theatre critic Kadi Vanaveski reviews T. Williams' *Glass Menagerie*, a production by a small town theatre of Rakvere. The production provokes the critic's question: can one play on the stage boring petty squabble in the same boring manner or the alienation between people by alienating oneself from the character? The critic says that the theatre can do it provided it is interesting for the audience to watch. And although in director T. Suuman's reading an idea to convey the total indifference of men by the bleakness on the stage is comprehensible, it is not artistically convincing.

U. TONTS. Why do we do it? (50)

The literary and theatre critic Ülo Tonts analyses H. Mueller's cautionary sci-fi drama *The Raft of the Dead* produced by the Vanemuine Theatre. It is not surprising that the director Jaan Tooming has turned to this play. In the past few years he has continually tried to call the spectator's attention to the most important and complicated ethical issues. Although the production itself does not offer any artistic surprises, the message about the post-catastrophic 21st century shocks the spectator.

L. VELLERAND. What happened to R and G? (52)

The theatre critic Lilian Vellerand dissects R. Baskin's production in the Youth theatre of T. Stoppard's play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, the first interpretation on Estonian stages. As Stoppard was on the list of forbidden authors in the Soviet Union for many years, the reviewer also introduces the writer, his principles of work and the origin of *R and G* to the reader. There are two possible interpretations of the play. To choose a path, proposed by Stoppard, that is, to trap the audience with each line, or to find a completely different, exciting and catchy interpretation. The reviewer is puzzled: the Youth theatre has not chosen either of them, as a result the production is dull and lacks a concept, although the material and the potential of the people involved would have suggested something more thrilling.

M. VALGEMÄE. The Tallinn Drama Theatre in Toronto. Burying history. Ella in Siberia (58)

The magazine publishes three brief reviews by Professor Mardi Valgemäe, an Estonian in exile, literary critic and Head of the Department of English in the City University of New York (Lehman College). In the first review he gives us his impressions of the guest performances by the Tallinn Drama Theatre in Toronto, the two productions that he saw — J. Krusvall's *The Parish Hall of Silence* and N. Simon's *Sunshine Boys* — do not rank high in the reviewer's opinion, though enriched the theatre scene of the Estonians in exile and gave some new experience to the theatre. The two other reviews deal with the productions by the Pirgu Memory Group presented within the framework of the North American tour of the magazine *Culture and Life*, with the following titles: *The Diary of August Oja* and *The Account*.

M. VISNAP. Philosophizing on the subject of theatre (76)

Beside state-sponsored theatres the so-called fringe groups or studio theatres have appeared in Estonia now. The first festival of studio theatres arranged in Tallinn, November 1989 gave us a picture of the repertoire and the level of these groups. The theatre editor of the magazine Margot Visnap foresees that the studio theatres will have a long and painful way to go to achieve a professional level. The performance of these groups is amateur they are not able to compete, artistically speaking, with our state theatres.

MUSIC

THE LEADING ARTICLE: THE CONGRESS of the Estonian Composers Union (2)

M. ISHII. Japanese encounter music, its historical background and role today (29)

First, there is an exposition of what is meant by originality in Japanese music. Something is introduced from the outside, it undergoes a period of transition being adapted to Japanese taste and imagination whereafter something peculiarly Japanese evolves out of it. For example, Japanese court music — *gagaku* — has been brought from China and Korea, the first mention dates back to the early 5th cent. When the period of Japanization has come to an end, a period of stagnation follows, the music of *gagaku* achieved its ultimate Japanese form in the age of Heian (794—1192), and was passed down from generation to generation in an invariable form, for 1000 years.

The westernization of Japanese music began after 1868, between 1914 and 1980 Japanese composers have written 1589 works for big orchestra in the western style. However, in the years following the Second World War, in connection with the avant-garde movement, there was a change in Japanese music, too. This is linked, above all, to such big names of Japanese music as Makoto Moroi, Toru Takemitsu, Toshi Ichihang.

P. VÄHI. The Oriental hour: an introduction to Mongolian music (33)

The music created by a nation gives a certain picture of the nation's temperament, emotionally, psychology... The slow flowing Mongolian songs are seemingly in contradiction with a widespread notion of the Mongols as the successors of the belligerent Genghis Khan. Perhaps the more warlike section of the nation left the land to join the conquering army in the 13th cent., perhaps there is another reason. The author tries to find relationship between Mongolian folk music and Mongolian landscape. The article also discusses in detail the most popular folk instruments (one list of instruments contains 54 of them).

Co-author: sound engineer ENN TOMSON (46)

E. Tomson mainly discusses the problems of his work as sound engineer. Why is the quality of records poor? The answer is: everything is fixed in Moscow. In large-scale manufacturing no one is responsible for the result, the Melodiya releases records which are bent, etc. Tallinn has no recording industry, being wholly dependent on the triangle Tallinn—Moscow—Riga (the last has the factory). For years there has been an obsession with titles, but nobody has taken any interest if the bearer of the title is good enough to be recorded, very often the record does the performer more harm than benefit. Another problem is the eternal shortage of tape, sub-standard tape is also common. Moreover, the censorship made you feel as if it would be possible to overthrow a government by playing 13—14th century music. You had to have an enormous amount of energy and strength to push the recordings of the early music consort Hortus Musicus or the series "Estonian Organs", (the last has come up to 30 records). Both are the most impressive representatives of Estonian music. Interview by M. Pärtlas.

On an international competition of male choir singing in Finland and on singing in general (71)

On 12—14 Oct. 1989 the first international competition of male choirs was arranged in Turku by SULASOL Male Choirs Association to commemorate the 100th anniversary of the birth of Leevi Madetoja (1887—1947). The competing choirs came from Finland, Sweden and Estonia, 27 all in all, we sent the Academic Male Voice Choir of the Tallinn Technological University (under the direction of Jüri Rent) and the Tartu Academic Male Voice Choir (Alo Ritsing). Professors Kuno Areng and Ants Uleoja who participated in the work of the jury speak on the problems connected with male choirs and singing in Estonia and Finland. The mediator is T. Ojaveski.

CINEMA

The Treasury of Thought: S. SONTAG. Film and theatre (14)

An essay by S. Sontag (b 1933), titled as «probably the most intelligent woman in America», one of the most sharp-eyed contemporary culture critics, published in the collection entitled *Styles of Radical Will*. The main problem raised in the article is whether there is an unbridgeable division or even opposition between the two arts — film and theatre? Is there something genuinely «cinematic»? A commonplace of discussion has it that film and theatre are distinct and even antithetical arts, each giving rise to its own standards of judgment and canons of form. S. Sontag proves in a witty and erudite way with a lot of examples that, in spite of their distinctions both film and theatre have several common features and trends which enrich one another and offer new possibilities.

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

E. NÕU. Five black-and-white documentaries about Estonian writers (63)

An Estonian writer in Sweden deals briefly with five documentaries representing five Estonian authors: A. H. Tammsaare I—III (directed by P. Puks, 1974), *The Story of Juhan Liiv* (P. Puks, 1975), *The Wanderer* (P. Puks, 1986), *The Intimate Adams* (P. Tooming, 1986) and *A Glance at Betti Alver* (V. Kepp, 1988). The reviewer finds the Tammsaare trilogy to be an example of the cinema of the past in which the more sensitive moments of history were avoided, not an exhausting account of the writer's life; *The Story of Juhan Liiv* is anything but a documentary, more like poetry in cinematic form: *The Wanderer* stands more for a pointed rhapsody of Tuglas, and gave the reviewer the least impression. The best of the films is *The Intimate Adams* which gives a vivid and fluent account of the old author. *A Glance at Betti Alver* is an attempt at a laconic recount, without superfluous explanations, but it falls short of the descriptions of the Republic of Estonia and the age of the literary group Arbujaad.

J. RUUS. The seraphs of Soosaar (78)

The reviewer made a survey of Mark Soosaar's work in the Estonian Telefilm studio in 1980, which is one of the most comprehensive treatments of the director's work to date. The reviewer's opinion is that by the autumn of 1978 when the 32-year-old M. Soosaar left the studio he was a brilliant television artist, the result of the 8 years spent there. The pulsating searches for individuality culminated in two of his great finds: *The Woman from the Island of Kihnu* and *Earthly Desires*. Soosaar has become a director-cinematographer who «believes in the image», and looks at the worldly doings through the subjective prism of an artist and who emphasizes and delights in discovering the creative principle in man. The portraits filmed by the director in 1970 were a novel phenomenon in Estonian cinema. These skillfully looked for details of life, but also restaged and provoked life events, and thus, using feature film elements, combining the artistic and documentary, the director reached a stronger self-expression.

T. KAUGEMA. The «Kihnu bulletproof» donned by Miss Saaremaa (87)

A student from the Tartu University draws comparisons between two films by Mark Soosaar, entitled *The Man from the Island of Kihnu* (1986) and *Miss Saaremaa* (1988). In the first the director worries about the vanishing of a culture, in the second he is captivated by the form and the possibility to picture a longer period through a charming personality.

MISCELLANEOUS

The chronicle of a musician's career: the violinist LEMMO ERENDI (90)

A pictorial chronicle of Lemmo Erendi (b 1939) who has not only given a number of solo concerts (performing many new works of Estonian composers), but has also appeared as ensemble player in trios, quartets, etc. He spent several years in Equador as teacher of music.

The cultural poster by Hans Förtisch and Sigrid von Baumgarten (96)

Laduda antud 15. 12. 1989. Trükkida antud 18. 01. 1990. Formaati 70×100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsetrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,9. Trükiarv 18 000. Tellimuse nr. 5369. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.

Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

SFB|WDR

29. Okt. 74, 20 Uhr
Großer Sendesaal
Sonder Freies Berlin
Masurernallee 8-14

Gruppe Nikhil Banerjee

Radio-Symphonie-
Orchester Berlin

Leitung: Péter Eötvös

Tona Scherchen:

„Khouang“
für Orchester

„Winter“
für Orchester

Toru Takemitsu:

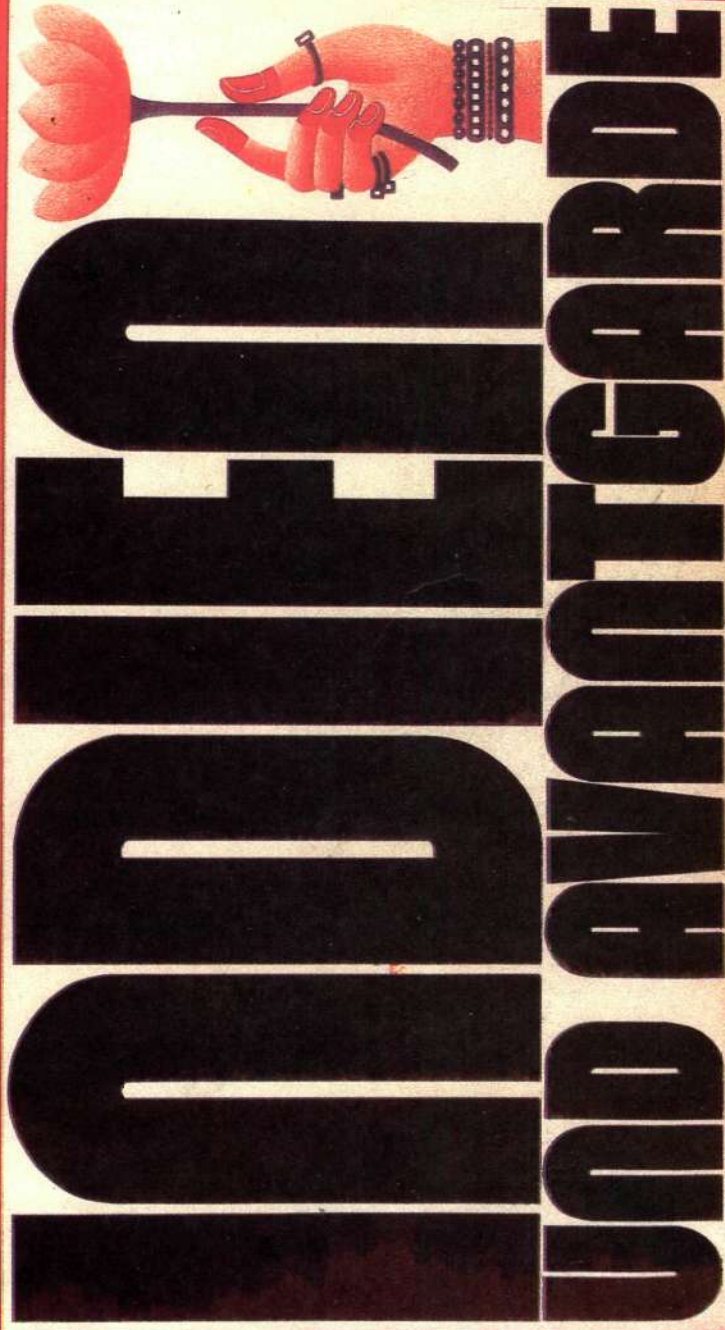
„Faisceaux-Diffractions“
für Orchester

Jean-Claude Eloy:

„Faisceaux-Diffractions“
für Orchester

MUSIK DER GEGENWART

Indische
Musik
Karten DM 1,50, 3,-, 5,-
bei den Theaterkassen
und im
Informationspavillon
des SFB am
Theodor-Heuss-Platz
Montag - Freitag
14.00 - 19.00 Uhr



teater · muusika · kino

2 / 1990

