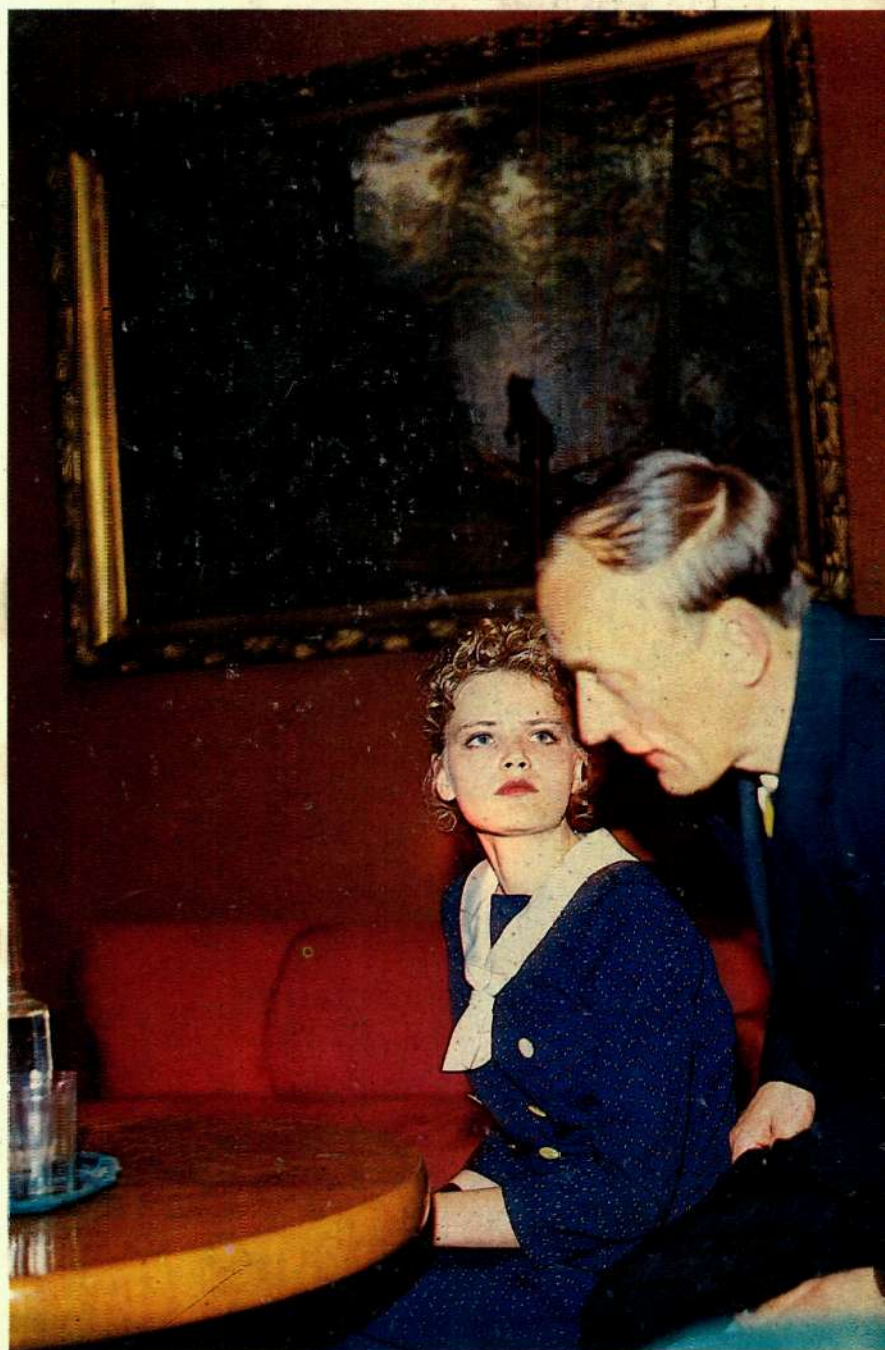


ENSV Kultuuri-  
mimisteeriumi,  
Eesti Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
Eesti Teatriliidu  
ajakiri



3

/1990

# 3 / 1990

märts

IX aastakäik

Esikaanel: Kaader Peeter Simmi uuest mängufilmist «Inimene, keda polnud» («Tallinnfilm», 1989). Katri Horma (Imbi) ja Sulev Luik (minister).

P. Sirge foto

Tagakaanel: F. Tuglase «Toome helbed» Nuku-teatris (lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks). Tene Ruubel ja nukk Leeni.

T. Kõha 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 66 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 / 1990

## SISUKORD

TEATER		
Andres Laasik	NUKUTEATRI TRADITSIONAALSUSE ÜHEST MUDELIST ( <i>Eesti nukuteatri ajaloo kogemustel</i> )	43
Henryk Jurkowski	TRADITSIOONIDEST JA NENDEVAHELISTEST SUHETEST ( <i>Ettekanne Balti vabariikide nukuteatrite festivalilt</i> )	47
Avo Üprus	HOMMIK KARBSEGA	50
Kadi Vaanaveski	IGASUGUSEID MÖTTEID TULEB PÄHE (« <i>Saatan inimese nahas</i> » <i>Eesti Draamateatris</i> )	69
Kadi Herkül	KUMMALISED LÕGD NEW-MEXICO SÜÜGIMAJAS — TUTTAVLIK HERMAKÜLA! (« <i>Red Ryder</i> » <i>Eesti Draamateatris</i> )	71
Margot Visnap	MIS SUUNAS LAGUNEB EESTI DRAAMATEATER? (« <i>Siis kui jäigu puhkab hobu</i> » <i>Eesti Draamateatris</i> )	73
Aime Hansen	OTSIDES MUUD ( <i>Stuudioteatrite festivalist ja stuudioetendustest Soomes ja Rootsis</i> )	75
Kalju Haan	TEATRITARGUTUSI	84
MUUSIKA		
	VASTAB KALLE ALDIS LAAR	3
Arnold Klotinš	LAULUPIDU KUI PROBLEEM	19
Eudolf Põldmäe	NELJAS ÜDLAULUPIDU	23
Mare Põldmäe	KAKS LAULUPIDU, 1947 ja 1950	32
Avo Hirvesoo	VÄLIS-EESTI KÕORILIHKUMISEST	36
Mardi Valgemäe	MOZART PETER SELLARSI MOODI	65
KINO		
András Fábér	KUNSTNIK KAKSIKROLLIS ( <i>Alain ROBBE-GRILLET, kirjanik ja filmirežissöör</i> )	7
Hasso Kruul	FILMI KIRI JA KÕNE ALAIN ROBBE-GRILLET'L	14
Sauli Pesonen	KUIDAS LÄHEB, ANIMATSIOONIFILM? ( <i>Ajaloolise ülevaate katse</i> )	52
Jelena Thalberg Aleksi Plutser-Sarno	VENE JA EESTI KEEL ARVO IHO «VAATLEJAS»	60
	SELTSKONNAKROONIKAT	85
	KROONIKA	88
Aino Kartna	LAVAKUJUNDUSE BALTI TRIENNAAL	92
German Schutting	PILDIRITUSTE NÄITUS	96



Kalbe Adhis Lada  
H. Soedja foto

Kui paaril viimasel aastal olemegi endile loonud mingi väliseestlase koonduku, siis 33-aastane kitarrist Kalle Laar selle mudeliga küll kokku ei sobi. Ta oskab läti, kuid mitte eesti keelt (ehkki mäletab isalt kuulnud olevat toda lapsikuvõitu lugu eesti keele edust üleilmsel keeltekongressil). Ta elab Münchenis, emal kõigist ulgueseestluse peateedest ning on väga rahul oma rohelusse uppuva majaga Wiessenburgerstrassel. Kuid kõige olulisem on Laari loodav ja mängitav muusika, mis improvisatsiooniliselt aluselt lähtudes on saavutanud küllap avarama haarde kui muu mitteakadeemiline eesti helikunst siin- ja sealpool raudset eesriiet.

Tänapäeva improvisatsiooniline kitarrimuusika on küllalgi polariseerunud. Vaba džässis paarikümneaastased uuendused on selgesti tuntavad vahest peavoolupianistide ja -saksofonistide hulgas, ent džässikitarrism püsib rõhutatult tonaalsena just nagu 1950. aastailgi. Samas on eksperimenteeriv äärmus püüdnud harmoonia reegli-päraselt vabaneda mitte nüivõrd uute struktuuride loomise teel — ehkki James Blood Ulmer ja teised nn harmoloogilise koolkonna kitarristid tegelevad sellegagi — kui-võrd huvitub avarahaardelise tämbriarsenali otsimisest, tarvitades innustuseks kõike Hendrixist Stockhausenini. Puhast müra eelistatakse lihtsale disharmooniale.

Laargi kasutab sampler'it ning ei ütle ära ka hästi doseeritud feedback-efektidest. Kuid tema trump on süski lühikesed meloodiafraasid, mis «päästavad» ta harmoonia-probleemidega maadlemisest ning aitavad organiseerida ka brutalsemaid elektroonilisi kõlavärve. Nagu (lüga?) paljudel teistelgi tänapäeval, on tema meloodiates orientaalset viiteid, kuid Laar valitseb oma inspiratsiooniallikaid kindlakäelisel-malt, kui võiks arvata. Kogu tema süsteemivälist omapära on aga vaevalt võimalik revolutsiooniliseks pidada lihtsalt seetõttu, et sellise muusika tunnus tema väärtusega kooskõlas ei ole.

Muidugi on Laaril toetajaid. Nende seas on ka üks Euroopa parimaid improvisatsioonilise muusika kriitikuid, poolesajas väljaandes (sealhulgas aastaid ka «Melody Maker'is») kirjutanud inglase Steve Lake, kes ennustab Laari tulevikus kuuluvat ühte ritta Derek Bailey, Sonny Sharrocki, Henry Kaiseri ja Eugene Chadbourne'i taoliste kitarristidega ning peab teda juba praegu Münchenis parimaks. Kuid Müncheni enda reaktsioon ei ole olnud teab kui entusiastlik, sest erinevalt mõnest teisest Saksa linnast on improvisatsioonilise muusika julgemad vormid seal surutud seisus. See, et Münchenis asuvad nimekad džässifirmad ECM ja «Enja», pigem rõhutab kui lahendab olukorda.

Kalle Laari aktiivsus on peamisi jõude, mis Baieri improviseerijaid tegutsemas on hoidnud. Aastaid oli nende keskuseks «Tape'i» teater, kus Laar tegi koostööd inglise dramaturgi ja trummari Colin Gilderiga, toetades heliliselt tema šamanistlikke performance'eid, ning lihtsalt ühiselt improviseerides. «Tape'i» tähtsus suurenes jär-jest, tänu rohketele külalismsuusikutele. Butch Morris, Wayne Horvitz, Han Bennink, Lol Coxhill, Shelly Hirsch ning Markus (Karlheini poeg) Stockhausen on kõik nautinud inglase ja eestlase külalislahkust ning loomingulist võimekust. Nüüdseks on teater lakanud küll olemast, kuid Laari see vaevalt peatab.

Läinud suvel esines Laar džässifestivalil Pärnus, pakkudes palju ja erinevat: vaba improvisatsiooni elektroonika toel, teravakõlalist triot kahe lätlannaga ning olude sunnil ka poole tunni jagu akustilist kitarrit. Võimalikuks sai see intervjuugi.

Niisiis, kes on Kalle Laar?

Mu ema elas Riias ning oli just kooli lõpetanud, kui venelased sisse tulid. Nii läkski ta koos Saksa armee ja paljude teiste põgenikega Lätist ära. Isa oli Tartust pärit, tegeles hotelliasjandusega ning teenis hiljem Saksa sõjaväes. Emaga kohtusid nad alles 50. aastatel. Münchenisse oli siis ehitatud üks esimestest põgenikerajoonidest Saksamaal. Kõik, kes tulid Idast, saadeti sinna. Rajoon asus linnast tublisti väljas ning seal oli oma aja kohta päris kena. Muidugi ei olnud majad tänastest standarditest lähtudes eriti suured ja mugavad. Aga rohelist oli palju, justkui maal. Võimud ei tahtnud, et kõik need ida-põgenikud elaksid linna läheduses. Seepärast oli näiteks ühiskondlik transport seal hoopis viletsam kui muudes rajoonides.

Ma kasvasin üles koos tšehhide, poolakate, vene emigrantidega... Isegi mongoollasi oli, leedulastest-lätlastest rääkimata. Sellele kõigele on kummaline tagasi mõelda. Alles tosin aastat hiljem sain selgemalt aru, mida too olukord mulle vaimses mõttes andis. Kas või see, et nõnda palju erinevaid keeli oli ümberringi. Iga laps rääkis vähemalt kahte keelt.

Muidugi olid sealsed inimesed väga vaesed. Minu vanemad ei saanud töötada: emal oli süda haige ja isa oli sõjas viga saanud. Valitsuselt saime küll toetust, aga see polnud eriti suur. Tavalise koolihariduse ma siiski sain.

**Millal muusika sellesse ellu tuli?**

Õppisin kaheksa aastat klassikalist klaverit ühe lätlasest õpetaja juures. Ei, see ei olnud tüütu. Üks poolakast poiss hakkas tunde võtma kaks kuud enne mind. Ma kuulasin teda harjutamas ning püüdsin kõike teha niisama hästi kui tema, nõnda me võistlesime. Raske oli ainult esimesel aastal. Kui ma olin 17–18, mängisin pisut ka tšellot ning õpetaja soovis, et ma konservatooriumi astuksin. Aga läksin hoopis ülikooli ja õppisin ajaloolaseks. Minu kitsam eriala on keskaeg, täpsemalt alkeemia ajalugu.

**Kas umbes sel ajal lülitusitegi kitarri peale ümber?**

Jah, see sündis folkliikumise kaudu nagu paljudel teistel minuealistel. Ma lihtsalt tahtsin kitarri plönnida. Midagi silmapaistvat selles ei olnud, täielik vastand sellele, mida praegu teen.

**Folkist vaba improvisatsioonini on pealtnäha hulk maad.**

Raske öelda, mis mind just sinnapoole tõukas. Kindlasti küll esimene Derek Bailey kontsert, mida kuulsin. Ma ei saanud paljustki toimuvast aru, aga see tundus väga põnevana. Hiljem sain kuulda veel saksofonist Evan Parkerit, üldse muusikuid tollest «Inglise improvisatsioonikoolkonnast». Kõige olulisem oli siiski tutvus Colin Gilderiga 1980. aastal. Ta oli just lahkunud avangardistlikust, aga seejuures enam-vähem konventionaalsest teatritrupist. Nüüd formeeris ta uue rühma inimesi, et tegelda *performance*'i tüüpi asjadega ning kuna ta vajab ka muusikuid, viisidki sõbrad mind temaga kokku. Kui seegi trupp lagunes, jäime kahekesi. Me mitte ainult ei töotanud koos, vaid otsisime koos inspiratsiooni, avastasime koos üha uut muusikat.

**Olen kuulnud teie lausa fanaatilist tööst Bailey, Kaiseri ja Sharrocki plaatide uurimisel. Milles see seisnes?**

Ma lihtsalt neelasin iga kitarriplaati, mis teele sattus ning millel midagi ebatavalist leidus. Ma ei püüdnud kopeerida, kuuldot noot-noodilt järele mängida. Selleks ei oleks mul kannatustki jätkunud. Olulisem oli üldine mõju: hoiakud, energia ning sellest tulenevad kõla-, meloodia- ja struktuurikäsitlused. Ega kitarrimuusika plaadid ei mõjutanudki mind rohkem kui näiteks Hiina või Tiibeti muusika. Ma proovisin ka neist kultuuridest pärit helisid kitarrile üle kanda. See pole minu arvates kopeerimine, pigem tõlge. Vaevalt oskab kuulaja seda tagasi tõlkida ning see polegi tähtis. Ma isegi võin selle hiljem unustada. Kuidas sellised inspiratsiooniretked enda sees ja endast väljaspool, instrumendil, helideks saavad, ei vajagi tingimata teadvustamist.

**Üks olulisemaid probleeme näiteks Aafrika muusika praeguse menuka sissetungi taustal puudutab nende kultuuride vastuvõtmist Lääne kuulaja poolt. Mulle tundub, et määrav on siin lihtsalt vaatemäng, aga mitte kultuuritüüpide kommunikatsioon.**

See on äärmiselt keeruline küsimus. Võib-olla peaksime kõigepealt selget vahet tegema, kas jutt on rahvamuusikast või popmuusikast. Viimase puhul leiame toimimas mitmeid popmuusika üldtuntud kontseptsioone. Nagu Salif Keita, King Sunny Ade ja mitme teise puhul. See ei tähenda kompromisse. Nad ei varja ennast popmuusika taha, vaid pakuvad end välja nendena, kes nad on. Aga Lääne kuulajale pole nende aafrikalikkus takistuseks. See töötab kui popmuusika.

Traditsioonilise muusikaga on muidugi oma raskused. See toimib teisel mandril ju täiesti väljaspool oma loomulikku konteksti. Kõik sõltub konkreetsest kuulajast, igaüks peab ise otsustama, mis ta saadud informatsiooniga peale hakkab. Muusikute suhtumine on tõepoolest olnud positiivne. Juba 1950.—60. aastatel üritasid mõned džässimuusikud oma tööle aafrikalikku värvingut anda, üsna pealiskaudset sealjuures.

Ma ise kasutan ka mõnikord neist kultuuridest otse laenatud helisid, kuid üldiselt on selline tendents väheviljakas. Üsna mõttetu on näiteks sobitada sitarit rockkontekstiga. Otsestest struktuurimõjutustest olulisem on vaimne tähendus, mis tolles muusikas on ja millest Läänes tavaliselt mööda vaadatakse. Et see poleks nii abstraktne, toon ühe näite — Tiibeti rituaalse muusika, õigemini ühe neist. Seal on üks rituaal, mille eesmärk on halbu vaimne kodust eemal hoida. Mungad peavad selleks teatud kindlaid sõnu lugema ning mängima teatud kindlaid noote. Seejuures peavad kõik noodid alati ühesugused olema. Ent tähtsam on muu. Kui oled rikas, siis võib rituaal sinu maja juures kesta tunde, kas või terve päeva. Kui oled aga vaene, lõpeb kõik poole tunniga.

**Tuleme tagasi teie koostöö juurde Colin Gilderiga. Mida need aastad teile andsid?**

Me saavutasime muusikas minu arvates ainulaadse teineteisemõistmise. Kuna meie areng oli mitmes mõttes sünkroonne, võisime mängida tasemel, mis on kaugel tavalisest ansambli mängust ning baseerub peamiselt instinktil. See ei ole lihtsalt nii, et partner kuulab teist ja mängib siis vastu. Nii tekib tegelikult hilinevad reaktsioon, õige hetk on juba möödas. Tähtis on praegune hetk, see *now*. Kui sa selleks momendiks teisega ei kohtu, siis pole koosmäng täiuslik. Vaja on tunda, kuhu muusika minema peab, ning teha seda partneriga ühel ja samal ajal: peatuma, muutma atmosfääri, kiirust... Seda ilma märkideta, ilma varem kokku lepitud struktuurita. Muidugi sünnivad niisugused asjad vaid siis, kui on olemas teatud ühine kogemus. Esmakordsel koosmängul sünnib teist tüüpi muusika, mitte selline, nagu näiteks (pianist) Misha Mengelbergi ja (trummar) Han Benninki duo, mis alustas koosmängu juba 20 aasta eest.

Too hetk, millest rääkisin, võimaldab palju. Võid partneriga nõustuda ja minna temaga koos, kuid võid ka «ei» öelda ja teha midagi muud. See on teadlik otsustus, mäng instinkti ja teadvuse vahel, vaimne seisund, milles sa üheaegu kuulad ja ei kuula, reageerid ja ei reageeri... Midagi on selles Jaapani *zen*'ist. Aga ma ei taha muutuda esoteeriliseks. Tegelikuses on kõik hoopis lihtsam, ehkki seletada on raske, peabki olema, sest midu poleks muusikas midagi peale hakata.

**Teie koostööd teiste muusikutega ei ole kestnud ju eriti kaua.**

Oli aeg, mil *performance*'ites osalemine tundus kuidagi suletud tegevusena. See oli aastaid mulle väga oluline, mingil määral on praegugi, aga sellest lihtsalt ei piisanud. Nii hakkasingi «Tape'i» teatri saalis korraldama kontserte, kõigepealt koos Müncheni muusikutega. Regulaarselt igal pühapäeval mängisin kellegagi duos. Stiilistaust ei olnud oluline, mõni oli mänginud klassikalist muusikat, mõni džäss, loomulikult oli ka kindlaid idioome vältivaid improviseerijaid. Peaasi oli aga see, kas tal mingeid ideid leidis, mida jagada. Marcus Stockhausen näiteks mängib oma trompetit väga selge, puhta «klassikalise» kõlaga. Minu kitarr tundus selle kõrval mõnikord kareda *sound*'iga olevat. Neid poolusi polnud alati sugugi lihtne siduda, ent midagi siiski õnnestus. Pean Marcusest väga lugu, et ta neid asju proovis, millega igaüks ei riskiks. Üldiselt andsid need eksperimendid huvitavaid tulemusi. Ehkki ma arvan, et hiljem lintidelt kuulates jääb too kontekst mõneti kaugeks. Improvisatsioonilist muusikat on üldse raske korralikult dokumenteerida.

**Kas pole nii, et improviseerijad on tavaliselt rohkem huvitatud protsessist enesest kui lõpptulemusest?**

Jah, see on tõsi. Töö plaadi kallal on põhimõtteliselt teistsugune kui kontserdil. Muidugi on kõige lihtsam võimalus muusika struktuuris kokku leppida. Seda ei pea tingimata nootides fikseerima. Võib ka suusõnaliselt kavandada, kus tulevad pikad, kus lühikesed noodid; kus on kiire, kus aeglane tempo... Siin on palju võimalusi ja eesmärk on muuta lõppprodukt kuulajale vastuvõetavamaks.

Samas aga võib kõik need küsimused lahendada tegevuse käigus. Näiteks *Tape Improvisers' Ensemble*, mis eespool mainitud duodest välja kasvas. Sellega me harjutasime enne kontserti üks-kaks korda. Kas improvisatsiooni üldse saab harjutada? Arvan, et saab. Kõigepealt tahtsime üksteist põhjalikumalt tundma õppida. Et olla valmis reageerima igasugusele ma-

terjalile, ükskõik kes sellega siis lagedale tuleb. Et see kommunikatsioon oleks viljakas, pidid muusikud mäletama seda, mida olid mänginud. Sageli juhtub ju improviseerides, et see muusika järgmisel hetkel juba kaob, ununeb. Me tahtsime, et mingi meloodiafraas või rütmiline kujund muutuks struktuurielemendiks kas või lühikeseks ajaks. Kui me seda mõni aeg hiljem kordame, siis võib paljugi muutuda, sest mängijad ei pruugi enam samamoodi reageerida. Kui korrata mingit kergesti meelde jäävat meloodiat, võib juba paari esimese noodi põhjal ära arvata, mis saab edasi. Kiireks reageeringuks on omakorda vaja, et mingi struktuurielement kiiresti ära tuntuks.

Kas teile ei tundu, et vaba improvisatsiooniline muusika deklareerib oma avatust teiste stiilide suletud ringis?

Vanema Euroopa improvisatsioonilise muusika kohta, mis tuli otse vabast džässist, võib seda ilmselt küll öelda. Aga ka vastupidiseid näiteid on palju. Näiteks need New Yorgi ameeriklased — John Zorn, Bill Frisell, Elliott Sharp — mängivad tõepoolest kõike. Kaks minutit rocki, üks minut vaba improvisatsiooni, 30 sekundit *rockabilly*'t, siis kolm minutit Charlie Parkeri stiilis — kõik segatakse kokku. Ja muusikaline tase on kõrge, nad tõepoolest oskavad neid stiile mängida. Zornil näiteks on kaks-kolm erinevat ansamblit täiesti erineva muusikaga. Ühel kontserdil nägin tema sekstetti. Zorn kirjutas seal mingeid märke papitükile ja juhtis nõnda tervet bändi. Ma ei saa öelda, et seal mulle just kõik meeldis. Aga huvitav oli seda visuaalselt jälgida. Ainult kuulamine jätab vahest mulje, et muusikud on pööraseks läinud.

Ka mul on improvisatsiooniline rockbänd, milles mängin valjusti elektrikitarril. Stiililiselt avatud on ka duo Mike Cooperiga, ühe parima *slide*-kitarristiga Euroopas. Mitmekesisus on mind järjest rohkem huvitama hakanud. Kõige värskem võimalus seda näidata on koostöö Jaapani löökriistamängija Takashi Kazamakiga. Eelmisel aastal mängisime Münchenis, nüüd kutsus ta mind Jaapanisse esinema.

Teie töö elektroonikaga osutab vist tollelesamale mitmekesisusele... *Sampler*'i sain tegelikult alles hiljaaegu ja kõik helid tema tarbeks olen ise valinud. Ma olen ikka armastanud kasutada neid nn väikesi instrumente, mille tegid tuntuks Chicago koolkonna muusikud umbes paarkümmend aastat tagasi. *Sampler* on minule lihtsalt nende elektrooniline ekvivalent, avarama kõlamaailmaga muidugi.

Elektroonika pole tegelikult sugugi nii jäik, kui kujutletakse. Ma kasutan veel trummimasinaid, siis nn *loope*'i, mille tarbeks mul on digitaal-*delay*. Need viimased võivad sündida ka ette valmistamata, päris kontserdi ajal. Lihtsalt mulle hakkavad mingid helid meeldima ja ma lasen neil korduda, ise sinna juurde improviseerides. Ning muidugi on väga olulised need kaks pedaali, millest üks varieerib kitarril ja teine *sampler*'i helitugevust.

On teil mingi kindel kontseptsioon elektroonikaga töötamiseks?

Ei-ei. Midagi sellist ei ole. Ma lihtsalt mängin palju ja püüan meelde jätta, mida olen teinud. Sellest üht osa kasutan hiljem, mõndagi unustan, midagi viskan ära. Ühes sellega ma õpin, kuidas elektroonikat üldse kasutada. Ma ei tea siiani, kuidas näiteks süntesaatorid täpselt töötavad. Ja ma ei oska *sampler*'i-heliseid analüüsida näiteks lainepekkuste abil.

Tegelikult on see kõik väga sarnane mängimisega *Tape Improvisers*' *Ensemble*'is. Oluline on kasutada kõike, mis ilmsiks tuleb, püüda mõningaid asju teadvustada ja neid siis edasi arendada. Oma kodustuudios teen ma just sedasama.

Kas suudab improvisatsiooniline muusika mingit korralikku sissetulekut tagada? Vahest plaatide kujul?

Kaugel sellest. Plaadid ei tähenda sissetulekut, vaid väljaminekuid. Majanduslikult ei tule sealt midagi tagasi. Muidugi on muusikuid, kes on üsna heas olukorras. On olemas ka saksa kultuuri edendamiseks mõeldud Goethe instituut, mis organiseerib kontserte ning maksab vahel kinni reisi- kulusid. Aga enamik meist vajab lisaabinõuna kas siis stuudiotööd või võimalust mõne filmi juures kaasa lüüa. Mulle seda sorti asjad ei sobi. Pigem eelistan mõnikord taksot sõita. Jaa-jaa, seda on raske uskuda, kuid hetkel on see paratamatus.



# Kunstnik kaksikrollis

ALAIN ROBBE-GRILLET, KIRJANIK JA FILMIREŽISSOOR

ANDRÁS FÁBER

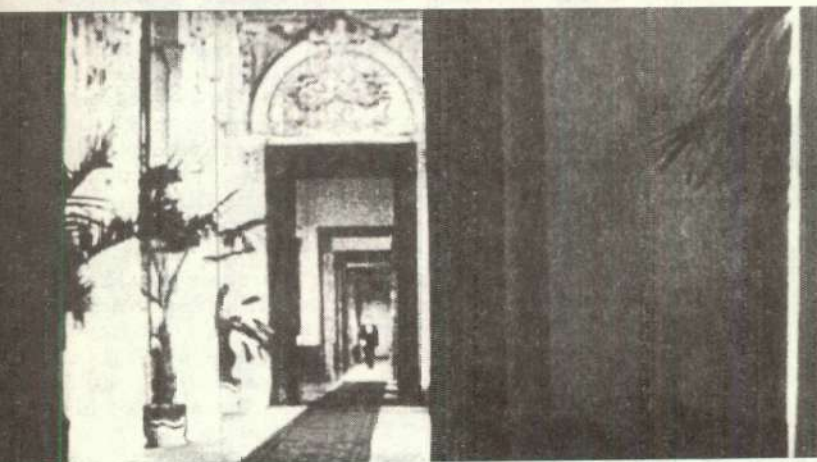
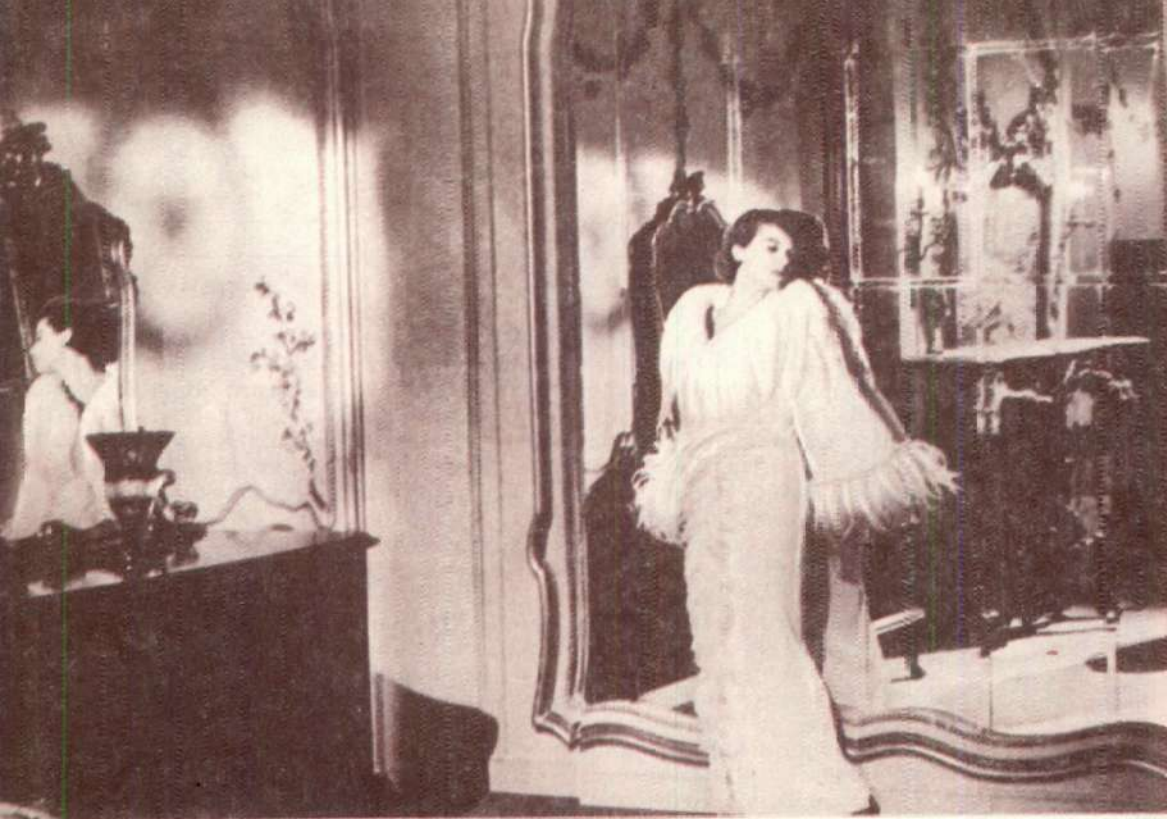
Alain Robbe-Grillet't teab ungari (nagu ka eesti — E.H.) publik tema tähendusega võrreldes suhteliselt vähe, kuigi keskealised ehk veel mäletavad, kui teravate rünnakute märklauaks oli meil kuuekümnendatel aastatel see suund kirjanduses — võib-olla viimane kahekümnenda sajandi mõjukamaist kirjanduslikest liikumistest —, mille üks peamisi teoreetilisi ja praktilisi viljelejaid Robbe-Grillet oli: *nouveau roman*, st prantsuse «uus romaani». Ungari keeles on siiani ilmunud ainult kaks tema romaani [mõlemad «Európa» kirjastuse sarjas «Modern Könyvtár» («Moodne Raamatukogu» — meie «Loomingu Raamatukoguga» võrreldav sari — E.H.)]: 1969. aastal «Labürint» ja 1975. aastal «Kummid»; ja antaloogiates ning ajakirjades veel mõned lühemad tekstid (eesti keeles «Kummid», 1977, ja novellid «Metroo käikudes» ja «Aseõpetaja» kogumikus «Prantsuse novell», 1973. — E. H.). Ka ungari kinokülastaja on Robbe-Grillet' tegevusest filmirežissöörina saanud endale luua ainult katkendliku pildi: öieti ainult tema esimese filmi «Surematu» alusel. Ungaris on linastunud küll ka «Mullu Marienbadis» (ja ühes praeguseks juba peaaegu kättesaamatus filmistsenaariumiantoloogias — «Magus elu», «Gondolat», 1970, on ära trükitud ka selle tekst), selle filmi režissööriks on aga märgitud Alain Resnais. (See ettevaatlik sõnastus johtub asjaolust, et Resnais' ja Robbe-Grillet' koostöö — nagu selgub nende mõlema hilisematest avaldustest — oli palju tihedam tavalisest stsenaaristi-režissööri suhtest.)

Neid andmeid on kahe — juba mahultki üsna soliidse — elutöö hindamiseks vähe, kui peame silmas, et Robbe-Grillet on alati olnud eeskätt «kirjanike kirjanik» ja «filmirežissööride filmirežissöör» (ja oodatavasti selleks ka jääb), sest tema loojasuveräänsuse — või lihtsamalt: originaalsuse — vastuvõtmiseks (läbimõtlemiseks) läheb tarvis nii sügavaid ja laiahaardelisi teadmisi, mida kasutab usutavasti vaid õige kitsas kiht suurest publikust. See tähendab ühtlasi ka seda, et tema proosa ja filmide mõju ei ilmne mitte niivõrd vahetult, kuivõrd pigem ülekantult: tema õpilaste ja epigoonide kaudu. Tegemist on muutuva, kujuneva elutööga, nii et vara oleks laskuda ennustustesse, kui sügav, kui levinud ja kui püsiv töötab see mõju olla. Seda on aga juba praegugi tunda, et Robbe-Grillet jagab ühest teatavast vaatekohast kindlasti suurte uuendajate saatust: temale viitavad paljud, kes ei ole usutavasti ühtki rida temast lugenud ega ühtki tema filmikaadrit näinud; ja paljud väidavad, et nad ei ole temast midagi kuulnud, kuigi vahendid, mida nad kasutavad, lõhnavad juba peaaegu et plagiaadi järele.

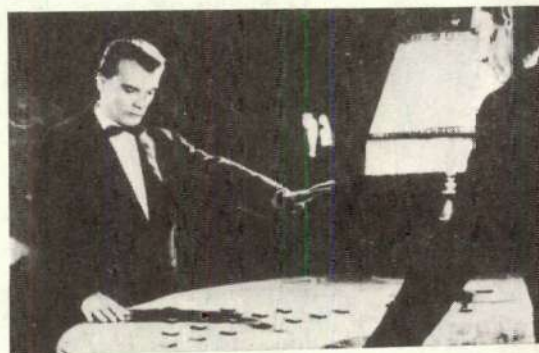
Ärgu siis austatud lugeja imestagu, kui ta leiab sellest kirjutisest siin rohkem informatiivse iseloomuga teksti kui ülistamist või mahategemist. Kirjatööameti põhireeglite hulka kuulub nimelt, et kommentaar võib küll järgneda, aga mitte mingil juhul asendada informatsiooni, ja juba minimaalselt vajalike faktide ja andmete lühikegi tutvustus nii-öelda ületab veel talutava mahu.

## Vasakukäeline kirjanik

Alain Robbe-Grillet on sündinud peaaegu et sõna otseses mõttes «maailma lõpus», 18. augustil 1922 Bresti linnas Prantsusmaa läänetipus, maa ja vee piiril. Selle paikkonna ladina keelest pärinev nimi — *Finistère* — tähendabki: maailma lõpp. Võib-olla ei ole liialdus, kui me siit, esimestest lapsepõlvemuljetest tuletame ühe kirjaniku ja filmirežissööri kaksikelutöö põhilise elemendi: üheaegse kiindumuse vabadusse ja seotusse. Kallast uhtva mere pildil kui tähtsal motiivil on peaaegu kõigis tema töodes rõhutatud osa: see esineb juba tema esimeses romaanis, 1949. aastal



*«Möödunud aastal  
Marienbadis» («An-  
née dernière à Ma-  
rienbad»), 1961.  
Delphine Seyrig,  
Giorgio Albertarzi ja  
Sacha Pitoëff.*



kirjutatud «Kuningatapus» (*Un régicide*) ja sel on suur tähtsus tema kõige uuemas filmis «Ilus naisvang» (*La belle captive*, 1983).

Ta oli rahutu, vintsutatud laps — on ta enda kohta mitmes seoses öelnud —, kinnismõtete küüsis, kuutõbine, aeg-ajalt hallutsinatsioonidest vaevatud. Ta sündis vasakukäelisena, kirjutas algul vasaku käega paremalt vasakule, ja see harjumus «häälestati» hiljem koolis ümber. Ei pruugi olla psühholoog, et ära näha; lapsepõlveaegsed «käelisuse»-probleemid istutavad mõnikord isiksuses kogu eluks ängistust ja ebakindlust, — ja Robbe-Grillet' loomingu üks põhielamusi on tänini ängistus ja ebakindlus.

Robbe-Grillet lõpetas põllumajandusülikooli ja töötas põllumajandusinsenerina mitmel omaaegsel Prantsuse asumaal (pärast ülikooli lõpetamist oli ta Prantsuse statistikaameti teenistuses ja töötas siis aastaid Mustas Aafrikas ja Antillidel lõunamaiste puuviljade uurimisinstituudis). Võib-olla oma algselt tegevusalalt on ta kaasa toonud järgmised kaks elutöö motiivi: kiindumuse objektiivsetesse kirjeldustesse (mida loetakse üheks *nouveau roman*'i suureks uuenduseks) ja sümpaatiat kaugele maade, eksootilise keskkonna vastu («võõrus» on üks tema teoste põhimotiive; tema filmide tegevus areneb ka topograafiliselt suuremalt osalt «võõrsil», välismaal: «Mullu Marienbadis» ühes Baieri lossis, «Surematu» Istanbulis, «Trans-Europ-Express» suurelt osalt Belgias, «Valelik mees» Slovakkias, «Eeden ja mis sellele järgnes» osalt Slovakkias, osalt Tuneesias).

1955. aastal rakendub ta esmakordselt «kirjanduslikku ametisse»: temast saab kirjastuse «Les Editions de Minuit» kirjanduslik juht (see asutus oli angažeeritud algul ühiskonna- ja hiljem eeskätt kunstialasest progressist). Oma esimese filmi kirjutas ta 1961. aastal, sestpeale viljeleb ta paralleelselt mõlemat «ametit». Ta on senini\* avaldanud kümme romaani, ühe novellikogu, kolm filmiromaani, mitu artiklikogu ja arvukalt mitmesuguses žanris kirjutisi; 1963. ja 1983. aasta vahemikus on ta lavastanud kaheksa



«Trans-Europ-Express», 1966. Alain Robbe-Grillet ja Jean-Louis Trintignant.

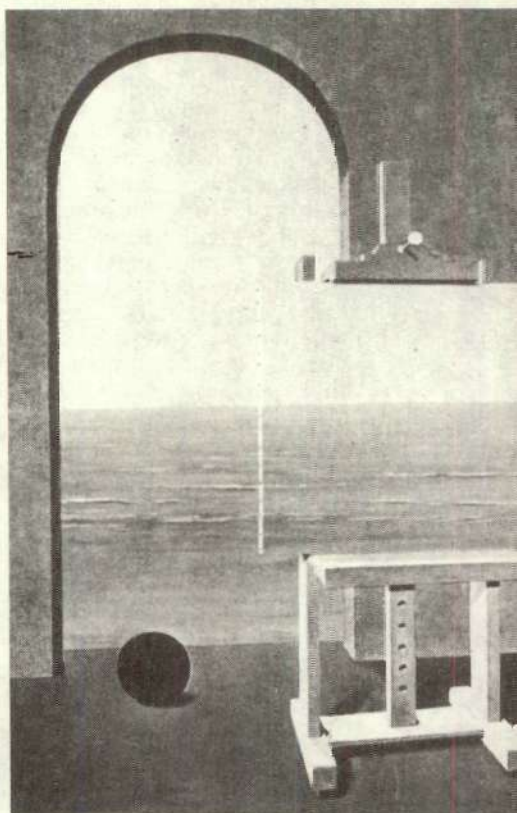
«Surematu», 1963. Jacques Doniol-Valcroze ja Françoise Brion.

filmi. Tema teoste publikuvastukaja on algusest kuni tänase päevani jäänud kaugele maha tsunftisisesest vastukajast — mitte küll niivõrd oma äärmustes kui oma intensiivsuses: nü-öelda juba tema esimestest sammudest peale ilmub tema kohta pidevalt suurel arvul monograafiaid, käsitlusi, esseid ja kriitikat, eeskätt inglise ja prantsuse keelealal (saksa esteetide suhteliselt loid huvi on juba sellegi poolest üllatav, et analüüsijate enamik on täheldanud tema elutöös germaani kultuuri mõjusid).

Kui me uurime tema kujutusviisi allikaid, siis tuleb sedastada, et ta peab oma peamisteks eeskujudeks kolme kahekümnenda sajandi romaani suurt uuendajat. Tema enda tunnistust mööda on ta palju õppinud Marcel Prousti, James Joyce'i ja Franz Kafka nägemisviisist, ja siinkohal meil ei ole praegu võimalust käsitleda seda üpris rikkalikku ja keerulist motii-

\* Artikkel on ilmunud juunis 1984. — E.H.

«Surematu» («L'Immortelle»), Françoise Brion.



«Ilus naisvang» («La belle Captive»), 1983.



vistikku, mille ta on välja kujundanud kreeka, ladina, germaani ja anglosaksi kultuuri elementide kokkusulatisest. Aja möödumise subjektiivne läbielamine, isiksuse piiride hajumine, inimsuhete võõrandumine ja assotsiatiivne romaanitehnika — need uued momendid olid *nouveau roman*'i ja sealhulgas Robbe-Grillet' teoste tugisambad. See liikumine — vähemasti alguses ja oma õitseas kuuekümnendatel aastatel —

nuks peetud kategooriad. Kuigi *nouveau roman* ei ole ial olnud homogeenne rühmitus (kuuekümnendate aastate lõpuks ta ka hajus), olid tema esindajad negatiivsustesomal kombel üksmeel, mis viis teiselt poolt teatavate positiivsuste osatähtsuse tahtmatule suurendamisele: suurenes asjade, nähtuste, ja vaatepiltide asjaliku kirjelduse (kujutamise) tähtsus (sellepärast nimetas Roland Barthes seda kirjandust «objektiivseks», «konstateerivaks»). Need omadused löid algusest peale teatavaid haakumisvõimalusi ühe teise, *par excellence* vaatepildil põhineva kaaskunsti uute algatustega, — *nouvelle vague*'i, see tähendab «uue laine» teatavate püüdlustega. Seetõttu pole sugugi juhus, et paljude «uue romaani» kirjanike teosed olid «uue laine» filmide kirjanduslikuks aluseks, ja ka see ei ole sugugi juhus, et paljud «uue romaani» kirjanikud (näit. Marguerite Duras või Robbe-Grillet ise) hakkasid ka filmirežissööriks.



«Trans-Europ-Express».

### Robbe-Grillet' mudel

*Nouveau roman*'i põhiprobleemid ei mängi omapärasel kombel tähtsat osa mitte ainult Alain Robbe-Grillet' proosatöodes, vaid ka tema filmiteostes, loomulikult ainult ja üksnes temale iseloomulikul kombel ja temale omaste vahenditega kujutatult. Ta väldib näiteks täiesti psühholoogilist analüüsi, tema lähenemine on määravalt fenomenoloogilise iseloomuga. Rolana Barthes'i jäälil on aga paljud avastanud, et — hoolimata arvukaist püsielementidest — muutub ka Alain Robbe-Grillet' kunst: algul kirjaniku/filmirežissööri tahte vastaselt, hiljem juba teadliku vormimiskavatsusega hakkab see tähendust kandma. Need püsielemendid on Mihály Szegedy-Maszák — proosakirjanik Robbe-Grillet' töid analüüsides — kokku võtnud sel kombel: tegelaste teadvuses «segunevad omavahel see, mis olevikus toimub, mineviku mälestuspildid ja tulevikus oodatavad ning kujutletud sündmused». (Esseekogumikus «Prantsuse kirjanduse kahekümnendal sajandil», «Gondolat», 1974.) Just see püsivus (põhiprobleemide muutumatu olemus ja motiivide sage kordamine on see, mis Robbe-Grillet' kunstis muutusi tingib: objektivsus h u m a n i s e e r u b, s u b j e k t i v e e r u b a s t e - a s t m e l t.

Nii nagu Robbe-Grillet oma romaanides (alates 1953. aasta «Kummidest») ammutab rohkesti ajastu populaarsete žanrite (kriminaalromaan, *science fiction*'i, koomiks) arsenalist, nii ei saa ka tema filmidest puududa seksi, vägivalda ja õuduse rõhutatud kujutamine. Tegelased tajuvad küll sündmuste olevikku, aga minevikku ja tulevikku (omaenese minevikku ja tulevikku) elavad nad läbi nagu olevikku projitseeritult, fantaasia tasemel. Need assotsiatiivsed dimensioonid muudavad, mis on teravas vastuolus nii argikogemustega kui ka traditsioonilise (kronoloogilise) loo-jutustamise reeglitega, annavad selle omapärase irrealse hõljumise, mis avaldab alati tugevat mõju sellele publikuosale, mis on vastuvõtlik asjade ja nähtuste tunde- (emotsionaalsele) loogikale.

Robbe-Grillet' filmidelt ärgu aga keegi oodaku formaalse loogika reeglite järgi jutustatavat ja tõlgendatavat lugu ja tegevust. See on ühtlasi selle mõistmatuse ja võõristamise peapõhjus, millega suur publik neid vastu võtab, sest filmikunstis on (vaatamata põgusatele kõrvalekaldumistele) tänini suunda andvad möödunud sajandi naturalistliku romaani reeglid. Kuigi Robbe-Grillet' teoste mudel on tegelikult ülimalt lihtne: tema tegelaskujud püüavad võimatutesse olukordadesse sattudes käituda mõistlikult ja loomulikult, et nad aga ei tunne neid ümbritsevate nähtuste toimimiseadusi, on nende katsed juba ette nurjumisele määratud. Kinokülastaja kaldub selle mudeli alusel tekkinud maailma — kuna ta seda ei mõista — endast ära tõukama, kuigi just see ängistus, just see ebakindlus on Robbe-Grillet' teoste põhiline sisu.

Nii nagu Robbe-Grillet' romaanides («Kuningatapus» Jean ja Boris,



«Trans-Europ-Express», Marie-France Pisier ja Jean-Louis Trintignant.

«Kummides» Wallas ja Garinati jne), nii esineb ka tema filmides üldiselt konflikt kahe peategelase vahel, aga need tegelased vahetavad sageli teineteisega «rolli», ja vähe sellest, ka identiteeti: kangelane ja ohver, oma põhimõtetele kindlaks jääja ja reetur, jälitaja ja jälitatu, kohtunik ja süüalune — sisendab meile Robbe-Grillet — on ühe ja sama printsibi kaks teineteisega ainult näiliselt vastuolus olevat esinemiskuju. Niisugused on «Võltsis inimeses» Jean Robin ja Boris Varissa, «Trans-Europ-Expressis» Jean ja Elias, «Eedenis ja mis sellele järgnes» Duchemin ja Dutchman, «Naudingu sujuvates libisemistes» Alice ja Nora, «Ilusas naisvangis» Marie-Ange ja Sara. Tegelikult me muutume Robbe-Grillet' romaani lugedes ja filme vaadates mingi pentsiku asjassepühendamise rituaali kaasosalisteks: isiksuseta esinev kangelane püüab endale pärast mitmesuguseid proove (katsumusi) — elamustest ja mälestustest — isiksust kokku panna, aga tal tuleb alataa kogeda, et isiksus on ka h e s t u n u d, tema vastu-rääkivused otsekui rebestavad ühtse isiksuse raame (sellest surma — surematuse tsükliline esinemine tema teostes).

Torkab silma, et samal ajal kui kirjaniku/filmirežissööri ideede- ja motiividemaailm jääb teosest teosesse olemuslikult samaks, tõstab kompositsioon, teose ülesehitus aste-astmelt ikka tähtsamasse ossa j u h u s l i k k u s e. Ja Robbe-Grillet viib selle loomismeetodi nii-öelda võimaliku lõpppunktini: filmist «L'Eden et après» («Eeden ja mis sellele järgnes») loob ta — puhtalt montaaži vahenditega — täiesti uue loo. «N. a pris les dés» (mida näidati Prantsuse Televisioonis 1975. aasta lõpul). Sellega on ta ilu kirjandusliku vahendi, a n a g r a m m i kui kujundava elemendi filmi ümber tõstnud (ka pealkiri on anagramm!). Filmirežissöör Robbe-Grillet' kujundusvahendite arsenalil muutust (või ehk arenemist) võib kõige paremini näitlikustada muusikaalase võrdlusega: tema tööde kujundus — neid üksteise järel vaadates — jätab mulje, nagu jõuaks helilooja k o n t r a p u n k t i l t (Bach) üle juhtmotiividel põhineva ülesehituse (Wagner) ja s e r i a a l s e muusika (Schönberg) a l e a t o o r i k a n i (Boulez). Samal ajal tõstab ta kunstiloo protsessi vabadusastet nii, et ta jääb tegelikult žanri suletud raamidesse.

## Korintose mõrsja

Alain Robbe-Grillet' film «Ilus naisvang» maadleb nagu tema eelnevgi looming maailma tunnetamatusega. Kõigepealt tasub mõni sõna öelda filmile nime andnud, filmi mütoloogiamaaailmas tähtsat rolli etendavast maailm. Belgia sürrealistlik kunstnik René Magritte (1898—1967) maalib oma pika loomingutee jooksul kuuel erineval, temaatiliselt aga üksteisega tihedalt kokkukuuluvatel pildil «Ilusa naisvangi» teemat. Kõigis neis esineb üks kunstniku armastatud paradokse, maastikku sulav maal: molbertile paigutatud pildil kujutab kunstnik avatud perspektiivis seda maastikuosa, mida maal peaks tegelikult katma. See on maastik — meri, merekaldalt vaadatuna. Pildi variantides võib leida ka Robbe-Grillet' poolt väljatõstetud motive (naistekingad, draperii). Magritte mängib siin kunsti ja tõeluse vastuolulise, keerulise suhtega pentsikut kahestunud mängu, eriti kui me võtame arvesse, et *meri* on prantsuse keeles naissoost sõna ja see teose nimi võib niisiis käia ka mere kui vaatepildi vangivõtmise kohta. Sürrealistlikust kunstist ei seisa kaugel arusaam (mida ka Robbe-Grillet omaks tunnistas), et kunst on tegelikult tõeluse sümboliliselt oma valdusse võtmise katse.

Armuvahekord ammu surnud noore naisega (ja ka vampiirimotiiv ise) viitab ühele Goethe ballaadile. Johann Wolfgang Goethe kuulsas luuletuses nõuab tütarlaps vastutasuks armuöö eest noormehe elu («Korintose mõrsja»).

Sõnade «surnud» (*tot*) ja «homme» (*morgen*) ühendamine annab filmis ühe peategelase nime (doktor Morgentodt), ja ka filmis esineva kliiniku nimi on tuletatav saksakeelsest sõnast. Salapärane tütarlaps on prantsuse keeles «*la fiancée de Corinthe*», millel on kaks tähendust! Ühelt poolt tähendab see de Corinthe'i, mõrsjat, teiselt poolt Korintose mõrsjat. Seesama sõnamänguline mitmemõttelisus ilmneb ka salapärase villa nimes, *seconda* tähendab nimelt prantsuse keeles ühtaegu *teist* ja *siimapilku*. Mootorrattal kihutav mustas ülikonnas iludus, *surmaingel*, esineb samasuguse sümbolina mitmes varasemas filmis (näiteks Jean Cocteau «Orpheuses» või Fellini «Roomas»). Sara, kes on unenäos salaorganisatsiooni esindaja, volinik, ja pärast ärkamist meestegelase abikaasa, kannab samuti oma nimes oma funktsiooni seletust: *Zeitgeist* on saksa keeles nimelt *a j a v a i m*. Ka teise naispeategelase nimi on «kõnekas»: *Reeves*'i hääldus prantsuse keeles langeb kokku sõna *rêve* hääldusega, mis tähendab «und», «unenägu».

Niisiis kannavad Robbe-Grillet' tegelaskujud ja motiivid ka sõnalist sümbolikat. Kui me need sõnad lahti mõtestatult üksteise kõrvale asetame, saame sümbolistlik-sürrealistliku luuletuse elu võitlusest aja nimel, surma vastu, ajavaimu trotsides. Sel kombel põimuvad sõna ja visioon, mõiste ja pilt, kirjandus ja filmikunst, kord teineteist võimendades, kord edasi ehitades, ja see on ju lõpuks loomulik niisuguse looja puhul, kes peab end korruga kirjanikuks ja filmirežissööriks.

Sellele, mis kombel Robbe-Grillet' l filmivahendid tungivad proosasse ja kirjanikuvahendid filmidesse, võiks vastust anda ainult üks uus, mahukam esse. Uks asi on kindel: meie ees seisab «kaksikrollis» vaidlusi sünnitanud, vahelduva menuga, aga kahtlemata väljapaistva andega looja. Alain Robbe-Grillet kuulub nende väheste hulka, kes (nagu Béla Balázs, Jean Cocteau või Pier Paolo Pasolini) on ühtaegu kahes eri žanris midagi jäävat loonud. Ja see saavutus on juba oma harulduse tõttu austusväärne. Eriti aga siis, kui lihtsalt juba nende oleviku (lähema mineviku) erandnähtuste olemasolugi aitab jalule seada meie kahekümnendal sajandil tublisti kõikumata löönud usku muusade algmesse ja võib-olla siiski mitte täiesti lootusetult minevikku jäänud vendlusse.

Ajakirjast «Filmviläg»  
tõlkinud EDVIN HIEDEL

## Filmi kiri ja kõne Alain Robbe-Grillet'1

HASSO KRULL



«Aeglane laskumine naudingusse». («Glissements progressifs du plaisir»), 1974.

«Glissements progressifs du plaisir» — komplitseeritud, raskesti tõlgitav pealkiri, mida tuleb paratamatult tõlkida valesi, et filmi üldse keegi peale noobide vaatama tuleks. Nüüd aga tuldi; need paar seanssi, mis see Alain Robbe-Grillet' «psühhoanalüütiliseks» peetav, 1974. aastal Prantsusmaal valminud film mullu oktoobri lõpul meie kinoklubides pälvis, said täis-saali kokku ja enamgi — korraldada tuli lisaseansse. Arusaadav, et peamiselt sellepärast, et ta on erootiline film; sellega kaasas käivale filmikeele iseäralikkusele, enam-vähem süžeele psühhoanalüütilisusele võib mingil määral vaadata läbi sõrmede.



Või siiski ei või? — Kui ka võib, siis igatahes on see raske, möönaks vist iga filmi oma silmaga näinu. On raske olla rahuliku meelega ignorantne, hetkekski järele mõtlemata, miks film oli n i i s u g u n e. Kahtlemata algab asi juba pealkirjast: «*Mõnutunde järk-järgult edenevad libisemised*» oleks kinokuulutusele kirjutada muidugi võimatu, aga on selge, et ainult mingi selletaoline sõnastus suudaks märkida ka filmi analüütilisust, sellal kui «*Aeglane langemine*» (peaks ju olema «*tõusmine*»!) justkui eraldaks filmist mingi spetsiifiliselt erootilise osa. Eriti oluline tähis on seejuures grammatilise mitmuse eemaldamine — sellal kui psühhoanalüütiline meetod, olgu ülekanutuna filmitegemisse või mitte, saab ikkagi orienteeruda üksnes mitmustele (neuroosil pole kunagi «üht algpõhjust» ses mõttes, nagu nohul võib algpõhjuseks olla külmetus). Aga nagu vihjasime, on pealkirja funktsioon kinokuulutusel teistsugune kui teoreetilises kontekstis, ja kõige paremini saab filmi tõenäolist tähendust meile pealkirja tasandil riivata ehk siis, kui esitame kolm eri varianti koos: prantsuskeelse, selle toortõlke ja tõlke kuulutuselt. Saadavat kolmikut võib võtta allegooriana.

Ütlesime, et film on enam-vähem süžetu: seda peab mõistma nii, et tegelikult süžee ju muidugi on ja püsib aktuaalsena kogu filmi kestel, vaataja tähelepanu fookusesse ei jõua ta aga õieti kordagi. Sellest hoolimata, et lugu võiks olla põnev: kohe filmi alguses leitakse keskele naistegelase karakterist kättpidi voodivõre külge seotud laip; kahtlustatav eitab süüd, algab eeluurimine; eeluurimise käigus kerkivad esile uued tegelased (uurija, nunn, advokaat, pastor), samuti kahtlustatava mälestused varasemast elust (vägagi unenäolistena, tiheda montaažiga); tegevusse/meenutusse põimub hulk naistegelaste vahelisi erootilisi suhteid markeerivaid episoode, mis näivad viitavat mõrva sadistlikule motivatsioonile; viimaks, päris filmi lõpul, jõutakse «seaduse võidu» asemel ootamatult kuriteo kordamiseni (või on see ainult üks versioon). Tõesti, need «sündmused» filmis «toimuvad», kuid ainult nende jälgi ajades on küll raske jõuda punktini, kust võiks hõlmata kogu filmi — tema «tähendust» või «tähendusetust» — terve ta ajalise-pildilise kestuse ulatuses.

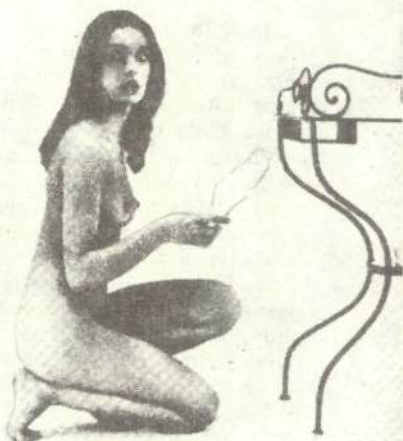
Kui teha juttu Robbe-Grillet' kõnealuse filmi tähendusest, peab kõigepealt tegema esmase eristuse, mis on aktuaalne peaaegu iga helifilmi puhul: eristuse selle vahel, mida film meile «näitab», st mis on filmilindile/kinolinale kirjutatud, ja selle vahel, millest filmis kõneldakse. Neil kahel sfääril on alati suurem või väiksem ühisosa, kuivõrd enamikus helifilmidest väga palju kõneldakse just neist asjadest, mida seal on näidatud või näidatakse; kolmanda tegurina lõikub neisse helitaust (loodushääled, muusika jne). Mõistagi ei saa kuskil teha väga selget vahet, mis just kõneldavast või näidatavast sellesse ühisossa kuulub ja mis mitte,



Alain Robbe-Grillet,  
1989.

aga on küllalt komponente, mille väljajäämine ühisosast on üldiselt ootuspärane (tegelaste vahetu ümbrus, füüsiline liikumine ühelt poolt, abstraktsed mõtted, sotsiaalsed ja psühholoogilised liikumised teiselt poolt). Samas seovad selle ühisosast väljajääva siiski kokku filmi helitaust ja filmi rütm üldse (kaadri kestus, vahelduvus, kirevus, muutlikkus).

Kuna tähendus on keeleline kategooria, sõltub tema tekkimine alati inimekonnast ja eeldab semantilise kolmnurga võimalikkust (tähistaja/tähistatav/referent). Raske on saavutada filmis mõju millegagi, mis tugevasti eraldub, põikub, lahku läheb filmis kõneldavast, filmi tähenduslikust sügavusest. Muidugi, kõige tugevama mulje jätavad vaatajale alati tummad kaadrid, kuid mitte seepärast, et neis järsku oleks tähendus lakanud — vastupidi, just tummade kaadrite käigus leiab tähenduslik sügavus vaataja jaoks kinnitust, vaataja jõuab selle interioriseerida. Nõnda on nn filmikeeles domineerivaks osanikuks alati filmi «kõnekeel», millest pildikeel suudab emantsipeeruda vaid kõnes loodud tähendust omaks võttes,



seda toetades ja seejärel ta sümboliseerib ületades. Võib koguni öelda, et tähenduslikkus plaanis just viimases seisnebki igasugune filmi spetsiifika; siit tuleb vaataja esmase kriteeriumi, mille järgi hakata otsustama, kas film on «halb» või «hea».

Mis aga siis, kui see kriteerium hakkab tõrkuma? Kui pildikeel lahknub filmi kõnes loodud tähendusest ilma seda sidusalt omaks võtmata ja ületamata? Ja kui toimub veel ka vastassuunaline, ümberpööratud protsess — häälikuline keel ise kipub eralduma oma kõnelisest tähendusest? — Robbe-Grillet' filmi puhul pörkame kokku just selliste ilmingutega, ja paljas epiteet «psühhoanalüütiline» ei vabanda ega seleta siin veel midagi, ehkki on heaks orientiiriks vaataja otsingutele. Kõigepealt peab vaataja endalt siiski pärima: kas ma mõistan ekraanil toimuvat või ei? Kas ma näen õieti? Vaataja peab otsustama, kas see, mida ta ekraanil näeb, ongi juba režissööri tegelik taotlus, või on siin vajalik mingi muu, talle rohkem või vähem tundmatu tähenduse vahendus. Kui viimast, siis miks ei vahenda vajalikku tähendust filmis kõneldav ise? Millist teesi illustreerivad punase värviga ülemaalitavad alasti naisekehad, ebareaalsed määratlemata interjöörid, katkilõõdnud pudelid, kinnikolksatavad riivid, aheldatu käeliigutus, maa kaevamine, voodist kukkuv helesinine king ja muud üha korduvad motiivid? Kas nii funktsioneerib autori meelest «alateadvus»? Miks pole see kõik «sulatatud kunstiliseks tervikuks»?

Neile küsimustele ei saa otsida vastust, enne kui pole ära otsustatud tähenduse küsimus. Seepärast hajutagem esmalt kõik sellekohased kahtlused: tõenäosus, et filmi mõistmiseks peab mõistma ekraanil vahelduvate grafismide tähendust, on kaduvväike. Orienteerudes psühhoanalüüsile, ei saa režissöör kasutada mingeid lõplikke, ainult tõlgendatavaid sümboleid või figure; iga juurdevõetav element muutub paratamatult üle-

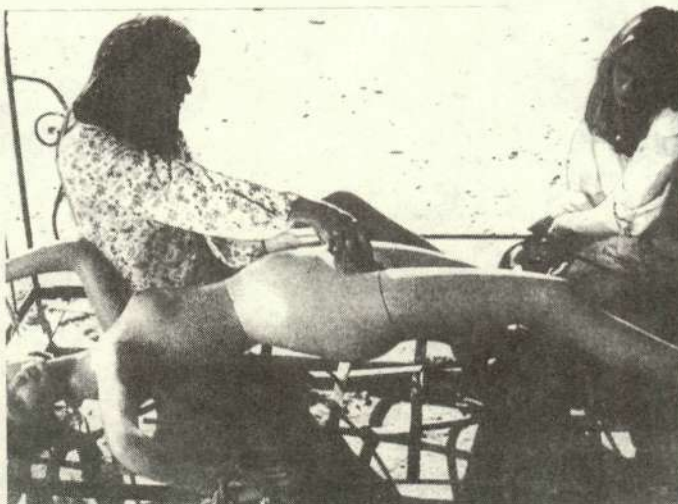
determineerituks, mitmekordselt põhjendatuks, hargneb põhjuslikult laiali paljusid erinevaid assotsiatsiooniahelaid pidi. Tema esilekerkimist ajendanud «filmimõteteid» (vrd Freudi «unenäomõtted») saab hakata välja selgitama alles seal, kus hakkavad nähtavale tulema nende eri assotsiatsiooniahelate mitmekordsed seosed. Võime seepärast väita, et filmis kasutatavate grafismide mõistmiseks ei saanud autor eeldada tähenduse vahendust, pidades silmas mingeid filmiväliseid teadmisi vaatajal. Pigem pidi ta tahtma, et nende grafismidega markeeritu jõuaks vaatajani o t s e.

Teiste sõnadega: et vaataja loobuks kõnelisest *tähistaja-tähistatav-referent*-mudelist, et nähtav tema jaoks hakkaks funktsioneerima nii, nagu funktsioneerib ž e s t v ö i k i r i. Filmis on need kaks väga lähedased, tihti peaaegu samased; st filmi kujutised, mis sagedasti on žestid, markeerivad vahetult seost vaataja/režissööri ja osutatava referendi vahel. Tähistatav — mõiste, tähendus, kontseptsioon — jääb vahelt ära. Kõik see on võimalik muidugi ainult kõne puududes või eraldudes kujutistest, tähendusliku dominandi kadudes<sup>1</sup>. Robbe-Grillet' filmis on pikki löike, mis koosnevad ainult sellelaadsetest grafismidest, kusjuures neid on eriti soodsalt võidud välja arendada seal, kus erootiline laeng on kullalt tugev. Kui nüüd teha ka mingeid oletusi režissööri võimaliku taotluse kohta, peab ilmselt arvama, et Alain Robbe-Grillet' eesmärgiks oli oma filmi rääkima panemise kõrval seda ka harilikust rõhutatumal moel k i r j u t a d a, hoolimata enam sellest, mida vaataja sel juhul võib arvata filmi «veenvuse», «kunstilise terviklikkuse» kohta.

Kui selline tööpoolest oli taotlus, on tulemus igatahes õnnestunud. «*Glissements progressifs*» eraldub selgelt nn suurtest režissuuridest, võides küll esteetiliste eelarvamustega ankurdatud vaatajale näida kuidagi liiga illustreeriv, näpuga näitav, plakatlik, kirjutades aga lugeda tahtja silme ees mõnikord võib-olla «kirjapärasemaltki», kui on kirjutanud nt Kurosawa või Tarkovski. Siit ka tema semiootiliste taotluste tugev ühtelangevus psühhoanalüütilistega (meenutagem, et Freud pidas unenäo-töö kõige paremaks analoogiks hieroglüüfkirja).

Sõna «hieroglüüf» võib filmilukku tagasi vaatajale muidugi tekitada segadusse ajava paralleeli Eisensteiniga. Siiski triivib Robbe-Grillet siin-kirjutaja meelest ka Eisensteinini tagasiviidavast montaaži-esteetikast jõudsasti eemale, kinnituseks kas või ühest omaaegsest filmiarvustusest leitud löik, kus tsiteeritav Robbe-Grillet oma taotlusi filmis iseloomustab niiviisi: «Tänapäeva maailm on suurtes raskustes, püüdes end vabastada 19. sajandilt päritud sügavustest . . . Mina püüan asendada sügavuse idee män-

<sup>1</sup> Niisugune kõnest eemaldumine on täiesti mõeldav ka meie foneetilise kirja puhul. Selgemini tuleb see kirja semiootiline eripära siiski välja meile tundmatumate kirjaliikide puhul, nagu hieroglüüfid, sõlmkiri, piktograafiline kiri, ka kaljujoonised, sirvilauad jne.



«*Glissements. . .*»

gu ideega.»<sup>2</sup> Selle ütluse pinnalt igatahes võiks eisensteinlikku montaaži põhimõtteliselt pidada lausa robbe-grillet'liku montaaži vastandiks, kuivõrd see vastandina Robbe-Grillet'le taotleb just eriti intensiivset «täenduslikku sügavust», mingit uudset sünteesi, just selles filmile ainuomaseid võimalusi näheski. Robbe-Grillet' mängulised grafismid on aga teatavad väärtused iseeneses, eri kaadrite kokkupõrkel ilmuv sünteetiline moment jääb teisejärguliseks. Võime öelda, et ta kaader on teatavas mõttes nartsisistlik, ei ole absorbeeritav, ära tarvitata filmi muude, tähenduslike seoste kaudu.

Arusaadavalt peavad mängul olema mingid esialgsed reeglid. «*Glissements*» puhul annab need reeglid režissööri ja vaataja jaoks kriminullilik süžee (õigem oleks ehk öelda: kriminulli arhitektst), mida filmis mitmeti on lödvendatud, hajutatud, travesteeritud, kuid ilma ta reeglitest selle süžeeleeni enese sees lõplikult üle astumata. Süžee ja süžeevälisus käivad filmis kogu aeg kõrvuti, pole aga võimalik kindlalt öelda, kumb õieti kätkeb teist: kriminaalsüžee loob küll filmi t e r v i k u, on aga seejuures ise ikkagi ainult o s a filmist. — Argem seda mõttekäiku praegu kaugemale arendagem, nentigem ainult, et «kirjapärasuse» kõrval on see osaterviklustervikosus Robbe-Grillet' filmi teine eriti tunnusomane, ehkki mitte niisama ainulaadne ja harvaesinev kvaliteet.

Mõttetu oleks praegu «Teater. Muusika. Kino» veergudel võrrelda nähtud filmi Robbe-Grillet' teiste, varasemate ja hilisemate filmidega. Kui ma ka oleksin neid näinud, jääks see võrdlus ikkagi täiesti kontekstiirdseks. Muidugi võis «*Libisemisi*» vaadata ja analüüsida nõndagi, võttes teda kui üksikjuhtu, «viieteistkümneaastast kaptenit». On selge, et kuni praegusa aja filmide vastu veel üldse huvi tuntakse, jäädakse Robbe-Grillet' filme ikka vaatama ainult väheste vaatajatega (meie filmiklubide lisaseansid olid eksitus, hästi mõistetav küll). See tähendab, et «*Libisemistel*» ei saa kunagi olla seda paratamatut propagandafilmi funktsiooni, mis langeb osaks paljuvaadatavatele filmidele, nagu ütleme Wajda või Fellini või Tarkovski omad. Propagandistliku funktsiooni asemel on tal mingi teine funktsioon, mida võiks nimetada kas või rituaalseks. Need kaks erinevad vahest eelkõige selle poolest, et propagandistlikus aktsioonis osalejale alati on küllalt oluline, kui palju «meid» on, rituaalis osalejate jaoks see pole aga kuigi tähtis. Muus osas on neil küll üksikasjuti erinev, aga intensiivsusest võrdne sotsiaalne seostumisvõime. Kui kunagi avaneb võimalus näha veel Robbe-Grillet' filme, on vähemalt osa vaatajatest selleks juba hoopis konkreetsemini häälestatud ja kontekstki ei puudu enam.

<sup>2</sup> G. Gow. Fast Travelling. The cinema of Alain Robbe-Grillet. «Films and Filming»,

Balti vabariigid vääriskid kandmist kultuurialasesse punasesse raamatusse ainuüksi oma laulupidudega, oleme ju ainus koht maailmas, kus seda tüüpi kooripidu veel elujõus. Samas kutsub selle traditsiooni rakendus viimastel kümnenditel esile üha suuremat rahulolematust. Selle otsene põhjus on väga selge: poliitilise propaganda huvides manipuleeritakse tuhandete lauljatega, administratiivses korras on lauljatele kaela määritud ebameeldivat repertuaari, milles on vähem või rohkem varjatud sõnakõlksutust. Kuid on ka keerulisemaid probleeme. Näiteks intelligenti ühe osa snobism, kumu, et peod on ainult meelelahutuslikud ettevõtmised, ilma tõelise kõrgkunsti hingusega. Või teiselt poolt — etteheited keerulisele, «mittemeloodilisele» repertuaarile. Peale 1985. aasta Läti laulupidu ajakirjanduses ilmunud kirjanike, poetide, dirigentide ja teiste kunstialade esindajate, samuti kuulajate kriitilistest esinemistest oleks võinud kokku panna terve raamatu.

Me ise peaksime olema sügavamalt teadlikud sellest fenomenist, mis pole kaugeltki ainult koorifestival, mida on Euroopaski kümneid, vaid üldrahvalik pidu, kus koor ja kuulajad kokku moodustavad ju tähelepanuväärse osa kogu rahvast. Miks kadus seda tüüpi pidu neil maadel, kus ta oli olemas enne meid? Miks on see meil elus ja missuguseks kujuneb ta tulevik?

Missugune oli laulupidu oma klassikalisel maal — Saksamaal? Peaaegu kogu XIX sajandi, Napoleoni sõdadest Pariisi Kommuunini, olid need patriotismi ja maa feodaalsest killustatusest ülesaamise ideede väljendajaks. Kuigi peod jätkusid ka XX sajandil, saavutasid nad kulminatsiooni 1848. aasta revolutsiooni lävel, kui mitmes Saksamaa riigis korraldati ligi 60 pidu sadade tuhandete osavõtjatega. «Lahutatud rahvas võis vähemalt kunsti kõrgustel ühineda. Eri liiki puuvõsud põimusid ja saabus hingeline ühtsus,» kirjutab 1834. aastal Robert Schumanni juhitud «Neue Zeitschrift für Musik». XIX sajandi teisest poolest hakkasid bürgerlikule kooriliikumisele vastukaaluks kujunema saksa tööliikooride liidud, mida ei ühendanud mitte ainult rahvuslikkus, vaid suuresti just sotsiaalne ühtsus. See liikumine oli laiahaardeline, kuigi leppis tagasihoidlikuma kunstilise tulemusega. 1928. aastal toimus Hannoveris esimene saksa tööliikooride liitude laulupidu, kus osales 300 000 lauljat. Kuid fašism hävitas mõlemad kooriliikumise võsud. Tööliikooride liikumine peatati administratiivselt, aga bürgerlikku punuti sisse fašismile eriomast mõtet rahvuslikust ühtsusest, märkamata, et samaga diskrediteeriti oma maal selle iidseid traditsioone.

Nagu teada, olid ka meil kooriliikumise aluseks rahvuslikud püüdlused, mis XIX sajandi lõpul elasid kaasa ka ühiskonna kihtidesse eraldumisele. Näiteks Lätis mõned vasak-radikaalsed kooriühingud keeldusid ideelistel kaalutlustel osalemast 1904. aasta laulupeol, nagu ka viiendal peol 1910. Onneks kujunes siiski olukord niisuguseks, mis soodustas positiivse lahenduse või leppimise kooriliikumiste objektiivsete sisemiste vastuoludega.

Pole vähetähtis, et repertuaari tuumaks, mis rahuldab kõige erinevamaid sotsiaalseid maitseid, sai rahvamuusika, mis Baltikumi kooriliikumises alati väga tähtis on olnud. Uudne töötlusstiil ja värske rahvalaulu 19

interpretatsioon said ikka enam ja enam võitu veidi naiivse, konventsionaalse ja vahel sentimentaalse rahvalikkuse üle, mis oli omane varasematele folkloorsetele töötlustele. Viimaste prestiiž oli kõvasti langenud seoses 1905. aasta sündmustega ja sellele järgnevate sõdadega, kuigi seda toetasid Jānis Rainise sõnul «vasakpoolsuse lastehaigusesse» haigestunud sotsiaaldemokraadid.

Veelgi tähtsam on teine asjaolu, tänu millele laulupidude traditsioon Baltimaades on püsinud kauem elujõulisena kui tema «vanades maades». Neil aegadel, kui näiteks sajanditepikkuse professionaalse muusikakultuuriga Saksamaal said laulupeod (kui nõrgenes nende sotsiaalne tähendus) kiiresti teisejärguliseks kultuurinähtuseks, siis Baltimaade noortes kultuurides jäid nad kauaks põhiliseks muusikalise enesejaatamise vormiks — kõige suuremad rahvuslikud heliloojad löid repertuaari, osalesid pidude organiseerimisel, isegi vahetult dirigendipuldil. Meie pidudel kõlasid rahvusliku muusikaklassika šedöövrid, mis said rahva eluvõitluse sümboliks. Ja igal peol, eriti sõdadevahelisel ajal, võttis see ühendkoor omaks paljud uued teosed ja kaasaegsed folklooritöötlused, millest osa sai kultuuri kullafondiks. Niiviisi, esmajärguliste muusikaliste jõudude osavõtul, säilis viljastav pinge, rahvusliku kultuuritraditsiooni ja kaasaegse professionaalse kultuuri ühtsus, ühtsus, mis nn pidude teooria seisukohalt on meie laulupidude sisemise vormi alus, mis on kindlustanud nende stabiilsuse ja pikaealisuse. Sellest vaatepunktist on tähtis, et ei tohi vähendada peost osavõtivate professionaalsete muusikute hulka, eriti — sümfooniaorkestreid ja nende dirigente, viimane peaks samal ajal tugevdama pidudel vokaal-sümfooniliste teoste osatähtsust.

Esimesed laulupeod pärast Teist maailmasõda nii Eestis, Lätis kui ka Leedus, vaatamata stalinistlikule propagandistlikule kestale, sisaldasid oma põhiolemuselt ikkagi rahvusliku ärkamise ja enesejaatamise hingust. See oli väga erinevate, laiali pillutatud, sõjakoledused üle elanud ja endast maha raputanud inimeste janu taas teadlik olla ja tunnetada end traditsioonilises kultuuris. Esimesel pärastõjaaegsel laulupeol oli kõigis kolmes Balti vabariigis eriline kõrvalmaik — see oli mitmes suhtes võltsimatu stiihiline enesejaatamise laine, peost osavõtjate arv oli rekordiline, kuigi see näitaja juba teisel sõjajärgsel Läti laulupeol tunduvalt langes. Valitsev ladvik püüdis pidusid ära kasutada masside poliitilis-moraalseks koondamiseks stalinlike ideede ümber. Läti ajaloodokumendid, mis käsitlevad pärastõjaaegseid laulupidusid, on fikseerinud tunnistused, kuidas paljud kohalikud politrukid ja nende käsilased peletasid rahvast peost eemale, vaatamata käsule ülalt ja ürituse ametlikkusele, kuna nad täiesti põhjendatult tundsid neis ära rahvusliku kultuuri traditsiooni (nende terminoloogias: natsionalismi). Võitlus ametlikult ettekirjutatu ja mitteametlikult sallitu vahel on jätkunud viimase laulupeoni. Dirigendid sooritasid diplomaatia ja paindlikkuse imesid, et mitte loobuda lauludest, mis ei sobinud ideoloogilisse konjunktuuri. Siin leidis tegelikkuses tõestust tark ütlus: «Suur kunst on tajuda, kui kaugele võib minna liiga kaugele.» Kõrgetes poliitilise võimu koridorides kinnitatud repertuaaris ei lubatud isegi kõige süütumaid vabadusi ja asi jõudis selleni, et inimesid laulsid, hambad ristis, laulsid ainult sellepärast, et mitte kaotada võimalust üldse laulda. Tähtis oli säilitada rahvakoori staatus — see väike ideaalne, uhke ja ühteliitunud rahvuse mudel kõrgema vaimse eesmärgi nimel. Vahel rääkisid sõnad üht, aga kuulajad taipasid hoopis muud. Dirigent oli üks kõige vastuolulisemaid kujusid stalinlikus ja neostalinlikus kultuurielus, tema olemuses ei saanudki võimud selgust, kuna tal oli privileeg mitte rääkida, jääda tummaksi juhiks. Alles nüüd, kui rahva huvimid võivad oma kõnedes ja esinemistes kaitsta rahvajuhid, poliitikud ja juristid, võime avalikult teadvustada, et tolle ajastu ainsaid tõelisi rahvajuhte

kohtasime dirigentide hulgas, ilma hääleta, tummana, tegid nad oma tööd võrdselt koori ja rahva ees, ja neid mõisteti.

Lootusetus oma rahva tuleviku suhtes, vaenulik või objektiivselt paha-tahtlik ümbrus, ebakindlus rahvuslikes õigustes, rahvusliku eneseteadvuse arengus — see kõik oli samuti kaudseks põhjuseks, miks laulupeotradit-sioon pärast sõda elama jäi. Võib-olla oli põhjuseks veel ka riiklik organi-satsioonilis-finantsiline toetus kooriliikumisele. Kuigi, viimane on ka teistes liiduvabariikides, peod ainult meil.

Nii või teisiti, Tallinnas, Riias ja Vilniuses võib tagasi vaadata juba enam kui kümnele sõjajärgsele laulupeole. Kooriliikumine sai nn rahvus-liku kultuuritraditsiooni (millesse tavaliselt kuuluvad folkloor, tavandid, rahvuslik käsitöö jms) osaks. Aastat kümme-viisteist tagasi ütles Eino Tamberg: «Meil on kõrge koorikultuur? Vaevalt on see õige sõna. Meil kogunevad inimesed proovidele ja laulavad sellise suhtumisega, nagu vanasti koguneti õhtuti vokkide taha või kuduma.» See ütlemine vihjab veel kord mitte ainult sellele, et koorilaul omandas justkui kombetalituse staatuse, vaid sisaldab ka häireküsimuse: kas meie traditsiooniline koori-laul on oma olemuselt ka piisavalt kunstiline tegevus, kas temas on tunne-tatav kaasaegse kultuuri kontekst? Kas see masskoor on teadlik musitseerimise kvaliteedist, oma osat muusikamaailmas, kas võime selle liikmeid ette kujutada näiteks sümfooniakontserdi külastajatena? Ja peamine: kas programmis endas ja tema ülesehituses, peo struktuuris ja atmosfääris on piisavalt kaasaegset kunstilisust? Tunnistame, et peo läbiviimises, visuaalses kujundlikkuses, embleemistikus, rajoonide ja linnade kooride visiitkaartides on veel palju labasust. (Ehk oleks õigem kasutada siin linnade vana, suursugust embleemistikku ja heraldikat?) Etnograafiliste kostüümide visuaalselt laitmatul foonil riivavad pidurongkäigus silma paljud diletantlikud vineerist, plastmassist, paberist esemed. Ja seda meie paikkonnas, mis võib uhkeldada oma heal tasemel disaini ja tarbe-kunstiga! Ka programmi struktuur jääb maha kaasaegsetest nõuetest, ei kao «rosolje» mulje: puudub selge dramaturgiline läbiv liin, on palju väikesi laule, millest ei vormu tervikut. Kirju roduna järgnevad teosed üksteisele, igaüks neist nõuab oma sisuga, ülesehitusega, faktuuriga kuu-lajalt kiiret ümberorienteerumist, ümberlülitumist, laulud «hävitavad» üksteist.

Tühiasjad? Kuid jutt käib uuest, nüüdisaegsest suhtumisest rahvusliku kultuuritraditsiooni fenomeni. Kui meil ei õnnestu teadlikult tõsta uuele tasemele kunstilisust, laulmist ja peo visuaalset kujundit, kava ettekand-misviisi ja kogu repertuaari, siis rafineerituma publiku pretensioonid kasvavad veelgi. Ja kui viimastel kümnenditel laulupidu veebles juba ainuüksi sellega, et oli ainus mitteformaalne rahva kogunemise võimalus, siis meie päevil on ta andnud oma potentsiaalse miitingu rolli teistele rahva kooskäimise vormidele. Ta ei või olla lihtsalt «laulva revolutsiooni» lauluprooviks. Neidki pole praegu vähe, kus rutuga kokkukogutud koori-artistid ilma ühtse repertuaarita, koos kuulajatega või nendeta, saavad jagu tervest kontserdiprogrammist (näiteks olgu Riia lauluväljakul 7. novembril 1988 toimunu). Ei, laulupidu peab saama meeolelukaks kunsti-sündmuseks, nii temaatiliselt kui ka kunstiliselt. Iseolemine on oluline. Nii nagu ohtlikel aegadel, kui ilmnas laulupeo populaarsus, ilma et oleks saadud rõhku panna rahvusliku pooluse tupevdamisele.

Ehk teiste sõnadega, laulupidu saab proovikiviks meie suhtumisel tra-ditsioonilisse ja kaasaegsesse kultuuri. Muide, meie ajal see vastuolu tekib ja nõuab lahendust igas arenevas kultuuris. Ühelt poolt tõuseb hariduse (ka muusikalise) tase ja eluviisi rafineeritus, teiselt poolt huvi tradit-sioonilise kultuuri vastu. Jaapanis eelistab enamik inimesi asuda justkui kahes kultuuris paralleelselt — aeg-ajalt, aga sealjuures regulaarselt jätkavad nad oma kompuutrid ja konveierid, et ümber lülituda ikebanade, 21

kimono ja rituaalse teejoomise traditsiooni. Võib ka nii, aga seda tingimusel, et see ei meenuta uskmatuid, kes külastavad kirikut ainult sentimentaalsusest. Näib, et Balti rahvastel on veel nii palju rahvusliku traditsiooni ja kaasaegse kultuuri vahelisi ajalooliselt tingitud kokkupuutepunkte, et on eeldusi täiesti teadlikuks mõlemapoolseks lähenemiseks. Muidugi ei tohi kaduda vahe traditsioonilise kultuuri tervikteadmise ja psühholoogiliselt rohkem mõistatusliku kaasaegse kunstilise teadvuse vahel. Kuid see rebend võib kitseneda, selleks, et laieneda siis igas suunas. Näib, et just seda laulupeod ootavad.

Traditsioonilise ja kaasaegse alge vasturääkiv ühtsus peab nüüd olema enam kui kunagi varem teostatud erinevates peo komponentides. See ühtsus, uue ja äratuntava vastastikune seos peaks uutes teostes minu arvates kalduma enamtuntu kasuks. Uudsuse ülekaal võiks olla omal kohal igal kaasaegse muusika festivalil. Pidud avatud taeva all ei eelda täielikku keskendatust muusikale, tuleb ju rahvas ka oma sõpradele-tuttavatele naeratama, veel kord imetlema tuttavlikku, tugevdama hinges tuttavaid rahvuslike ja üldinimlike emotsioonide tõde ja sümboleid. Enamiku laulude temaatika peaks olema kergesti äratuntav. 1990. aastal toimuva Läti XX laulupeo kontserdi kava läheb aste-astmelt tagasi rahva ajalukku, tema saatuse sõlmitusmomentidesse: rahvuslik ärkamine, läbi viletsuse ja võitluse iseseisvusele, suured kannatused Teises maailmasõjas, uus, tänane ärkamine.

Kui kallid ja hädavajalik meile praegu ka poleks patriootiline temaatika, peab laulupidu pöörduma ka meie kaotatud orientiiride poole: üldinimlikud väärtused, avatus kogu inimkonnale, rahu. Kaua aastaid olid laulupeod kuhjatud «ideeliste» lauludega, mis vahel lausa avalikult ülistasid hoopis militarismi. See kõik peab kaduma, nagu ka «rahvaste sõprus» etteantud nomenklatuursesest nimekirjast ja kohustuslik kantaat, mis vastab hetke poliitilisele konjunktuurile. Selle asemel poleks kasutu läbi vaadata meie pidude algusaeg veendumaks, et seal oli repertuaaris kõrvuti kõige palavama patriootliku teemaga ka orientatsioon nn üldinimlikele hingeväärtustele. Asi on selles, et otsustav samm esteetilises teadvuses, mis on olemas folklooris, tekitab rahva eneseteadvuses uue, kõrgema mõistmise — see oli üldinimlikkuse mõistmine ja selle mõistega seotud hingelised väärtused. Muidugi kuulub siia hulka ka patriotism. Ettekujutus üldinimlikkusest noil aegadel kontsentreerus mõistesse «vaimulik», teiste sõnadega — «kogu kristlik maailm». «Individuaalne», kuhu kuulus rahvas oma igapäevase elu ja maiste muredega, püüdlusega, jäi seotuks terminiga «ilmalik». Ka laulupeod jagunesid kaua aega kahte ossa — vaimulikuks ja ilmalikuks, kusjuures esimene ei olnud kaugeltki lõivumaksimine kirikule, nagu tihti arvatakse. Vaimulik kontsert korraldati kirikus kui väiksem pidu — oratooriumi tüüpi kontsert oreliga. See kontsert võiks olla suurejoonelisema vaimuliku kontserdi impulsiks, kus kõlaks näiteks oratooriumiklassika.

Balti rahvaste ajaloolise ja kultuurilise arenemise iseärasused, samuti paljude lauljatepõlvkondade entusiasm säilitasid meile peo, mille võlu seisneb traditsioonilise ja kaasaegse kultuuri ühtsuses, nende vastastikusel rikastavas tegevuses, üleminekutes, viljastavas vasturääkivuses. Meie ülesanne on targalt ja hoolikalt viia see «kaksainsus» tulevikku.



Laulupeod pole ainult arendanud eesti muusikat, eriti koorilaulu ja orkestrimuusikat, vaid neil on alati olnud üldrahvuslik, isegi poliitiline tähendus. Alati on võistelnud — kaks ideoloogiat. Samuti on pidude vastu aktiivset huvi tundnud riigiorganid — ühelt poolt baltisakslaste juhitud omavalitsus ja luteri kirik, teiselt poolt Vene riigivõim ja vene õigeusu kirik.

Esimese, 1869. ja teise, 1879. aasta laulupeo korraldajaks oli kirikuringkondadega hästi läbisaav «Vanemuise» selts, eesotsas J. V. Jannseniga. Juba esimesel peol jäi C. R. Jakobson opositsiooni, lähenedes vene ajakirjanduse seisukohale, mis pidas eestlaste pidu suureks tänuavalduseks balti mõisnikele ja kirikule.

Ka teine laulupidu püsis veel J. V. Jannseni kätes, kuid vastasrind ja lahkkelid muutusid nii tugevaks, et kolmas pidu 1890. aastal otsustati viia Tallinna, kus küll ka veel Jannseni ringkond ja baltisaksa ametihed eesotsas olid, kuid vahepeal oli rahva iseteadvus kõvasti kasvanud.

See rahva lõhestatus kahte «parteisse» võttis aga võimaluse ülemaalist laulupidu üldse korraldada. Ka Vene riigi poliitiline surve oli tugevnenud, nii et vaevalt oleks lubagi saadud. Korraldati küll maakondlikke pidusid. 1887. aastal tõstis A. Reinvald Eesti Kirjameeste Seltsis (EKmS) üles taas ülemaalse laulupeo mõtte, aga see soikus. Umbes samal ajal tekkis ka «Vanemuise» seltsis uuesti laulupeo korraldamise idee, sobis aastaarv 1889, mil täitus 70 aastat Liivimaa talurahva pärisorjusest vabastamisest. Selle sündmuse tähistamine oli juba nii esimesele kui ka teisele laulupeole ametivõimude loa andnud. Eesti heliloojatelt K. A. Hermannilt, J. Kappelilt, A. Lätelt, M. Härmalt ja A. Thomsonilt<sup>1</sup> telliti uusi laule ja anti sisse palvekiri, kuid vastus oli eitav.<sup>2</sup> Siis leiti soodne võimalus: «Postimehe» toimetaja K. A. Hermann oli ühteaegu «Vanemuise» seltsi esimees ja EKmS aseesimees. Viimane oli võtnud riigitruu suuna ja kuna ta tegeles veidi ka muusikaga, siis tuli ta korraldajana kõne alla. «Vanemuine» jäi eeltöödest eemale, tegelikult peo läbiviijaks kujuneski EKmS ja ainutöö tegi ära K. A. Hermann. Sellest tekkis omakorda kõikvõimalikke vastuolusid, kuna Hermannil polnud vaenlastest puudu. «Valguse» toimetaja, aktiivne venestuspoliitika pooldaja J. Kõrv pidi Hermanniga leppima, kuigi oli teda alati rünnanud, kuid ajalehe «Olevik» toimetaja A. Grenzstein asus Hermanniga opositsiooni. 1890 sai Hermannist EKmS-i tegelik peremees, sest H. Treffner lahkus presidendi kohalt ja uut esialgu ei valitudki.

Kuna talurahva vabastamise juubel oli möödas, otsiti uut kokkutulemise põhjust ning otsustati, et eesti rahvas tahab suure peoga tähistada 1891. aastal keiser Aleksander III kümneaastast troonilolemist. Pärast lisandus veel teine põhjus: troonipärija pääsemine atentaadist Jaapanis. Liivimaa kuberner andiski peoloa. Kuna aga laulupeo paigaks oli Tartu, siis vajati Eestimaa kuberneriga luba Põhja-Eesti kooride osavõtu jaoks. See saadi peatselt J. Truusmanni abil. Peoluba oli olemas juba 1890. aasta augustis, kuid eeltöödega viivitati, sest kogu EKmS-i jõu võttis ära Mihkel Veske põrmu toomine Kaasanist Tartusse. Laulupeo sekretäriks valiti EKmS-sekretär A. Daniel, palgaga ühtekokku 200 rubla. Alles 1891. aasta alguses hakati registreerima osavõtvaid koore ja orkestreid. Need avaldati järk-

\* Artikkel on kirjutatud 1970. aastate algul.

<sup>1</sup> «Vanemuise» seltsi juhatuse protokoll, 3. VII 1886.

<sup>2</sup> «Vanemuise» seltsi kiri siseministrile, 1886.



*Karl August Hermann*

järgult «Postimehes». Esmakordselt kutsuti esinema ka segakoorid, neid kogunes meeskooridega võrdselt. Loomulikult osalesid ka pasunakoorid, mille arv oli kasvanud. Ühendatud keelpilliorkestrit aga võidi kuulda esmakordselt. Hoolimata segastest aegadest oli eesti koorimuusika jõudsasti arenenud, nõnda et osavõtt neljandast laulupeost kujunes rekordiliseks: 2700 lauljat ja mängijat, rohkem kui kolmel eelmisel peol kokku.

Pidu paistis silma rahvarõivaste rohkuse poolest. 1890. aasta lõpul võttis «Postimehes» sõna C. R. Jakobsoni Peterburis elav õde Natalie Johanson-Pärna: «Kõigepäält rahvariide ütlemata ilu, pääle selle nende lihtsus ja odavus. Mis võib küll ilusamat olla laulupõrandal, kui üks rahvariides naastekoor!»<sup>3</sup> Nende laulgi kõlavat kaunimalt kui «mitmemundrilistest etteastujatest saadetud koorilaul». Ta pakkus välja Põhja-Eesti standardkostüümi ja seda võivat aidata teha tema endised õpilased Tallinna käsitöökoolist. Paar nädalat hiljem võttis «Postimehes» sel teemal sõna ka C. R. Jakobsoni vend Eduard Magnus.<sup>4</sup>

Ka algav karskusliikumine kasutas laulupidu ära. E. M. Jakobson kirjutas: «See ei oleks sugugi mõelda, et meie rahvas saaks niisugusel pidul viina ja õllega end täis purjutama, sest siis ei oleks ta ju enam tänulaulupidu meie kalli Riigiisa auustamiseks ja Jumala kuulsuseks, vaid aga kole kõrtsipapade auustamisepidu. Seda ei või meie ka sugugi uskuda, et lauljad ja mängijad Eestlased nii madalal järjel saaks olema.»<sup>5</sup> Jakobson elas Riias ja kuulis ühelt lätlaselt, et sealsel laulupeol joodud palju, küllap seda tehakse ka Eestis. Jakobson vihastas: meie oleme paremad!

Kontserdipaigaks valiti EKMS-i aed ja selle naabruses asuv G. Sachsi avar aed Jaama tänav 22, üüri maksti 100 rubla. Sinna ehitati kõlakoda

<sup>3</sup> «Postimees» 13. XII 1890.

<sup>4</sup> «Postimees» 13. I 1891

24 <sup>5</sup> «Postimees» 28. III 1891



*Ado Grenzstein*

1600 laulja jaoks, mis läks maksma 1300 rubla, 2500 isekohta — 125 rubla, pingid, laudad, trepid, WC — 100 rubla, aiad, väravad jms — 100 rubla, puhvet 75 rubla, kokku läks ehitus maksma 1700 rubla.<sup>6</sup> Noote trükiti meeskooridele 1200, segakooridele 1500 eksemplari, mis lauljatele saadeti tasuta kätte. Lauljuhiks valiti K. A. Hermann, tema abideks J. Erlemann ja A. Läte, orkestrite juhiks D. O. Wirkhaus, abideks Peterburi konservatooriumi üliõpilane K. Törnpu ja «Vanemuise» näitejuht A. Wiera. Pidukomitee koostamine tegi raskusi. Presidendi kohta pakuti ameti poolest Tartu linnapeale G. v Oettingenile, kes aga loobus, samuti v Bock ja mitmed teised tähtsad baltisakslased, sest algav venestuspoliitika tegi rahvuslikud vahekorrad pingeliseks. Baltisakslased ei tahtnud isegi komitee lihtliikmeteks hakata. Nii jäidki eestlased selles komitees enamusse.

H. Treffner, hiilates keisritruudusega, esitas aukülaliste nimestikku kõikvõimalikke riigiametnikke. Pidutoimkonda täiendades kutsuti sinna terve hulk kohalikke vene rahvusest kaupmehi.

Peoks valmistuti ettevaatlikult, et mitte tekitada avalikke tülisid. Esimene pidutoimkonna koosolekki peeti alles 27. aprillil, kui peoni polnud enam kahte kuudki. Määrati kõnelejad: J. Köler «Kolmest Aleksandrist», J. Truusmann «Priiusest ja tema õigest tarvitamisest», K. A. Hermann «Laulust ja muusikast», helilooja A. Thomsoni naljakõne. Viimane jäi ära, kuna kõneleja ei ilmunud kohale. Ka Truusmann loobus, teda asendas H. Treffner. Jumalateenistusi pidi peetama luteri ja vene õigeusu kombe kohaselt Toomeorus, hiljem otsustati need kirikutesse viia. Vene õigeusu preestritelt saadi jumalateenistuseks kergesti nõusolek, kuid palutud luteri pastorid ütlesid järjest ära, sest parajasti hakati neid represseerima ja koguni kohtulikule vastutusele võtma. Nad vastasid laulupeo boikoteerimisega.

<sup>6</sup> «Postimees» 22. VI 1891.

Mai algul tekkis teine kriis. Kerkis küsimus, kas Eestimaa kubermangu tegelased võivad peost osa võtta? Hermann sõitis Riiga kindralkuberner Sinovjevi jutule, kes teatas, et tema võivat lubada ainult Liivimaa kooride osavõttu ja Eestimaa kooridele tuleb ära öelda. EKmS-i juhatus käitus vapralt, saades arvatavasti toetust Eestimaa kubernerilt. Juhatus teatas, et temal on kooride osavõtuks mõlema kubeneri load olemas ja Eestimaa koorid on juba peole kutsutud.<sup>7</sup> Tartu politseimeister aga vastas: tema kontrollib laulupeol, «et ühtegi Eestimaa koorilauljat hulgas ei ole». Treffner soovitas Liivimaa kubeneri poole pöörduda palvega: lubada registreeritud koore osa võtma, kuid uusi enam mitte lisada, «sest meil ei ole mitte julgust nendele ära ütelda, sest et ta keisri pidu on.»<sup>8</sup> Vastust oodates tegi juhatus ennatliku otsuse: kui Liivimaa kuberner ei luba Eestimaa kooride osavõttu, siis pidada pidu Tallinnas. Taheti uuesti minna Riiga luba küsima, kuid see ei saanud teoks. Saadikuks pidi olema H. Treffner, kes aga sõitis kuhugi ära, arvatavasti lõi kartma. Siis paluti J. Kölerit Riiga sõita, ta sai seal kokkuleppele, nõnda et Tartu politseimeister teatas: tema ei tee mingeid takistusi laulupeost osavõtjaile, vaid kaitseb neid igapidi.

Mai lõpul ilmub tänulaulupeo toimkonna avalik üleskutse: «Meie oleme küll nagu veike liivaterake suure maailma mere ääres, aga seda kuumemalt tuksub meie süda, meie kõige suurema maapealse Heategija vastu! Sellepärast on Eesti Kirjameeste Selts, kes «liha teie lihast ja luu teie luust» — ja kellesse oma rahva kõige peenemad vaimu elu soonekesed kokku voolavad, kellega ta oma kõige kallimaid tundmusi, õnne ja õnnetust jagab, oma kalli sugurahva tasast loomu ja vaga kristlikku meelt ära tundes, — kõige paremaks pidanud oma rahvaga meie kaljukindlat truudust, lapselikku tänu, mis meil kõige armulisema Riigi Isat ja Emat, nende kõrget perekonda vastu rinnas tuksub tänu ja kiituse lauludes Jumalale ja Keisrile avaldada.»<sup>9</sup>

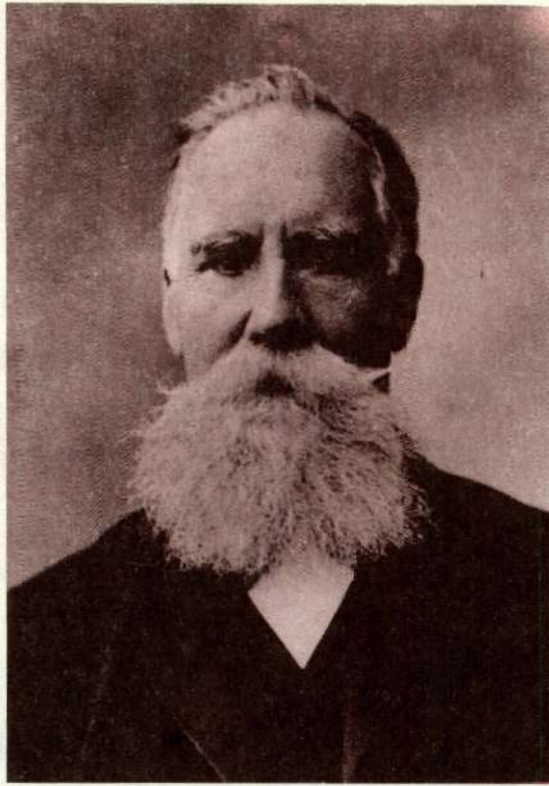
Kuid pidukomiteest ja jumalateenistustest äraütlemised jätkusid. Keelatud isegi mõned vene preestrid. Pidukomitee esimeheks ei hakanud uus linnapea v Bock ega kuulus arstiteaduse professor Rampach. Pastor A. Westernen-Doll, keda peeti eestlaseks, ei saavat «praegusel ajal» jumalateenistust pidada. Kuna kiri tundus juhatusel «poliitikasisulisena», siis otsustati seda kohalikule prokurörile näidata, kas seal pole midagi, mis «seadusega kokku ei sünni». Sandarmiülem nõudis kirja ja muud materjalid välja ning alustas juurdlust; tagajärjed pole teada. Eitava vastuse andis ka J. Bergmann. V. Reimann oli küll EKmS-i juhatusel liige, aga teatas, et tema ei võta laulupeo suhtes endale mingit vastutust, sest tema ettepanekuid polevat arvestatud. Liivimaa kubernerile saadeti peokutse ja ta lubas tulla. Sellega arvati lauljate probleem lahendatud olevat ja uut saadikut tema juurde enam ei saadetud. Levisid isegi kuuldused, et laulupeol ei kõnelda enam eesti keelt. Eesti Üliõpilaste Selts püüdis peost võimalikult kõrvale hoiduda.

Laulupeoga asus lõplikult opositsiooni A. Grenztein oma ajalehega «Olevik». Sõnelused algasid juba hulk aega enne pidu. «Olevik» 29. IV 1891 kirjutab: «Pidu komisiooni enamus olla aga, nagu Hermann isegi, baltimeelne. Nende jämedalt eksiva arvamus järele olla Eestlane ja Lutherlane üks ja seesama, kuna Õigeusulisi Eestlasi umbes sajas kihelkonnas õige palju olla, kes südiste oma usu poole hoidvat. Aga valgustatud doktor ja tema sõbrad, kes komisioonis istuvad, soovivad, et üleüldine Eesti rahva pidu, millest väga palju Õigeusulisi osa võtavad ainult Lutheruse usu kirikulaulude laulmisega saaks ära peetud. Aruldane, et hr. Hermann, kes ennast väga tähtsaks muusikaloojaks peab, teatas, et ta Õigeusu muusikaga tuttav ei olla ja sellepärast piduks ei mõistnud sündsaid Vene laulusid valida.» Ajalehe süüdistuse järgi olevat peokava liiga saksapärane olnud, samal ajal kui noorsugu laulnud juba venekeelseid laule. «Postimees» süüdistas omalt poolt Grenzsteini, et see ei võtvat eeltöödest osa, ainult

<sup>7</sup> EKmS-i juhatusel koosoleku protokoll 23. III 1891.

<sup>8</sup> EKmS-i juhatusel protokoll 30. III 1891.

<sup>9</sup> «Olevik» nr 11 1891.



*Hugo Treffner*

takistavat neid. Poliitika jäägu peost eemale! «Olevik» pidas Hermannit üldse kõlbmatuks laulupeo juhiks, ta olevat «nagu eksija laias laanes, kes teed ei tunne ega sedagi tea, kuhu ta tahab välja saada.» Komitee ei suutvat endale presidentigi saada, suur osa liikmeist olevat sealt lahkunud. Ükski inimene polevat Hermanniga rahul. Laulupeo ülevaate tõi «Olevik» üsna lühidalt, pealegi ptiikirjas, nagu sündmus ei väärisksi korralikku tutvustamist. Samas moodustab poole peokirjeldusest Liivimaa kubernerit viibimine peol ja rahva austusavaldused temale. Lauljad ja mängijad kannatanud suuri raskusi, kuid tulnud ometi hästi toime, seda ei saanud ka «Olevik» varjata.

Laulupeo õnnestumise tõttu muutus ka «Olevik» lõpuks leplikumaks ja jagas peole tunnustust. Rahvas ei hoolinud palju poliitikast, vaid tundis rõõmu võimsast ühislaulust, hiiglaslikust massist, kokkupuutest teiste omataolistega, mis tõstis tuju ja andis hoogu laulukultuuri jätkuvaks viljelemiseks.

Raskesse olukorda sattus Tallinna leht «Valgus». Ta oli omaks võtnud tsaaritruu poliitika, mis valitses ka EKMS-is ja pidi avalduma ka neljandal laulupeol. Ent peo eesotsas seisis kahe «rinde» vahel laveeriv Hemann, kes tegi rohkesti järeleandmisi ka kiriklikele ringkondadele. Ent «Valgus» püüdis ka oma joont maksma panna. «Postimees» teatas, et kavast on välja jäetus A. Kunileidi laul «Mu isamaa, nad olid matnud». «Valgus» soovitas seda asendada J. V. Jannseni lauluga «Nüüd üles, vene alamad», sest Jannsen olnud sel ajal veel õige Vene alam, ja see peaks saama eesti rahva lauluks. Ent üks kirjasaatja soovitas ka Kunileidi laulu selgeks õppida. «Valgus» ründas ägedasti «Olevikku», nimetades teda

<sup>10</sup> «Postimees» 24. IX 1891.

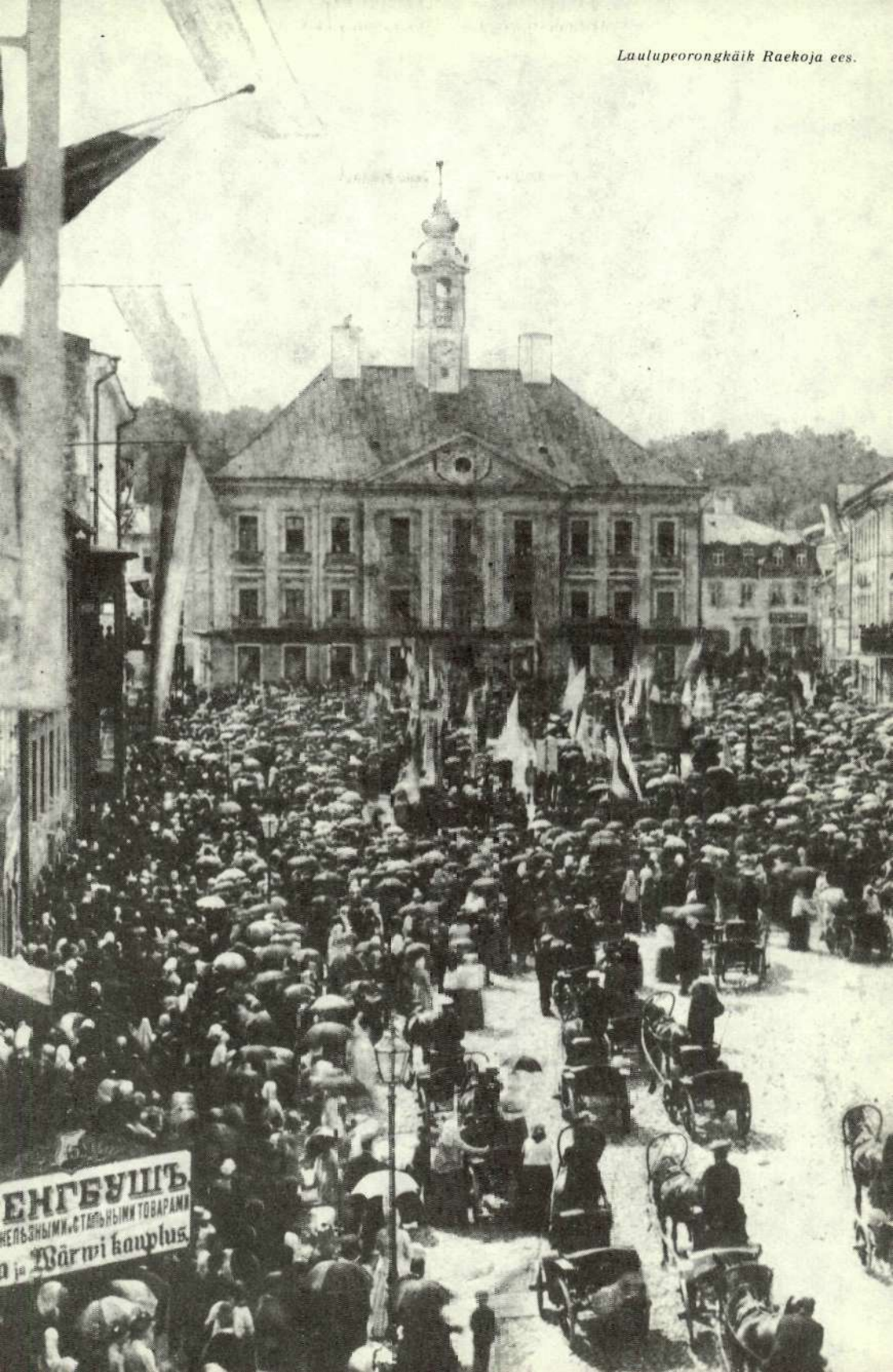
<sup>11</sup> «Valgus» 24. IX 1891.



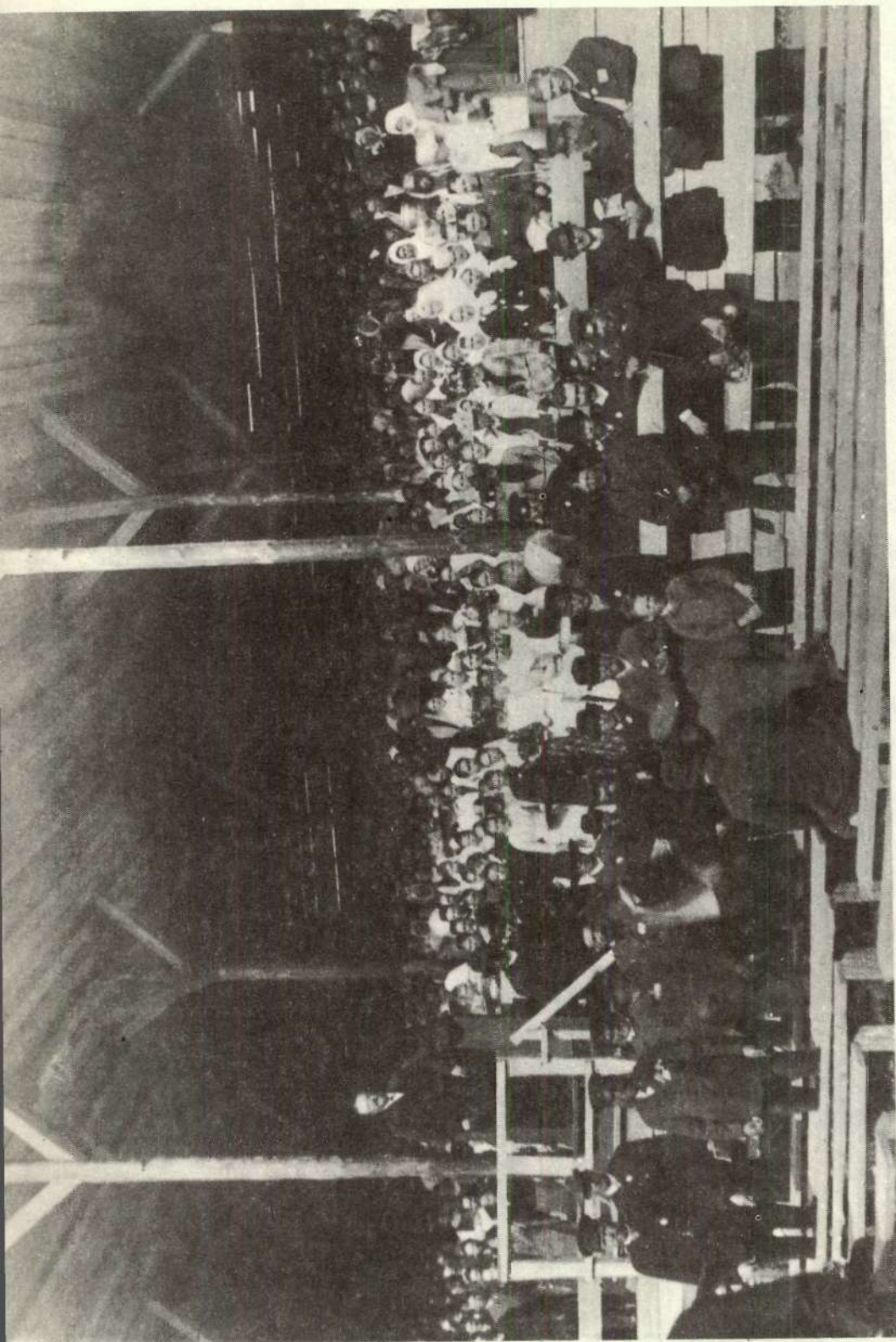
*IV laulupeo rongkäik Treffneri gümnaasiumi juures.*

luteripastorite häälekandjaks, sest ta polnud veel riigitrüüdust kuulutanud.

Ka «Valgus» tunnistas peo kordaminekut, mis näitavat, et eesti rahvas oskab oma heategijat, vene keisrit, vääriliselt austada. «Valgus» oli seevõrra leplik, et refereeris peamiselt «Neue Dörptsche Zeitung» peokirjeldust, millele oli vähe omalt poolt lisada. Kiideti ühiselt kontserdi kordaminekut ja eesti heliloojate laule. Orkestripaladest kiideti eriti Beethoveni hümnilist «Kõik taevad laulavad». Saksa leht (ja «Valgus») pidas segakoore paremaks meeskooridest. Kuberner lubanud oma tervituskõnes mõningaid uuendusi, näiteks maksude vähendamist, mis rahvale eriti meeldinud. «Valgus» omalt poolt hindas Tallinna «Lootuse» seltsi näitemängu. Leht tegi etteheite luteri pastorelle, kes keeldusid jutlustamast, ainult pensioneeritud Willigerode nõustunud esinema. J. Köleri kõne rõhutas mõningaid uuendusi: kohtureformi, kõrgema haridusega eestlastele antud õigust oma kodumaal vastavat teenistust saada, mis enne polnud küll keelatud, kuid tegelikult võimatu.



**ЕНГБУШЪ**  
МЕЛЬНИЧНЫМИ И СТАЛЬНЫМИ ТОВАРАМИ  
и др. Варви kauplus.



IV talupidu, 15.—17. juuni 1891. Vaade köitakojale, vasakul K. A. Hermann dirigendipuldis, R. Sachkeri fotod



jalal, pealegi oli «Vanemuise» tegevus keelu all, eriti näitemäng. Seepärast kutsutigi peole esinema Tallinna «Lootuse» seltsi näitetrupp.

Kõige rohkem informatsiooni tõi laulupeo kohta «Postimees», sest Hermann oli nii selle toimetaja kui ka laulupeo üldjuht. Informatsioon oli aga kõigea rahulolev. Mõne väikese vea pidi leht küll omaks võtma. Raske oli tegelasi ja külalisi majutada, sest majaomanikud taipasid head teenistust ja kruvisid üuritubade hinnad väga kõrgeks. Ilm oli väga ilus, isegi veidi liiga palav. Kardeti, kuidas pidu õnnestub, sest vastased olid hirmutanud läbikukkumisega. Ent lauljad tulid toime.

Jumalateenistusi alati vene kirikus, järgnesid luteri kirikud, Maarja kirikus jutlustas vana pastor A. H. Willigerode, kes oli tegev juba esimesel laulupeol. Rongkäik liikus raekoja ette, kus tervitati riigijuhte. Vaimulikul kontseril kõlasid hästi ka eesti koorilaulud, eriti F. Saebelmanni «Helde isa». Rahvas plaksutas ka vaimulikele lauludele, mis oli ebatavaline. Ilmalikul kontserdil meeldisid rahvale eriti eesti rahvaviisi seaded, mille olid teinud A. Thomson ja K. A. Hermann. Võimsalt kõlasid sega- ja meeskoori ühislaulud, mida polnud enne kuulnud. Rahvalaulu «Laulge poisid, laulge peid» esitati kolm korda.

Tähtsaks sündmuseks kujunes teisel päeval Liivimaa kuberneri Sinovjevi tulek laulupeole. Talle lauldi Glinka pidulikku «Kiitust sull', kiitust, oh Vene tsaar» ja avaldati austust, hiljem käidi teda hotellis tervitamas. Pidosöögil oli mitmesuguseid tooste. Võistulaulmisel äratas tähelepanu Iisaku segakoor oma hea laulu ja kaunite rahvariietega. Ka paljude teiste segakooride rahvariided äratasid imetlust. Peol oli küllalt palju pealtvaatajaid ja tulu saadi 3500 rubla, kuid see kulus väljaminekuteks, nõnda et kirjanduse jaoks määratud puhastulu peaaegu polnudki. Heameelega märgiti, et peol ei juhtunud ühtegi pahandust, mis tõendavat rahva haritust ja korraarmastust. Puhvet oli alkohoolsete jookidega, kuid neid tarvitatud vähe, joodud rohkesti limonaadi ja muid karastusjooke. Pärast pidu kiideti mõnda Tartu majaperemeest, kes andnud rohkesti peavarju. Nõnda olevat kaupmees C. Beiker Raatuse tänaval enda juures majutanud neli laulukoori ja kaks pasunakoori, andnud viimasel päeval kõigile lõbusa pidusöögi ja kinkinud Luunja laulukoorile lipu vastava pealkirjaga.<sup>13</sup> Muidugi ei olnud sääraseid heategijaid palju.

«Sakala» kirjutas, et Köler tervitas viimast Aleksandrit, «mis peale mürisev hurraa kõlas ja Keisrilaul vägeval mõjul mitte üksnes kõikidest muusiku kooridest ja lauljatest, vaid ka tervest kuulajate hulgast taeva poole kajas.»<sup>14</sup> «Valgus» rõhutas, et luteri kirikutegelased, kes rahvast riigiseaduste vastu ässitavad, tuleksid maalt ära saata ning nurjatu «Balti poliitika» hävitada. Rahvas olevat sellest puhast, mida näidanud ka laulupidu. Preester Tiisiku kõne laitis saksa haridust, mis sundis eestlast «oma emakeelt ja sündimise maad» põlgama, oma vanemaid häbenema, oma rahvast salgama. Vene keiser ei eelistavat rahvusi, vaid püüdvat kõigile head teha. Olevat teoksil palju uuendusi, eriti kooli alal, ja rahvas toetagu neid.

«Sakala» andmetel oli teise päeva hommikul proov, pidurongkäik peatus Laial tänaval politseimeistri maja ees, kus lehvitati lippe ja hüüti hurraa, seda korraldaja Köleri auks. Kuberner tänas peokutse eest, H. Treffner tänas Liivimaa kuberneri, laskis talle elagu laulda ja tegi ettepaneku keisrile tänutelegramm saata. Võistulaulmisel osales 13 segakoori, 7 meeskoori ja 4 orkestrit. Pidulikult õhtusöögil olid «ainult vabatahtlised kõned ja elada laskmised». Grenzstein tõstis toosti eesti rahva auks, Köler kaugelt tulnud külalistele, inspektor Anson vene rahvale.

«Eesti Postimees» pühendab laulupeole üldse vaid 15 rida.<sup>15</sup> Nii loeti neljandat laulupidu ka opositsionääride poolt kordaläinuks, vaatamata näakklemistele ja üksteise tõrvamisele. Läbi hämmastava omavahelise vastuseisu on need peod sündinud. Samasuguses, nii või teisiti ikka poliitiliste kirgede õhkkonnas sündisid ka järgmised kaks venestamisaja pidu, vastavalt 1894. ja 1896. aastal.

<sup>12</sup> «Valgus» 30. IX 1891.

<sup>13</sup> «Postimees» 1. VII 1891.

<sup>14</sup> «Sakala» 20. VI 1891.

<sup>15</sup> «Eesti Postimees» 26. VI 1891.

## Kaks laulupidu, 1947 ja 1950

MARE PÖLDMAE

Laulupeod on kummalisel kombel see eesti rahva traditsioon, mis on iga valitsuse ja võimu soosingu osaliseks saanud, ükskõik kui lühike see valitsemisaeg ka poleks olnud. Varasematel aegadel ei saa rääkida lausa kindlakskujunenud ajaintervallidest pidude vahel, tsariajal oli korraldamiseks küllaltki raske lubagi saada, selleks pidi alati mingi Vene tsaaririigiga seotud tähtpäevaline ettekääne olema. Kõige pikem vaheaeg laulupidude traditsioonis tekkis seoses Eesti Vabariigi sünniga. Viimane tsariaegne pidu oli 1910. aastal, esimene eestiaegne 1923. Neli eestiaegset laulupidu, 1923, 1928, 1933 ja 1938 kujunesid küllap meie senises laulupeopraktikas ka tippsündmusteks, seda ennekõike, arvestades muusikalist taset. Ka kujunes tol ajal välja kindel laulupidude dirigentide kaader, kellest nii mõnestki on tänaseni lausa legend alles jäänud. Eelkõige puudutab see ehk Tuudur Vettikut ja Juhan Simmi.

1944. aasta suveks oli planeeritud nn tänulaulupidu, ka Saksa okupatsioonivõimud ei unustanud eesti rahva vana traditsiooni vallutajatele kiitust laulda. Küllap on õigus Eugen Kapil, kes ühes raadiovestluses ütles, et selle peo toimumine oleks seal osalenutele veelgi suuüremaid repressioone kaasa toonud. Kuigi tänulaulupeo esimesed noodidki olid trükitud ja dirigendid põhimõtteliselt määratud ning Tuudur Vettiku, Enn Võrgu ja Riho Pätsi puhul ei jäetud seda pärast sõda nende vastu ära kasutamata.

Igatahes, esimene nõukogudeaegne üldlaulupidu otsustati pidada juba 1947. aastal ja teoks see ka sai. Vähe sellest, seda pidu võib arvatavasti õnnestunuks pidada. Sest seal ei lauldud au ja kiitust okupantidele ja suurele Stalinile mitte rohkem kui hädapärast vaja oli. Palju oli uusi laule, päris põnevat repertuaari jne.

Kaheteistkümnenda üldlaulupeo peakomisjoni kuulusid E. Päll (esimees), N. Andresen (asetäitja), liikmed A. Vaarandi, J. Semper, E. Kapp, G. Ernesaks, A. Karindi, L. Illisson, P. Rummo, G. Abels, V. Maranin, A. Meri. Pidul toimus 28. ja 29. juunil 1947, avasõnad olid Eduard Pällilt, peokõne Nikolai Karotammelt. Segakoore juhatas Tuudur Vettik, meeskoore Gustav Ernesaks, naiskoore Alfred Karindi, lastekoore, kes esinesid esmakordselt iseseisva kooriliigina, Riho Päts, puhkpilliorkestreid Leopold Vigla. See oli viimane pidu, mis sai hakkama nii vähese dirigentide arvuga. Et tõestada suhteliselt vähest lõivumaksmist uutele riigivõimudele, olgu siinkohal ära toodud ka laulupeo kava.

**Meeskoorid:** Saare «Ihkasime ikkest lahti», Karindi «Tagasi tulles» ja «Rehepeks», E. Kapi «Sind ei unusta ma ära», A. Kapi «Mu süda», Arro «Onn», Pätsi «Jõudu tööle», Aleksandrovi «Laul merele», Pätsi «Jaan läeb jaanitulele», Ernesaksa «Jüriöö marss»; **segakoored:** Muradeli «Raudtahtel Stalin juhtis meid», Hermanni «Oh laula ja hoisaku», E. Kapi «Nõukogude Eesti», Pätsi «Uhte laulu tahaks laulda» ja «Pulmalood», Vettiku «Laul, helise», «Kaerajaan» ja «Noorte laul», Ernesaksa «Mu isamaa on minu arm», Lüdigi «Sääl nüüd kasvab», Oja «Kangakudumise laul», Härma «Tuljak», Läte «Laul rõömule», Austeri «Meie päevad», ukraina rahvalaul «Veski Tiisu»; **naiskoorid:** Härma «Ei saa mitte vaiki olla», Karindi «Kodumaa kevad», Pätsi «Lähme suurele peole» ja «Lepalind», Ernesaksa «Noor kevade» ja «Heinaliste laul», Vedro «Midrilinnu mäng», Võrgu «Ärge unustage laulu», Saare «Tantsides»; **lastekoorid:** Härma «Lauliku lapsepõlv», Saare «Tihase mäng» ja «Hiir hüppas», Pätsi «Marupolka» ja «Külvajate marss», Lepnurme «Noorusjoud», Hermanni «Kevade marss»; **puhkpilliorkestrid:** Veebeli/Ploomi «Kalevite kants», Braueri «Võidupidu», Liivese «Kaevurite tants», Ploomi «Pioneeride marss», Kreegi Polka, «Pidu lõpeb», Kulli «Kodumaa marss.»

Nagu näha, on suur hulk laule pärit üldjuhtidelt, kuid pole unustatud ka rahvusliku klassika paremikku.

Kõik läks hästi, üldjuhtidele jagatakse tiitleid, neid võetakse vastu Moskvas, neile kuulub rahva austus ja partei tänu. Kuni... Alles 1950. aastal, siis kui hakkab klaperjaht kodanlikele natsionalistidele, selgub, et Moskva polnud üritusega sugugi rahul. Laulupeo peakomisjoni protokollist<sup>1</sup> 12. mail 1950 võime lugeda, et eriti halva teoga on hakkama saanud Nigol Andresen, kes «kuritarvitas oma positsiooni» ja pani kalevi alla juba 1947. aasta sügisel Moskvast tulnud märgukirja, milles 12. üldlaulupeo süüdistati natsionalismiavaldustes. See tuleb välja alles siis, kui kaks kuud enne 1950. aasta laulupeo algust kutsutakse Moskvast kohale komisjon, kes peaks eeltöödega tutvuma ning kelle soovitusi kava koostamisel ka kuulda võetakse.

Et ametivõimud kaheteistkümnendat üldlaulupeo tagantjärele õnnestunute kilda ei saanud lugeda, selgub niisiis aastaid hiljem. Harri Kõrvits: «Valitsuse ja partei tähtsaks sammuks, meie muusikakultuuri edasise arengu huvides oli otsus üldlaulupeo korraldamise kohta. 1947. a. toimunud üldlaulupeo näitas kujukalt selle otsuse tähtsust populaarse koorilaulu arengu hoogustamise seisukohalt. Üldse 1947. a. võttis osa 25 000 lauljatangijast, rohkem kui 100 000 inimest pealtvaatajana. Laulupeol ilmes spontaanselt töötava rahva uhkustunne oma kalli Nõukogude kodumaa üle. Siin avaldus üldrahvalik vaimustus sõjajärgse ülesehitustöö hiiglaslike ülesannete täitmisele asumisel. Samal ajal ei saanud aga märkamatuks jääda vastuolu selle rahva patriootliku vaimustuse ja toimunud üldlaulupeo esitatud laulude sisu vahel. Laulupeo repertuaaris domineerisid ideetud, apoliitilised laulud, täiesti puudusid laulupeo kavast üldrahvalikud nõukogude massilaulud, üsna vähene osatähtsus oli antud nõukogude vennasrahvate heliloojate lauludele.»<sup>2</sup>

Nii minnakse vastu 1950. aasta üldlaulupeole. Siit alates on juba selge, millele regulaarseid pidusid pühendada — nii Nõukogude Eesti sünnipäevale kui ka võidule fašismi üle, ümmargused aastad langevad õnneks kokku.

XIII laulupeo jäi aga tulemata. «Sirbist ja Vasarast» võime 13. mail 1950 lugeda konservatooriumi tollaste üliõpilaste allkirjadega teadet: «Miks 13. üldlaulupeo? Kas on õigustatud meie nõukogulike laulupeo nimetuste andmine vaid lähtudes nende arvulisest järgnevusest eelnenud laulupeudega. Kas ei ole tarvis seegi kodanlike natsionalistide pärand lihtsalt üle parda heita ja nimetada meie eelolev töötava rahva suur pidupäev 2. Nõukogude Eesti üldlaulupeoks.» Õnneks otsustati pidu siiski nimetada vaid aastaarvuga.

On säilinud laulupeo peakomisjoni koosolekute protokollid. Muidugi käivad tormid ka sellest komisjonist üle, vahelduvad esimees, aseesimehed, liikmed. Kusjuures laulupeo peakomisjonist viib tee kas vangi või vähemalt rahvavaenlase tiitlini. 1950. aasta laulupeo peakomisjoni esimene koosolek toimub juba 12. septembril 1947. Otsustatakse moodustada kolm alakomisjoni: repertuaarikomisjon, propaganda- ja rahvakunstikomisjon. Repertuaarikomisjoni kuulusid Gustav Ernesaks (esimees), Johannes Semper (aseesimees), liikmed Eugen Kapp, Tuudur Vettik, Riho Päts, Alfred Karindi, Richard Ritsing, Vladimir Alumäe, Bruno Lukk, Aron Tamarkin ja Leopold Vigla. Nagu näha, on 1947. aasta laulupeo viis üldjuhti taas tegevuses, nad on planeeritud juhatama koore ka 1950. aasta suvel. Esimesel koosolekul pakutakse laulupeo kavas esimesed 20 teost. Kuid nii palju kui sellel peol, pole vist ei enne ega pärast ühtegi repertuaari muudetud. Laulude vaheamine on küll teatud ajani loomulik. Või nagu G. Ernesaks 30. juunil 1948 Heliloojate Liidus ütleb: «Trükitavad laulud ei lähe kõik kavva, ka «kinnimüritud» ei ole ükski laul, kui tuleb uus ja parem, siis see asendab eelmise valiku.» Aga pidevalt hädaldatakse nii peakomisjonis, HL-is kui ka ajakirjanduses, et uued ja paremad laulud on visad tulema.

17. septembril 1948 konstateeritakse peakomisjonis, et ikka veel on puudu ideelistest ja teiste N. Liidu rahvaste lauludest. Aron Tamarkin on kursis lätlaste laulupeoga, nende eeskujul lülitatakse kavas armeekoord. Samuti toob ta positiivse näitena, et läti laulupeol kõlas osa laule vene keeles, teadustamine käis aga kahes keeles. Eduard Päll teeb komisjoni

<sup>1</sup> TMM M0266:1/11.

<sup>2</sup> 1950. aasta üldlaulupeo teataja nr 2.

esimehena kokkuvõtte: «Tuleb õppida ja võrrelda. Tuleb võistelda. Puudusi pole tarvis ja tuleb valvata, et neid ei tule. Et repertuaari alal tegid lätlased sammu edasi, on arusaadav ja meie edeneme ka. Sõjaväekoorid on osa meie rahvast ja nende hulgas on tarvis ka koorilaulu edendada.»

Et laulupeolauludega paremini tutvuda, korraldatakse nn proovikontserte. 27. novembril 1948 toimub see segakooridele, kavas 19 laulu, 28. novembril meeskooridele, kavas 16 laulu, esitajaks RAM, 11. detsembril naiskooridele, esitaja Riikliku Filharmoonia Naiskoor, mida juhatas Alfred Karindi, 1. ja 2. detsembril lastekoorid ja puhkpilliorkestrid. Kontsertidele järgneb arutelu, kus peaks selguma rahva arvamus. Kes aga on see rahvas? Enne kontserte arutatakse peakomisjonis, et saali peaks organiseerima valitud kuulajaskonna, komnoored ja ametiühingu aktivistid. Kuid see töö ei paista laabuvat, sest 18. XII konstateerib Kunstide Valitsuse juhataja Kaarel Ird: «Halb, et kontsertidel puudus nõukogude ühiskondlik aktiiv.» Mis on see rahva arvamus, mis peakomisjonile meelehärmi teeb, selgub vihjamisi. Kõik 19 naiskoorilaulu olid publikule vastuvõetavad, meeskoorilaulude puhul tunti puudust Härma ja Türnpu teostest. Kavas olid ka laulud Stalinist ja Leninist. Peakomisjonis märgitakse diskreetselt: «Neid laule tuleks teha paremini, et praegused laulud veel laulupeo kavasse ei sobinud.» Selline olla publiku seisukoht.

15. jaanuar 1949 lisab kavasse vene, tšuvaši, leedu, ukraina rahvalaule. Ja ikka on veel puudu kaasaja temaatikast.

6. augustil 1949 läheb ägedaks vaidluseks laulupeokantaadi ümber. Kuuele repertuaarikomisjoni liikmele meeldib Els Aarne «Laula, vaba rahvas», Johannes Semper eelistab Enn Võrgu kantaati, mis olevat ka rahvale väga meeldinud. Peakomisjon nõuab repertuaarikomisjonilt lõpliku kava 10. septembriks 1949.

Ja siis, 12. mail 1950 määratakse uus repertuaarikomisjon, esimees E. Kapp, aseesimehed G. Ernesaks ja H. Kõrvits, liikmed A. Kiilaspea, L. Tauts, A. Velmet, K. Leinus, R. Ritsing, B. Lukk, L. Vigla, P. Rummo, J. Variste, V. Rukna, A. Saukas. Mais-juunis tegeleb peakomisjon küll laulupeo märkide, küll rahvariiete, küll lauljate majutamise probleemidega, aga mitte enam repertuaariga. Ometi peaks olema seis üsna hirmus, sest mitte ainult kolm üldjuhti viiest — Vettik, Karindi, Päts — pole rahva-vaenlasteks tunnistatud ja vangistatud, kavast on välja arvatud ka nende laulu, aga koos rahva-vaenlasteks kuulutatud Enn Võrgu omadega on neid kümme. Vaatamata sellele raporteeritakse juba ette peo kindlast kordaminekust: «Ainult nõukogude korra tingimustes ongi võimalik kõnelda rahva ühtsusest, ainult nõukogulik laulupidu võib näidata neid suuri kvalitatiivseid muudatusi, mis on toiminud bolševike partei juhtimisel meie rahva elus. 1950. aasta üldlaulupeol laulab meie rahvas kogu südamest oma praegusest õnnelikust elust, avaldab oma siiraid tänutundeid bolševike parteile ja kogu progressiivse inimkonna suurele juhile sm. Stalinile, laulab Nõukogude Liidu vägevusest ja stalinlikust rahvaste sõprusest, mis tõeliselt ühendab meie kodumaa kõigi töötajate huvid.»<sup>3</sup>

Lõpliku selguse suhtumisel kaadrisse, sh ka muusikutesse toob muidugi mai algul 1950 toimunud EK(b)P Keskkomitee VIII pleenum. Kuigi Päts—Vettik—Karindi on arreteeritud juba aasta esimestel kuudel, jõuavad nende «patud» ajakirjanduse veergudele ja avalikkuse ette alles pärast pleenumit. Ka laulupidu tehakse üsna põrmuks. «Sirp ja Vasar», 26. V 1950, Leida Tigase allkirjaga artikkel «Kodanlikud natsionalistid ja laulupeod»: «Kuid laulupeo mõtet ruttasid oma eesmärkide huvides ära kasutama eesti töötava rahva õelamad vaenlased, kodanlikud natsionalistid, kes tookord veel karistamatult võimutsesid meie kultuurielu juhtivatel positsioonidel. 12. üldlaulupeo peakomisjoni koosseisu kuulusid kodanlikud natsionalistid Andresen, Semper, Karindi, Vettik, Päts, laulupeo üldjuh-tideks poetasid jälle Karindi, Vettik, Päts. Ka laulupeo osas oli kodanlike natsionalistide arvates tingimata tarvis «päästa» kogu eesti kodanlik kultuur. Selleks oli vaja maskeerida ka eesti kodanluseaegseid laulupidusid läbi ja läbi progressiivsete ideede kandjaks ja isegi kasvõi revolüt-

sioonilisteks. [- -] Isegi meie tuntud koorijuht ja helilooja G. Ernesaks sattus kodanlike natsionalistide liimile. [- -] Muidugi toonitasid kodanlikud natsionalistid enda paremaks maskeerimiseks ka sedagi, et nõukogulik laulupidu on oma sisult erinev kodanlikest laulupidudest, et see on tõesti üldrahvalik laulupidu. Kuid 1946. aasta suvel toimunud vabariiklikule laulupäevale, samuti 1947. aasta 12. üldlaulupeole koostasid nad kava, mis sugugi nii palju ei erinenud kodanlike laulupidude kavadest. Suure au sees olid neis kavades kodanlike natsionalistide Vettiku—Pätsi—Karindi laulud. Vennasrahvaste lauludest oli repertuaari võetud üksainus — ukraina rahvalaul «Veski Tiisu». [- -] Seejuures oli eesti muusika «klassika» sildi all kavasse poetatud ka täiesti reaktsoonilisi ja kodanlik-natsionalistlikust vaimust kantud laule nagu G. Suitsu sõnadele loodud R. Pätsi «Ühte laulu tahaks laulda», K. A. Hermanni «Laula ja hõiska», Lüdigi «Sääli nüüd kasvab», Kulli «Kodumaa marss», mida oma pidustustel ka fašistlikud okupandid armastasid ette kanda jne.»

Mai alguses kinnitab peakomisjon lõplikult üldjuhid ja 9. juulil alles selle, mida keegi täpselt juhatama hakkab. Segakooride üldjuhid on Gustav Ernesaks, Jüri Variste, Ants Kiillaspea, meeskooridel Juhan Simm ja Gustav Ernesaks, naiskooridel Richard Ritsing ja Ado Velmet, lastekooridel Karl Leinus ja Ritsing, puhkpilliorkestritel Leopold Vigla, Aleksei Stepanov ja Jaan Kääramees. Sellest teatab 6. mai «Sirp ja Vasar», sama leht, milles on ulatuslik, üle kahe lehekülje artikkel «Tugevdada võitlust kodanlike natsionalistide ja nende käsilaste vastu». See on kokkuvõtte aprilli lõpul toimunud Kunstide Valitsuse ja loominguliste liitude parteiorganisatsioonide koosolekust. Laulupeo kohta võime lugeda: «Kui suurt kahju on toonud eesti nõukogude muusika arenemisse Andreseni—Semperi käsilaste Vettik—Karindi—Pätsi tegevus, selgitas lähemalt ka Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu esimehe kt. H. Kõrvits. Andreseni—Semperi mõjutamisel summutati igasugune kriitika ka G. Ernesaksa loomingus ja tegevuses ilmnevate ideeliste puuduste kohta.»

Olgu siinkohal ära toodud ka laulupeo kava. **Uhendkoor:** Aleksandrovi «Kantaat Stalinist», Ernesaksa «Laul Stalinile», E. Kapi kantaat «Rahva võim»; **meeskoor:** Kõrvitsa «Töotus», leedu rahvalaul «Idast kerkis päike», ungari rahvalaul «Temesi kaldal», Hermanni «Munamäel», Ernesaksa «Mai tuli» ja «Randlased», Muradeli «Rahvusvahelise Üliõpilaste Liidu hümn», Kõrveri «Laul Leninist», vene rahvalaul «Hei, hoogu», Orlando di Lasso «Kaja», Läte «Malemäng»; **segakoor:** A. Kiillaspea «Talgulaul», E. Kapi «Töö ja võitlus», Ernesaksa «Meil kolhoosis on pulmad» ja «Lõikuse laul», Dunajevski «Laul kodumaale», Zahharovi «Au nõukogude võimule», Arro «Vihule», Läte «Laul rõõmule», vene rahvalaul «Mööda suurt ja laia Volgat», Rossini «Ringtantsu laul», Härma «Pühendan kõik kallile»; **naiskoor:** Velmeti «Stalini nimega», V. Kapi «Kodumaale» ja «Vabal merel», Dargomõžski «Mänd», ukraina rahvalaul «Päike veereb», Lüdigi «Kiigelaul», Kõrvitsa «Kuulus kangur», Kappeli «Üöbik»; **lastekoor:** E. Kapi «Oled seisnud tormikaartel», Kappeli «Oh, kevadine kodumaa», vene rahvalaul «Stepp kevadel», V. Kapi «Pioneeride laagris», Tšernetski «Nõukogude Liidu pioneeride laul» (vene keeles), läti rahvalaul «Vennad on mul suured mehed», slovaki rahvalaul «Tantsi, tantsi», Säbelmanni «Kaunimad laulud», Novikovi «Maailma demokraatliku noorsoo hümn»; **puhkpilliorkester:** Elleri Avamäng, põimik nõukogulikest lauludest, Tautsi «Kolhooside marss», E. Kapi süit balletist «Kalevipoeg», Tšernetski «Moskva saluut»; **kaevurite koor:** Novikovi «Noorte kaevurite marss», V. Kapi «Sina, kena tammekene», Lepini «Tere, Moskva»; **Nõukogude Armees koorid:** Belõi «Rahu kaitseks», Sostakovi «Laul Stalinile», Aleksandrovi «Nõukogude Armees laul», Muradeli «Hümn Moskvale», vene rahvalaul «Varjaag». Mitte ühtegi laulu isegi Mart Saarelt!

Seoses laulupeo ettevalmistusega raporteerib «Sirp ja Vasar»<sup>4</sup> tähtsaimast: «Kaljukindlalt seisab meie võimas kodumaa Nõukogude Liit, kogu eesrindliku inimkonna tuletorn, kestva rahu ja demokraatia eest võitluse avangardis.»

Muidugi, laulupidu õnnestus, teisiti see ei saanudki olla. Nii öeldakse kokkuvõtteks: «Kolhoosi tööeesrindlane, kaevur, käitise Stahhanovlane, vapper Nõukogude armees võitleja, kultuuritööline, särasilmne nõukogude koolinoor — kõik nad laulsid võimsas ühises rütmis, ühiste tunnetega.»

<sup>4</sup> SV, 17. VI 1950.

# Välis-Eesti kooriliikumisest

AVO HIRVESOO

## A. KOORID:

### I SAKSAMAAAL:

Augsburg-Hochfeldi segakoor	1945	M. Noorkukk
Bad Mergentheimi Eesti Segakoor	1945	E. Saage
Bad Wörishofeni Eesti Segakoor	1945	(?)
Dieburgi segakoor	1945	P. Maidre
Geislingeni Eesti Meestelaulu Selts	4. XI 1945	E. Reeb, R. Toi, R. Neggo, E. Aru, U. Kook
Geislingeni segakoor «Runo»	14. XI 1945	M. Mälgi, U. Kasemets
Geislingeni kirikukoor	1945	H. Lambert
Hanau Eesti Koor	1945	A. Pruul
Jahnalle meeskoor «Estonia» (Geislingenis)	1945	M. Loite
Kempteni segakoor	12. VI 1945	A. Pruks
Lübecki Eesti Segakoor	1945	A. Ruut
Miltenbergi Eesti Segakoor	1945	(?)
Memmingeni Eesti Segakoor	1945	(?)
Rewensburgi Eesti Segakoor	1945	(?)
Salzburgi segakoor	2. VII 1945	P. Mutt
Stuttgardi Eesti Segakoor	1945	A. Kasemets
Ulmi Hindenburgi kasarmu koor	1950	U. Kasemets
Uklei sõjavangilaagri koor (Taanis)	1945	E. Aru, E. Loo

*MÄRKUS: Nende ja teiste kooride tekkimisel omas käivitaja rolli 7., 8. ja 11. VII 1945 Kemptenis toimunud balti põgenike kooride ühiskontsert, mida juhatas Albert Pruks. Saksamaa koorid läksid talal 1950. ja 1951. aastal seoses põgenikelaagrite likvideerumisega. Juba 1947. aastal lõi Düsseldorfis uue segakoori Narvast pärit Villu Laidsoar (s 1916), mis tegutseb tänaseni (Reinimaa Eestlaste Segakoor «Leelo»).*

### II ROOTSIS:

Alingsåsi Eesti Segakoor	(?)	A. Aro
Ankarsrumi segakoor	1944	O. Kask-Kiviselja
Blackstadi segakoor	1944	P. Ardna
Boråsi Eesti Seltsi segakoor	1. III 1945	E. Tarjus, J. Rimmel
Enköpingi segakoor	1944	H. Truus
Eskestuna Eesti Seltsi segakoor	10. I 1948	P. Rei, K. Järvlepp, M. Kiiver
EELK Peapiiskopi koguduse segakoor	(?)	J. Raid
Göteborgi Eesti Meeskoor	1963	E. Tarjus
Göteborgi Eesti Naiskoor	1967	H. Truus, H. Ivalo
Göteborgi Eesti Segakoor	29. VIII 1945	H. Truus
Halmstadi Eesti Seltsi segakoor	1945	L. Vanaaus
Jönköpingsi segakoor	1948	A. Randes
Kumla Eesti Segakoor	(?)	L. Pilt-Orgo
Linghalleni lastekoor	1944	S. Ivalo
Lokabrunni lastekoor	1944	H. Kann
Malmö Eesti Ap. Õigeusu kiriku segakoor	(?)	E. Ruus
Medevi Bruni segakoor	1944	(?)
Norrköpingsi ERS-i segakoor	5. IX 1945	O. Kask
Norrköpingsi ENMKÜ Meeskoor	2. XI 1947	A. Irval, O. Kask, J. Äro
Norrköpingsi EELK segakoor	1961	J. Äro, H. Piirimets
Norr-Malma Segakoor	1944	H. Nau
Stockholmi Eesti NMKÜ Meeskoor	30. XI 1944	H. Kiisk, E. Tubin, L. Leetmaa, R. Tubin
Stockholmi Eesti Naiskoor	10. X 1968	H. Nerep-Mossin, T. Tuulse, H. Kiisk
Stockholmi Eesti Seltsi segakoor (Juh. Aaviku nim.)	16. XII 1944	J. Aavik, V. Nerep, H. Kiisk
Stockholmi Ap. Õigeusu kiriku segakoor	1945	J. Raag, M. Suursööt, K. Nael
Stockholmi Jakobi kiriku segakoor	13. IV 1958	H. Kiisk
36 Stockholm segakoor «Heli-40»	1985	J. Seim

Södertälje Eesti Segakoor	1949	O. Hacker
Uppsala Eesti Segakoor	27. VIII 1945	A. Viisimaa, J. Aavik, H. Kiisk, J. Karheiding, P. Ardna, E. Arand, N. Käärik
Vasa segakoor	1944	A. Stafenau
Örebro Eesti Segakoor	1953	J. Allmere, L. Käärma
<b>III USA-s:</b>		
<i>Albany-Schenectady</i> Eesti Ühingu segakoor	(?)	H. Sukk, S. Sepman
Baltimore'i Eesti Laulumehed	1950	J. Mandre, M. Tammaru, E. Tammaru
Baltimore'i Eesti Naiskoor	1968	E. Tammaru, W. Esop, L. Esop
Bostoni Eesti Seltsi segakoor	1937	K. Lamp, L. Virkhaus
Buffalo Eesti Segakoor	1950	P. P. Lüdig
Chicago Eesti Maja meeskoor	(?)	W. Polston, E. Loo
Chicago Eesti Segakoor	(?)	K. Varrak, H. Koop, M. Tammark
Clevelandi Eesti Segakoor	(?)	E. Allik
Connecticuti Eesti Meeskoor	(?)	A. Laan
EELK Connecticuti koguduse segakoor	(?)	V. Kangro, L. Virkhaus
EELK Lakewoodi Pühavaimu koguduse segakoor	(?)	I. Polikarpus
Eesti Vabadussõjalaste Meeskoor	1938	G. Pranspill
ESTO-Atlantis noortekoor New Yorgis	u. 1976	M. Duesberg-Roos, K. Veski, E. Veski, K. Altok
Florida Eesti Segakoor	(?)	E. Allik
Kesk-Hudsoni Eesti Rahvuskoondise segakoor	(?)	A. Vari
Lakewoodi Eesti Ühingu segakoor	(?)	V. Loigu
Los Angelese Eesti Segakoor	1949	R. Neggo, J. Kukk
Long Islandi Eesti küla segakoor	(?)	O. Kukepuu
Minnesota Eesti Seltsi segakoor	(?)	E. Aru
New Yorgi Eesti Meeskoor	1950	A. Ruut, M. Loite, E. Stafenau, E. Veski, V. Kangro, P. P. Lüdig, L. Koorits, M. Duesberg
New Yorgi Eesti Naiskoor (1938—50), NY Hariduse Seltsi naiskoor	1938	G. Pranspill, Fr. Tanner, A. Ruut, V. Kangro, V. Loigu
New Yorgi Eesti Segakoor (1925—31 Am. Eesti Klubi segakoor; 1931—50 NY Hariduse Seltsi segakoor)	1925	J. Aswelt, F. Fanscher, O. Kukepuu, A. Maltzeff, V. Kangro
New Yorgi EELK segakoor	(?)	M. Noorkukk
New Yorgi Pauluse koguduse segakoor	(?)	H. Sukk
Portlandi Eesti Seltsi segakoor	(?)	Z. Vaga
Põhja-Illinoisi Eestlaste Koondise segakoor	(?)	M. Tammark
Patchogue Eesti Segakoor	(?)	R. Melts
Philadelphia Eesti Segakoor	1950	M. Miido, K. Altok, V. Mändvere, A. Sarapuu
San Francisco Eesti Segakoor	(?)	P. Maidre, P. Grüner, E. Soomet
Seabroocki Eesti Segakoor	1950	M. Miido, A. Tammaru
Seattle Eesti Seltsi segakoor	(?)	A. Mägi
<b>IV KANADAS:</b>		
Hamiltoni «Helletajad»	(?)	O. Kopvillem
Hamiltoni Eesti Seltsi segakoor	(?)	E. Purje, O. Aser, O. Kopvillem
Montreali Eesti Naiskoor	(?)	O. Kopvillem
Montreali Eesti Segakoor	(?)	K. J. Raudsepp, O. Avarmaa, I. Tärk
Montreali Eesti Meestelaulu Selts	(?)	E. Kokker
Port Arthuri Eesti Segakoor (Thunder Bay)	(?)	E. Saage
Segakoor «Eesti Kodu» (Toronto)	(?)	K. Karuks, E. Tobreluts, A. Pähn
Toronto Eesti Meeskoor	1950	R. Toi, H. Toi, E. Tobreluts, C. Kipper
Toronto Eesti Segakoor	1951	L. Avesson, M. Söödör, H. Tobreluts, U. Kasemets, R. Toi, U. Kook

Toronto Eesti Segakoor «Cantate Domino» Peetri kiriku juures	1958	E. Purje, L. Pilt, A. Ballstadt, C. Kipper, L. Aveson, M. Duesberg, U. Kase-mets, R. Toi, K. Kuuskne, R. Lindau
Toronto noortekoor «Lootus»	(?)	E. Valge
Toronto kammerkoor «Estonia»	(?)	R. Toi
Toronto Vana Andrese koguduse segakoor	(?)	R. Toi, A. Ballstadt, J. Kivik, E. Tobreluts
Toronto Eesti Ap. Õigeusu koguduse segakoor	(?)	G. Raag
Toronto segakoor «Leelo»	(?)	E. Purje
Toronto Eesti Baptistide koguduse segakoor	(?)	(?)
Toronto Eesti Naiskoor «Cantabile»	1977	U. Kook, U. Kasemets
Vancouveri Eesti Seltsi segakoor	(?)	T. Kirves
Vancouveri Eesti Segakoor	(?)	E. Ruus
Vancouveri Eesti Meeskoor	(?)	E. Kulmar

#### V AUSTRALIAS:

Adelaide Eesti Meeskoor	1948	E. Reeb, L. Härm, K. Tennosaar
Adelaide Eesti Segakoor	1953	E. Reeb, L. Härm, K. Tennosaar
Adelaide Eesti Naiskoor «ILO»	2. XI 1957	M. Pruul, A. Pruul, P. Tuul-Lapdige, L. Helm
Adelaide Eesti Noortekoor	(?)	M. Pruul
Adelaide Eesti Segakoor	1952	A. Pruul
Austraalia Eesti Naiskoor	1964	M. Taimre
Canberra Eesti Segakoor	1979	E. Pärn, A. Bowler
Eesti Meeskoor Austraalias (EMA) (Sydney)	1947	E. Saarepere, U. Peedo, H. Mölder, U. Polikarpus
Eesti Segakoor Perthis	1955	R. Vortsnik, G. Köll
Melbourne'i Eesti Meestelaulu Selts	1964	A. Taves
Melbourne'i Eesti Ühingu «Kodu» naiskoor	1959	E. Purje, I. Haldma-Eelma, M. Taimre, A. Taves, K. Adamson
Melbourne'i Eesti Noortekoor	(?)	A. Taves
Sydney Eesti Seltsi «Eesti Kodu Linda» segakoor	1927—1958	L. Hindreus, R. Raim
Sydney Eesti Seltsi naiskoor «Leelo»	1947	I. Haldma-Eelma, L. Rampe, U. Polikarpus
Sydney Eesti Seltsi segakoor «Vanemuine»	1953	E. Maasepp, E. Rajaloo, L. Hindreus, I. Rampe, E. Annuk, K. Mitt
Sydney Noortekoor	1977	L. Suur
Sydney lauluansambel «Kiri-uu»	1986	L. Suur
Thilmere Eesti Seltsi «Koit» segakoor	1948	V. Ojamets, R. Hageri, L. Rampe, I. Haldma-Eelma
Thilmere Eesti Baptisti Koguduse segakoor	1951	S. Weyrich, L. Hindreus
Wollongongi Eesti Seltsi meeskoor	1959—1963	E. Kriisk

#### VI INGLISMAAL:

Bradfordi Eesti Meeskoor «Koit»	1949	E. Luuk, E. Ottan, A. Toomsalu
Eestlaste Seltsi «Tulevik» segakoor	(?)	(?)
Kesk-Yorkshire'i Eesti Segakoor (Holmfirth) (1955-st segakoor «Kungla» Bradfordis)	1947	E. Luuk
Leicesteri Eesti Segakoor	(?)	L. Veski, R. Säägi, A. Miilmaa
Leicesteri Eesti Meeskoor	1950	R. Säägi
Londoni Eesti Seltsi naiskoor	28. XI 1943	A. Torma, K. Ritter, A. Jerums, T. Metsmaa
«Ümera» seltsi segakoor Charley's	1947	A. Meriste

#### VIII MUJAL:

##### a) Taanis:

Kopenhaageni Eesti Meeskoor	1945	V. Radamus
Kopenhaageni Eesti Segakoor	1945	V. Radamus

##### b) Prantsusmaal:

38 Pariisi Eesti Segakoor «Heli»	1949	A. Siion
----------------------------------	------	----------



c) Belgias:

Belgia Eesti Seltsi segakoor «Vanemuine»  
(Liege's)

P. Otter

d) Argentinas:

Buenos Airese Eesti Segakoor

1950 V. Radamus

B. LAULUPEOD, LAULUPÄEVAD, ÜHISLAULMISED

I Euroopa mandril.

30. IV — 5. V 1946. Eesti nädal Kopenhaagenis. Solistina esines teiste hulgas sopran Helve Ambur.

26. V 1946. Altenstadti Eesti laulupäev. Koorid Augsburgist, Geislingenist, Miltenbergist, Memmingenist, Revensburgist ja Bad Wörishofenist. «Baltica» puhkpilliorkester R. Andersoo juhatusel. Tegelasi kokku u 300. Üldjuhid A. Kasemets, P. Mut, R. Toi, M. Mälgi, R. Andersoo.

3.—4. VIII 1946. Eesti Suvipäevad Geislingenis. Tegelasi u 880. Üldjuhid A. Kasemets, A. Virkhaus, R. Toi, M. Mälgi, E. Reeb. Kirikukontsert. «Mariza» etendus.

22.—23. VI 1947. Suvipäev. Norrköpingis. Juhatasid J. Aavik, O. Kask.

10. VII 1947. Laulupidu Augsburgis. Lauljaid u 720, koore 17. Üldjuhid A. Kasemets, U. Kasemets, R. Toi ja A. Pruul.

28. IX 1947. Laulupäev Hanaus. Lauljaid u 150. Üldjuhid M. Noorkukk, A. Pruul ja A. Pruks.

26.—27. VI 1948. Eesti Laulupidu Rootsis, Stockholmis. Koore 21, lauljaid u 600. Üldjuhid J. Aavik, V. Nerep ja E. Tubin.

(?) 1948. Laulupäev Kemptenis. Üldjuhid M. Noorkukk, A. Pruks ja R. Toi.

21. V 1950. Asutati keskorganisatsioon «Eesti Lauljaskond Rootsis» (ELR), kelle ülesandeks laulupidude korraldamine.

3. VI 1950. Meeslaulupäev Bradfordis (Inglismaal). Koos üle 750 eestlase. Üldjuhid E. Ottan, R. Säag ja M. Loite.

27. VI 1953. Laulupäev Bradfordis. Koos u 1200 eestlast. Juhatas E. Luuk.

26.—27. VI 1954. II Eesti Laulupidu Rootsis, Stockholmis, Rälambshovi vabaõhuteatris. Koore 14, lauljaid u 400. Üldjuhid J. Aavik, V. Nerep, E. Tubin ja H. Truus.

30. VII 1955. Üleinglismaaline eestlaste laulupäev Londonis.

20.—21. VI 1958. III Eesti Laulupidu Rootsis, Göteborgis, Slottsskogsvallenil. Koore 13, lauljaid 475. Üldjuhid J. Aavik, E. Tarjus, H. Truus, E. Tubin ja J. Pukkila.

20. VI 1959. Laulupäev Eskilstunas. Juhatasid J. Aavik ja K. Järvlepp.

19. VI 1960. Laulupäev Södertäljes. Juhatasid J. Aavik, H. Avasalu ja L. Leetmaa.

24.—25. VI 1961. IV Eesti Laulupidu Rootsis, Stockholmis (Kuninglikus Tennisehallis). Kuulajaid u 3200. Üldjuhid J. Aavik, H. Truus, H. Kiisk, R. Toi ja L. Leetmaa. Tähistati «Kalevipoja» 100. aastapäeva.

26.—27. V 1962. Laulupäev Norrköpingis. Juhatasid J. Aavik, E. Tarjus, H. Truus, J. Aro, L. Leetmaa ja H. Kiisk.

18. V 1963. Laulupäev Eskilstunas. Juhatasid H. Kiisk, K. Järvlepp ja L. Leetmaa.

30. V 1964. Laulupäev Södertäljes. Juhatasid K. Järvlepp, H. Avasalu ja L. Leetmaa.

29. V 1965. V Eesti Laulupidu Rootsis, Stockholmis, Kontserdimaja suures saalis. Üldjuhid H. Kiisk, L. Leetmaa ja E. Tarjus.

7.—8. VIII 1965. Saksamaa noorte I laulupidu Münsteris. Ühendkooris u 100 lauljat, kuulajaid u 800.

25. VI 1966. Inglismaa Eestlaste Suvipäev.

27. V 1967. Laulupäev Eskilstunas. Juhatasid H. Kiisk ja L. Leetmaa.

24. VI 1967. Saksamaa Eestlaste Suvipäevad Lübeckis ja Geislingenis.

24. V 1969. V Eestlaste Laulupidu Rootsis, Stockholmli Eriksdalshalenis. Üldjuhid J. Aavik, L. Leetmaa, E. Tarjus, H. Truus, H. Nerep-Mossin ja H. Piirimets.

24. VI 1972. Saksamaa Eestlaste Suvipäev Münsteris. Osavõtjaid u 500.

1.—2. VI 1973. VII Eesti Laulupidu Rootsis, Stockholmis, Alsvjö Messihallis. Üldjuhid H. Kiisk, L. Leetmaa, E. Tarjus ja H. Truus.

22.—23. VI 1974. I Euroopa Eestlaste Laulupidu Münsteris (Halle Münsterlandis). Lauljaid u 300, kuulajaid u 1500. Üldjuhid V. Laidsaar, H. Nerep-Mossin, H. Truus, R. Luuk, A. Jerums ja L. Leetmaa.

31. V 1975. Laulupäev Norrköpingis.

19.—22. V 1977. VIII Eesti Laulupidu Rootsis, Göteborgis. Üldjuhid E. Tarjus, H. Truus, R. Tubin, T. Tuulse, H. Kiisk, B. Hellström, H. Piirimets, V. Laidsaar ja T. Korhonen.

10. VII 1978. II Euroopa Eestlaste Laulupidu Münsteris.

6.—13. VII 1980. IX Eesti Laulupidu Rootsis (-ESTO-80).

17. VII 1982. III Euroopa Eestlaste Laulupidu Leicesteris. Lauljaid u 300. Üldjuhid T. Metsmaa, V. Laidsaar ja A. Siion.

20.—23. V 1983. X Eesti Laulupidu Rootsis (Estival-83), Göteborgis. Sümfooniakontsert, dirigent N. Järvi. Laulupidu juhatasid H. Kiisk, H. Piirimets, L. Leetmaa, H. Ivalo, A. Rebas, E. Tarjus ja J. Raid. Kontserdid (K. Laretei, A. Pisuke, P. Tammearu, H. Saarne, R. Ader, B. B. Bagger jt.)

26.—27. VII 1986. IV Euroopa Eestlaste Laulupidu Heidelbergis. Solistidena šesinesid C. O. Märtsen, E. Wilson-Märtsen ja I. Loosberg.

## II Aafrika mandril:

31. XII 1958 — 1. I 1959. Lõuna-Aafrika eestlaste Suvipäevad Johannesburgis.

## III Põhja-Ameerika mandril:

30. VI 1940. Eesti päev New Yorgi maailmanäitusel. Esinesid Eesti Vabadussõjalaste ühingu meeskoor, Eesti Hariduse Seltsi meeskvarrett, L. Dreimann, B. West ja L. Luht. Juhatas G. O. Pranspill.

23. VII 1940. Eesti Muusikapäev Bostonis. Organiseerisid L. Juht, A. Berg jt. Esinesid L. Juht, O. Kukepuu, A. Juht, K. Lamp, S. Steinberg, V. Padva ja soomlaste segakoor «Kaiku».

6. X 1940. Balti Päev New Yorgi maailmanäitusel. Eestipoolsed esinejad olid Eesti Vabadussõjalaste Ühingu Meeskoor ja L. Juht.

1. XII 1940. New Yorgis asutati ülemaailmne Eesti Ühingu.

27. III 1941. Eesti Päev Bostoni Rahvusvahelises Instituudis. Esinesid L. ja Juht

15. VI 1941. Balti Päev New Yorgis.

27. VII 1941. Balti Päev Bostonis.

21. IX 1941. Eesti Päev Baltimore'is. Esinesid L. Juht, A. Juht, O. Kukepuu ja K. Lamp.

20. VIII 1950. Suvepäevad Long-Islandil (O. Kukepuu, R. Melts).

(?) 1951. Vanade Ameeriklaste Eesti Päevad.

8. III 1953. I Eesti Naislaulupäev New Yorgis. Üldjuhid M. Noorkukk ja M. Miido.

30.—31. V 1953. I Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas, Torontos. Üldjuhid R. Toi ja M. Loite.

5.—7. IX 1953. I Lääneranniku Eesti Päevad San Franciscos. Koos u 600 eestlast.

7. VI 1954. II Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas (New Yorgis). Lauljaid u 200. Üldjuhid R. Toi ja M. Loite.

(?) 1955. II Eesti Naislaulupäev, Torontos.

(?) VI 1955. I Segakooride laulupäev Kanadas, Seedriorul.

3.—5. IX 1955. II Lääneranniku Eesti Päevad Los Angeleses. Koos u 650 eestlast.

8. XI 1955. Eesti õhtu New Yorgi rahvusvahelisel näitusel. NY Eesti Meeskoor, M. Loite, O. Tallmeister.

(?) 1956. III Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas, Torontos.

30. VI 1956. I Eesti Laulupäev Kanadas, Seedriorul. Koore 6, lauljaid 180. Üldjuht R. Toi. Peokõne pidas L. Juht.

(?) 1957. IV Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas, New Yorgis.

30. V — 2. VI 1957. I Põhja-Ameerika Eesti Päevad, Torontos. Tegelasid u 1300, kuulajaid u 4000. Osales 16 koori, juhatasid J. Aavik ja R. Toi.

4.—7. VII 1957. III Lääneranniku Eesti Päevad, Portlandis. Koos u 400 eestlast.

28.—29. VI 1958. II Eesti Laulupäev Kanadas, Seedriorul. Koore 7, lauljaid 240. Juhatas R. Toi.

30. V 1959. V Eesti Meeslaulupäevad Põhja-Ameerikas, Torontos. Lauljaid u 150, Üldjuhid R. Toi ja M. Loite (tähistati Eesti üldlaulupeo 90. aastapäeva).

(?) 1959. IV Lääneranniku Eesti Päevad, San Franciscos. Üldjuhid R. Toi ja E. Soomet. Solistid K. Raid, V. Kangro ja I. Loosberg.

21.—22. V 1960. II Põhja-Ameerika Eesti Päevad, New Yorgis. Lauljaid u 1000, 23 koori, 4 orkestrit. Üldjuhid A. Kasemets, U. Kook, M. Loite, R. Toi ja E. Tubin.

30. VI — 3. VII 1961. V Lääneranniku Eesti Päevad, Vancouveris.

(?) 1962. VI Eesti Meeslaulupäevad Põhja-Ameerikas, Montrealis.

30. VI 1962. III Eesti Laulupäev Kanadas, Seedriorul. 13 koori, 1 orkester, 400 lauljat-mängijat. Üldjuhid R. Toi, P. P. Lüdigi, V. Loigu ja U. Kook.

(?) 1963. VI Lääneranniku Eesti Päevad.

31. VIII 1963. I Idaranniku Eesti Laulupäev, Lakewoodis.

16.—18. V 1964. III Põhja-Ameerika Eesti Päevad, Torontos. Lauljaid u 900, 26 koori, 6 orkestrit. Kuulajaid u 10 000. Üldjuhid R. Toi, P. P. Lüdigi, A. Ruut, E. Stefanau ja U. Kook.

3. VII 1965. Seedrioru juubelipidustused.

3.—4. VII 1965. II Eesti Laulupäev Lakewoodis, 12 koori. Üldjuhid M. Miido, V. Loigu, T. Virkhaus, E. Stefanau ja A. Ruut. Vabaõhukontsert.

(?) 1965. VII Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas, New Yorgis.

2.—4. VII 1965. Kesk-Lääne Eesti Laulupäev (Eesti Suvipäev), Port Arthuris.

30. VI — 3. VI 1965. VII Lääneranniku Eesti Päevad.

(?) 1965. II Idaranniku Eesti Laulupäev, Lakewoodis.

6. XI 1965. Naislaulupäev. Montrealis. Juhatasid O. Kopvillem ja A. Ruut.

7. VI 1966. VIII Eesti Meeslaulupäev Põhja-Ameerikas, Toronto Massey Hallis. Üldjuhid E. Stefanau, R. Toi, M. Loite ja E. Kokker. Asutati Eesti Lauljate Liit Põhja-Ameerikas. Esimeheks valiti R. Toi.

2. VII 1966. IV Eesti Laulupäev Kanadas, Seedriorul. 14 koori, u 500 lauljat. Juhatas R. Toi.

40 30. VI — 3. VII 1967. VIII Lääneranniku Eesti Päevad, San Franciscos.

30. VI — 2. VII 1967. Kesk-Lääne Eesti Laulupäev, Minneapolis. Üldjuhid E. Saage, E. Aru, M. Tammark ja H. Koop.

16.—19. V 1968. IV Põhja-Ameerika Eesti Päevad, New Yorgis, *Westchester Country Center's*. Kontserdid. J. Mandre laulumängu «Nipernaadi teelahkmel» etendused. Laulupidu. Üldjuhid R. Toi, U. Kook, P. P. Lüdigi, V. Loigu ja L. Virkhaus.

30. V — 1. VI 1969. Juubelilaulupidu Torontos. Lauljaid u 1500, kuulajaid u 8000. Kontserdid. Üldjuhid A. Kasemets, M. Loite, R. Toi, O. Kopvillem, V. Loigu ja U. Kook. (?) 1969. IX Lääneranniku Eesti Päevad.

26.—29. III 1970. I Eesti Kultuurifondi Kultuuripäevad New Yorgis. Esines T. Virkhaus. Kirikukontsert.

22.—23. V 1971. Kesk-Lääne Eesti Laulupäev, Chicagos. Juhatasid U. Kook ja H. Koop.

30. VI — 5. VII 1971. X Lääneranniku Eesti Päevad, Los Angeleses.

10.—11. VI 1972. Kalifornia Eestlaste Laulupäev.

8.—22. VII 1972. V Põhja-Ameerika Eesti Päevad (-I ESTO-päevad).

19.—22. IV 1973. II Eesti Kultuurifondi Kultuuripäevad, New Yorgis.

19. V 1973. Meeslaulupäev New Yorgis.

30. VI — 4. VII 1974. III Eesti Kultuurifondi Kultuuripäevad, New Yorgis.

6.—7. VII 1974. Meeslaulupäev Seedriorul («Suvihari»), 150 lauljat.

1.—5. VII 1975. XII Lääneranniku Eesti Päevad, San Franciscos. Üldjuhid R. Toi ja T. Virkhaus.

10.—16. VII 1977. XIII Lääneranniku Eesti Päevad, Vancouveris. Laulupidu *Queen Elisabeth Theatre's*. Üldjuhid E. Ruus, R. Neggo ja T. Kirves. Vaimulik kontsert (Z. Vaga, C. Kipper, Ü. Valdma).

18. XI 1978. Vaimulik laulupäev New Yorgis (kirikus). Osa võttis 7 segakoori, sh New Yorgi Eesti Meeskoor. Juhatasid M. Miido ja V. Kangro. Orelil M. Noorkukk (esitati M. Miido, L. Virkhausi, K. Tärnu ja R. Tobiase loomingut).

25.—27. V 1979. Põhja-Ameerika eestlaste üldlaulupidu, Torontos. Osavõtjaid u 800. Sümfooniakontsert, *Metropolitan United Church's*, *East York Symphony*, dir R. Toi. Solistid E. Dolin, A. Kittask ja A. Raudsepp, noortekoor, segakoor «Estonia». Vaimulik kontsert, solistid: C. Kipper, A. Kittask, L. Avesson ja M. Duesberg-Roos. G. Helbemäe näidendi «Kui oleksin laululind» (J. Kappeli elust) etendus. Laulupidu linna staadionil. Üldjuhid: L. Aruvald, H. Toi, R. Toi, U. Kook, M. Miido, O. Kopvillem, A. Ballstadt, E. Veski, M. Tammaru ja C. Kipper.

(?) 1979. XIV Lääneranniku Eesti Päevad, Los Angeleses.

(?) 1981. XV Lääneranniku Eesti Päevad.

29. V 1982. Meeslaulupäev Torontos (*Senca College'i* Mikklari auditooriumis).

26. VI — 2. VII 1983. XVI Lääneranniku Eesti Päevad, San Franciscos. Osalesid noortekoor «Lootus», E.-K. Jürima-Sonin, M. Riivald, P. Zawilski ja Ü. Valdma. Laulupidu.

1.—3. VII 1985. XVII Lääneranniku Eesti Päevad, Portlandis (hotelli «Merrist» ruumides). Osalesid: R. Vaga, R. Horn, Ü. Valdma ja M. Riivald.

(?) 1987. XVIII Lääneranniku Eesti Päevad, Vancouveris.

#### IV Austraalia mandril:

(Eesti Päevad Austraalias)

1.—4. I 1954 Sydney's (I). Solist M. Pruul. 6 koori kontsert, juhatasid E. Maasepp, E. Purje, A. Pruul, H. Mölder.

27.—31. XII 1955 Melbourne's (II). Solistid M. Pruul, L. Härm, V. Polikarpus. Kooride kontsert, juhatasid E. Purje, I. Haldma ja H. Mölder.

30. XII 1958 — 2. I. 1959 Adelaide's (III). Solistid M. Pruul, V. Pruul, L. Härm ja K. Raudma. Kooride kontserdid, juhatasid E. Maasepp, A. Pruul, M. Pruul ja E. Reeb. Osavõtjaid u 1200.

26.—31. XII 1961 Sydney's (IV). Solistid V. Polikarpus, L. Härm. Kooride kontserdid, juhatasid L. Härm, A. Pruul, M. Pruul, L. Rampe, E. Maasepp, E. Reeb ja H. Mölder.

26.—31. XII 1964 Melbourne's (V). Solistid L. Härm ja V. Polikarpus. Kooride kontserdid, juhatasid A. Pruul, L. Rampe, I. Haldma, Eelma ja E. Reeb.

26.—31. XII 1966 Adelaide's (VI). Solistid M. Pruul ja L. Härm. Kooride kontserdid, juhatasid E. Rajaloo, L. Härm, A. Taves, M. Taimre, E. Reeb ja E. Saarepere. U 520 tegelast.

26.—31. XII 1969 Sydney's (VII). Kooride kontserdid, juhatasid A. Pruul, L. Rampe, L. Härm, E. Maasepp, M. Taimre ja E. Saarepere. Esitati E. Rajaloo laulumäng «Kohtumine Kunglas» (A. Valgma libreto).

27.—31. XII 1972 Melbourne's (VIII). Kooride kontserdid, juhatasid E. Saarepere, L. Härm, I. Haldma-Eelma, E. Maasepp, A. Taves ja M. Taimre. Lavastati A. Kitzbergi «Rätsep Ohk» (E. ja A. Taves, H. Tõnisson).

26.—31. XII 1975 Adelaide's (IX). Solistid M. Pruul, L. Härm, E. Palm-Bush ja P. Remma. R. Toi heliloomingu kontsert autori juhatusel, 9 koori kontserdid, juhatasid A. Pruul, M. Pruul, I. Haldma-Eelma, M. Taimre, E. Saarepere, L. Härm, A. Taves ja L. Rampe.

1. X 1977. I Eesti Meeslaulupäev Melbourne'is, Eesti Majas. 3 koori, u 90 lauljat.  
 26. XII 1978 — 1. I 1979 Sydney's (X). Solist A. Langston-Reissar. Laulupidu *Town Hall*'is, u 270 lauljat, juhatasid A. Pruul, E. Annuk, I. Haldma-Eelma, L. Härm, R. Tõruke, A. Taves, U. Polikarpus, L. Rampe, E. Saarepere, L. Suur ja M. Taimre.  
 (?) 1980. II Eesti Meeslaulupäev Melbourne'is Eesti Majas.  
 26.—31. XII 1981 Melbourne'is (XI). Solistid Langston-Reissar, L. Tabur, U. Kärner, K. Adamson ja S. Riner. Laulupidu *Dallas Brooks* hotellis, lauljaid u 250, kuulajaid u 1000, juhatasid E. Annuk, I. Haldma-Eelma, L. Härm, A. Pruul, U. Polikarpus, E. Pärn, L. Rampe, O. Salasoo, L. Suur ja A. Taves.  
 29.—30. XII 1983. Adelaide'is (XII). Solistid O. Laikvee ja J. Peipmann (kammeransambliga). Laulupidu, lauljaid 167, juhatasid I. Haldma-Eelma, L. Rampe, E. Pärn, P. Tuul-Lapidge, K. Adamson ja A. Taves.  
 5.—6. X 1985. III Meeslaulupäev Melbourne'is.

(?) 1986 Sydneys (XII).

- 7.—8. XI 1987. IV Eesti Meeslaulu Päevad, Sydney Läti Majas. Solistid A. Langston-Reissaar, E. Palm-Bush, K. Auväärt. Juhatasid E. Saarepera, A. Taves ja L. Härm.

*MÄRKUS. Episoodiliste solistidena ja saatjatena Austraalia eestlaskonna pidustustel on esinenud veel pianistid L. Palm-Helm, V. Pruul-Sibley, S. Hicks, M. Hagel, L. Salasoo, A. Kippasto, E. Maasepp, R. Rätsep, F. Stockholm (jun); lauljad R. Auväärt, V. Mäeloog, K. Randmaa, A. Limbo, J. Hallar, K. Alas, U. Peedo, U. Linhjem, J. Metsala, V. Mäeloog, U. Pajuviidik, Ü. Saar, G. Tiidemann; tšellist P. Remma, flöötist K. Auväärt, altist J. Peipmann, organistid S. Riner ja Fr. Stockholm (jun).*

(?) 1957. Uus-Meremaa Eesti Päevad, Aucklandis. Juhatas P. Mut.

### C. ÜLEMAAILMSED EESTI PÄEVAD (ESTO)

I 8.—22. VII 1972 Torontos «Suvihari» Seedriorul. Tegelasi u 2000. Muusikalisi üritusi: kirikukontsert (A. Pisuke, K. Raid, K. Kiisk, L. Aug); solistide kontsert (A. Sinka, A. Pisuke, H. Kiisk, L. Aug, S. Kerson, C. Pii-Romanenko, D. Kokker, K. Raid, B. Sinka, I. Romanenko, W. Blake, I. Patrason, V. Kangro, M. Duesberg, V. Jürisoo); noortaidurite soolokontserdid (N.-M. Kerson, H. Liitoja, E. Kuuskne, K. Kuuskne, B. B. Bagger, C. Kipper, K. Allik, T. Haamer, T. Mitt, R. Piirisild); L. Kooritsa muusikal «Kõrgemasse seltskonda»; laulupidu, lauljaid 1400, kuulajaid 9000, üldjuhid L. Härm, U. Kook, L. Virkhaus, A. Kasemets, L. Aruvald, R. Toi, V. Kangro ja E. Ruus.

II 5.—11. VII 1976 Baltimore'is. Tegelasi u 1800. Muusikalisi üritusi: heliloojate foorum; noormuusikute kontsert; «Ilo» õhtu; solistide kontsert (M. Duesberg, I. Patrason, T. Kalam, C. Pii-Romanenko, A. Kittask, I. Korjus); Baltimore'i sümfooniaorkestri kontsert (K. Laretei, T. Virkhaus); laulupidu, koore 60, üldjuhid L. Virkhaus, U. Kook, M. Tammaru, R. Toi, T. Virkhaus, M. Duesberg, V. Kangro.

III 6.—13. VII 1980 Stockholmis. Tegelasi u 2500. Muusikalisi üritusi: kontsert-jumalateenistus (Stockholmi Eesti Meeskoor, C. O. Märtson, T. Tuulse, P. Indra); rahvapidu (ansamblid «Omad poisid», «Kaja», «Kassari», «Homne päev», «Hämarik»); oikumeeniline kontsert (M. Krooni, T. Norheim, A. Pisuke, H. Piirimets); L. Kooritsa muusikal «Emajõel»; E. Tubina helitööde kontsert (A. Pisuke, H. Nerep-Mossin, L. Jaanivald, M. Lille, L. Aug, H. Kiisk, M. Krooni, J. Ader, G. Vecchi, H. Saarne); kirikukontsert (E. Vilson-Märtson, C.-O. Märtson); solistide kontsert (A. Viisimaa, H. Kiisk, K. Nerep-Mossin, S. Mõök-Hallberg, K. Laretei, E. Vilson-Märtson, K. Bergmann, A.-M. Horm-Asken, H. Sastok, A. Kittask, C. Kipper, L. Aug); noortekontsert (L. Jaanivald, M. Lille, A.-M. Horm-Asken, M. Jürisoo, M. Krooni); laulupidu, 42 koori, 776 lauljat, u 6000 kuulajat, üldjuhid H. Kiisk, R. Toi, T. Tuulse, H. Truus, R. Tubin, E. Tarjus ja L. Leetmaa.

IV 8.—15. VII 1984 Torontos. Tegelasi u 1000. Muusikalisi üritusi: solistide kontserdid (E. Liivak, R. Anschuetz, C.-O. Märtson, A. Voitk, S. Kerson, A. Tamm-Reliea, S. Graham-Korjus, T. Kiik, R. Roslak, K. Raid, E. Voitk, M. Krooni, M. Zerbe, L. Avesson, O. Daniel, I. Korjus, R. Roslan, H. Riivald, T. Mitt, A. Kittask, E. Kellor; sümfooniakontsert (N. Järvi), P. Ardna operett «Kalurineiu» (peaosades E. Velter ja E. Kastein); puhkpilliorkestrite kontsert (U. Kook); laulupidu, lauljaid 850, kuulajaid u 7500, üldjuhid: E. Veski, R. Toi, U. Kook, C. Kipper, A. Ballstadt ja G. Iltal. Esitati ka katkendeid K. Alliku ooperist «Kangas. Mõök. Jõgi» («Kalevipoja» ainetel, P. Suchi libreto).

V 28. XII 1988 — 4. I. 1989 Melbourné'is. Tegelasi u 700. Muusikalisi üritusi: kontsert-jumalateenistus, kontserdid (V.-V. Allik, M. Jürisoo, I. Linna, A. Mattiisen, A. Langsten-Reissar, RAM-i poistekoor, A. Kaal, V. Rumessen, R. Rannap, E. Vilson-Märtson, C.-O. Märtson), laulupidu (*Sidney Myer Music Bowl*), üldjuhid R. Toi, V. Laul jpt.

Püüdes luua statistilist ülevaadet pagulaskooriliikumistest erinevatel mandritel, piirdus autor siiski puhtmuusikalise andmetikuga, alahindamata mingil juhul nende kõigi juurde kuulunud poliitiliste avalduste, -pöördumiste ja -deklaratsioonide tähtsust. Neid vaatlusi tulnaks autori arvates teha aga juba koos repertuaari avamisega, mis paraku teinuks töö ajakirja mahtu ületavaks. Autor on juba ette tänulik kõigile võimalike märkuste, paranduste ja täienduste eest.

# Nukuteatri traditsionaalsuse ühest mudelist

EESTI NUKUTEATRI AJALOO KOGEKUMUSTEL

ANDRES LAASIK

Balti vabariikide nukuteatrite festival toimus viimati (septembrikuus) Kaunas. Tähtsaim erinevus eelnevaist seisnes selles, et avati rahvusvaheline läbikäimine: festivalile, millele on raske korralduslikku külge ette heita, olid kutsutud nukuteatrid Poolast (2), Soomest, Taanist ja Saksamaa Liitvabariigist. On kena, et pärast kinnisest ühiskonnakorrrast vabanemist jätkus festivali korraldajatel jaksu ja oskusi teha festivalist see, mis ta olema peaks — erinevate teatrite kohtumine, teatrirahva pidu. Samas ei maksa endale luua illusiooni, et ülevas õhkkonnas, mis festivalil valitses, oleks festivali peasüüdlaste, Eesti, Läti ja Leedu nelja nukuteatri kunst pakkunud midagi enneolematult uut.

Meie Nukuteatri «Toome helbed» ei jätnud teatrit muidugi häbisse. Kindlasti oli see üks festivali huvitavam lavastus nukuteatri sünteetilise keele otsingute mõttes. Näitlejatööde järgi sai «Toome helbed» kõrvutada taanlase Hans Rønne tasemega lavastuses «Spring time», mille omapära on Eesti ajakirjanduses varem kirjeldatud (vt TMK 1989 nr 8).

Siiski kujunes festivali naelaks Vilniuse Nukuteatri «Lele» pealavastaja Vitalijos Mazurase hiiglaslik muinasjutuaineline kompositsioon «Punetised», milles Mazuras arendas peaaegu täiuseni oma kujutava kunsti vahenditest inspireeritud teatri-laadi. Keerulise märgisüsteemiga mitmeplaaniline lavastus haakus ka poliitilise problemaatikaga. Jouluste kujunditega (maskid, üldistatud kostüümid, atraktiivne liikumine) ja värvikas (värvitoonide kaudu, peamiselt punase, musta ja valgega antud mängulisus) lavastus kujutas elu apokaliptiliselt, temas oli ilmne side hilis-minevikuga.

Festivalil toimus ka rida tobedaid arutelusid ja pressikonverentse, ametlikke lõunaid ja muud festivali juurde kuuluvat.

Paljuski improviseeritud teaduskonverentsi kaunistas oma sõnavõtuga festivalil viibinud UNIMA president Henryk Jurkowski. Tema lahkelt loal esitame õpetlikke väljavõtteid tema esinemisest. Sõندان avaldada alljärgnevalt ka oma eespool nimetatud konverentsil tehtud ettekande põhjal valminud nägemuse, kus püüan luua süsteemi küsimustest, mis on mul tekkinud seoses eesti nukuteatri arenguga.

Eesti nukuteatri ajalugu pakub vaatlemiseks teatrimudeli, kus professionaalse teatritegemise iga on suhteliselt lühike. Sellise mudeli tekke üheks eelduseks on olnud rahvusliku linnakultuuri puudumine kuni 19. sajandi keskpaigani. Linnakultuuri puudumise tõttu puudus Eestis kaua keskkond, mille rüpes Euroopa kultuuris on tavapärased nukuteater tekkinud.

Eesti ja saksa kultuuri keeruline vahetõtt ei lubanud realiseerida võimust võtta nukuteatritraditsioon üle saksa kultuurist. Kui elujõuline oli see võimalus rahvuslikul ärkamisajal, vajab veel uurimist. Eriti tähtis oleks uurida talupojakultuuris sisaldunud nukuteatri potentsiaali, sest see teema seondub mitmeti ka tänapäeva nukuteatri kultuurilise päritoluga. Selle teema juurde

naaseme põgusalt oma kirjatükis veel kord.

Eesti nukuteatri arengumudeli vaatamise juures tuleb arvestada asjaoluga, et institutsionaalselt tekitatakse nukuteater kultuurisituatsioonis, kus on olemas euroopa parameetrite järgi väljaarendatud rahvuskultuur. Olemasolevat kultuurimudelit püütakse täiendada nukuteatriga.

On omaette probleem, mil määral lähtus nukuteatri teke rahvuskultuuri enda arengu objektiivsetest vajadustest ja ka võimalustest. Eesti nukuteatri tekke probleemid komplitseeruvad veel seetõttu, et meil ei ole tegu mitte rahvaliku teatri professionaliseerumisega, vaid üheaegselt toimus nii nukuteatri sünd kui ka professionaliseerumine. Mil määral oli see võimalik tänu asjaolule, 43

et eesti nukuteater tekkis kui kutselisest sõnalavastusteatrist pärit võrse? Nukuteatri sünni ettevalmistav Leo Kalmeti tegevus 30. aastate lõpul lubab arvata, et see osa võis olla siiski küllalt suur. Sõnalavastusteatrist eelnevalt saadud näitleja-, lavastaja- ja kunstnikupagas lubas alustada praktiliselt tühjalt kohalt. Kuid see pagas määras ära ka nukuteatri toimimise tingimused ja mallid. Vaevalt sai see kogemus mängida juba täiesti teise kunstiliigi juures ainult positiivset rolli.

Eraldi teema oleks uurida institutsionaalse nukuteatri tekke poliitilisi ja administratiivseid põhjusi ja võimalusi. Kellelegi pole saladus, et ENSV Nukuteatri sünni aasta (1952) ei olnud mingi õnneaeg eesti kultuurile. Kuidas põhjendada asjaolu, et Nukuteater avatakse ajal, mis Eestis ühendatakse ja suletakse draamateatreid? Kas see vastuolu on seletatav ainult sovietsiseerunud kultuurimudeli (kus nukuteatritel oli süsteemis oma koht) vägivaldse juurutamisega? Osaliselt peaksid neile küsimustele vastuse andma tolleaegsed kultuuri «juhtimise» alased dokumendid.

Eelmise teema juurde kuulub ka küsimuste ring, mis on seotud õppetundidega, mida võeti tubli «vanema venna» käest. Millist abi ja «abi» saadi teatri loomisel? Ja pärast? Ning kui palju on vene ja ka «nõukogude kultuuri»<sup>1</sup> mõju seotud raudse eesriide sundlukorraga?

Nüüd juba olemasoleva nukuteatri puhul tekib paratamatult ka rahvusliku identiteedi küsimus. Siin saame probleemi vaadelda kahest aspektist. Esiteks, mil määral kuulub nukuteater orgaaniliselt rahvuslikku kultuuri, ja teiseks, mil määral ta kasutab rahvusliku kultuuriga seotud kujundite märgisüsteemi. Teine küsimus näib olevat tähtsam, kuna selle positiivne lahendus loob eelduse ka esimese küsimuse positiivseks lahendamiseks.

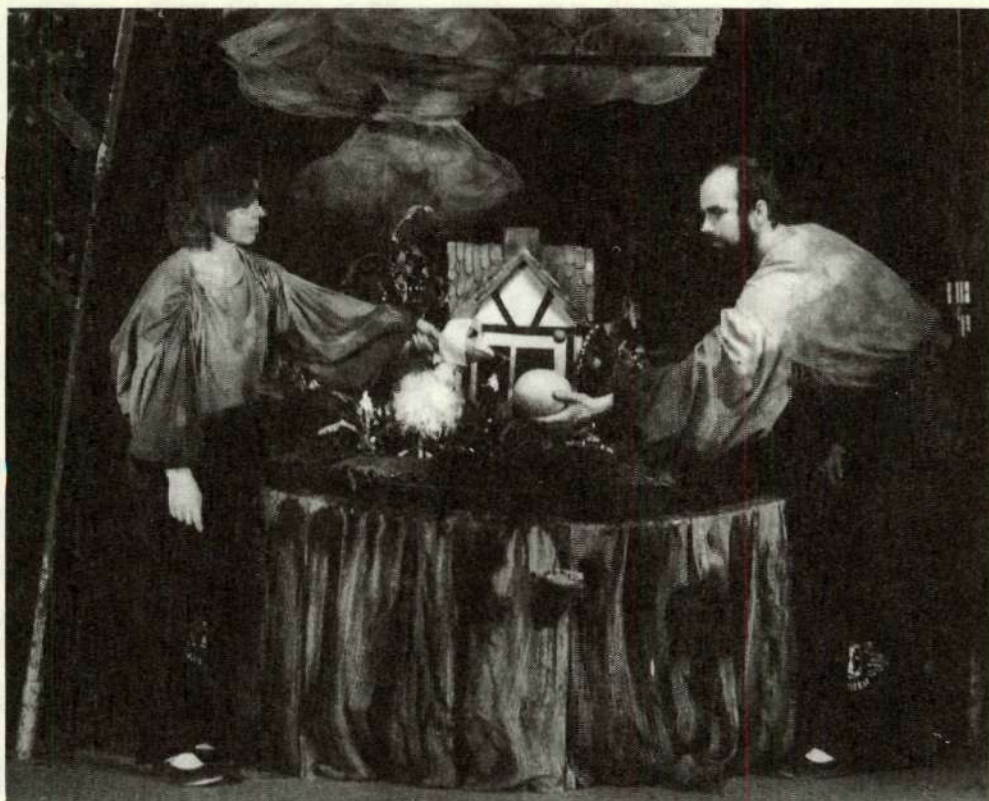
Rahvusliku identiteedi mõiste on seotud rahvusliku traditsionaalsusega, identiteet avaldub traditsionaalsuses.

<sup>1</sup> «nõukogude kultuur» ei ole autori arvates kunstikriitiline termin klassikalises mõttes, mütolgiseerunud mõiste «nõukogude» ongi tähistanud teatud mütolgilisi abstraktsioone (sh ka massikultuuriga seonduvaid). — A. L.

W. Shakespeare, «Suveöö unenägu». Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Vanhanen. Pildil Hendrik Toompere ja Piret Sikkil.

T. Koha foto





*R. Pillot, «Meie majas». Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks. Mängivad Piret Sikkel ja Ülo Vihma.*

*V. Tiigi foto*



*M. Unt, «Gulliver ja Gulliver». Lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus. Peaosas Hendrik Toompere.*

*A. Tenno foto 15*



M. Tiks, «Mägramäng». Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks. Stseenis osalevad Aare Uder, Mart Kampus, Ulo Vihma, Tene Ruubel, Tiina Tõnis.

T. Koha foto

Mis asi on traditsioon, traditsionaalsus? Defineeriksin traditsionaalsust kui ajaloolist kollektiivset kogemust, mis avaldab kunstnikule mõju tema tahtest sõltumata. Eesti nukuteatri puhul saab tema ajaloo lühiduse tõttu traditsionaalsust samastada nukuteatri tegijate individuaalse kunstilise kogemusega. Tahame me seda või ei, aga praegu on Rein Aguri (eelnevalt ka Ferdinand Veikese) kunstiline *ego* eesti nukuteatri traditsiooni A ja O.

On seaduspärane, et isiklikku kunstilise kogemuse kätketud traditsionaalsus determineerib oma kaasaegset teatriprotsessi vähem, kui seda teeb aastasade pikkune traditsioon. Noor eesti nukuteater on seeläbi avatud loomusega, aldis vastu võtma mitmesuguseid mõju-

tusi. Muuseas, veelgi noorem soome nukuteater opereerib veel julgemini mitmesuguste talle uute võtete ja elementidega. Loomulikult on eespool tähelestatud seaduspärane üheaegselt teatri nõrkus ja tugevus.

Kui rääkida eesti nukuteatri rahvusliku identiteedi avaldusvormidest, tuleb esmajoones kirjeldada võimalikke komponente, mis kujundavad nukuteatri tegija individuaalsuse. Meie juhtumil oleks see ka nukuteatri materjali (subjektiivne) loetelu.

Kahtlemata on nukuteatri rahvuslik identiteet seotud seal kasutatava kirjandusega. Sellelaadne kirjanduslik mõju võib ilmnedagi «story» tasapinnal (näiteks on vaieldamatult rahvuslikud eesti muinasjutud, klassikaline dramaturgia),



aga ka teemade ja kirjanduslike karakterite tasapinnal. Kirjandusel on nukuteatris tõenäoliselt suhteliselt püsiv mõju, kuna kirjanduse positsioon kultuuris tervikuna näib olevat stabiilne.

Kahtlemata on nukuteatri jaoks kirjandusest tähtsamad kultuuri kujundlik-visuaalsed komponendid, mis on seotud mõjutustega kujutavast kunstist, arhitektuurist, filmist, TV-st, aga ka folkloorist. Viimane pakub erilist huvi, kuna need mõjutused on seotud rahvuslike kategooriatega. Kahtlemata kasutab tänane eesti nukuteater esemelist folkloori. Võib täheldada seost nukkude ja eesti mänguasjade traditsiooni vahel. Suuri mõjutusi võib leida folkloorsete tavandite poolelt. Kasutati ju seal maske, ja mis eriti tähtis, rituaalset mängu, kõige väärtuslikumat teatri algmaterjali. Loomulikult ei ole nukuteater kasutanud veel kõiki eesti folklooris sisalduvaid võimalusi. Seal peitub aine, mis õigustab nukuteatri olemasolu Eestimaal.

Samal ajal on märgatav, et seoses lähenemisega infoühiskonnale, suureneb Eestis pidevalt TV, video, jm. massikommunikatsiooni osatähtsus. Teatrimudel, nagu ma teda püüdsin kirjeldada, näib olevat küllalt kaitsetu uute jõuliste mõjutuste vastu. Kas meie kultuur suudab säilitada e e s t i n u k u t e a t r i t? Vastust ma ei tea.

\*

Suvel püüdsin teha oma lastele paju-pilli, nagu olin neid meisterdanud poisikesepõlves. Midagi ei tulnud välja. Püüsin pool päeva, kuid ei mingeid tulemusi.

Helle Laasi «Setu muinasjuttudes» kasutatud puuloomad tuletavad mulle meelde minu liivakastiloomi. Minu tütar on aga uhke selle üle, et tal on Barbie' nukk, mille ameerika disainerite jooniste järgi tegid paljasjalgsed filipiinlased.

Kas ma leian oma koosolekute, askelduste, intriigide ja varajahtimise kõrvalt nii palju aega, et teha oma pojale puuksast hobu? Ma ei tea seda.

## Traditsioonidest ja nendevahelistest suhetest

Väljavõtteid Kaunases Balti vabariikide nukuteatrite festivalil 6. septembril 1989 peetud ettekandest

HENRYK JURKOWSKI

Traditsiooni saame vaadelda sünkrooniliselt ja diakrooniliselt. Diakrooniline lähenemine eeldab teatriajaloo vaatlust tema algaegadest peale. Kui me aga vaatleme (näiteks) leedu, läti, poola, vene teatri tänapäevast ümbrust, siis on see sünkroonilisus. Selliselt näen ma võimalust vaadelda traditsiooni probleeme.

Mis puutub diakroonilissusse, eriti Euroopa teatriloo, siis tahaksin viidata mõnele asjale, mis puudutab tehnikat ja nukkude konstruktsiooni. Te kõik teate, et aastasadade jooksul tekkisid mitmed nukutüübid, muutus nukkude konstruktsioon. On huvitav, et iga nukutüüp sündis kindla teatritüübi ja isegi kindla süžee jaoks. Nüüdseks oleme me unustanud need teatritüübid ja süžeed; me võtame ajaloost ainult tehnika ja kasutame seda teistes teatritüüpides ja teistes süžeedes, et öelda välja oma isiklik kunstitõde. Kauges ajaloos on tehnika olnud üks kindla kunstiliste väärtuste kompleksi elemente. Me jätame hüvasti nende väärtustega, võtame ainult ühe elemendi ja kasutame seda.

Arvan, et mitte kõik ei tee nii. On kunstnikke ja lavastajaid, kes, arvestades ajaloos eksisteerinud teatri väärtusi kui tervikut, püüavad taasluua seda teatrit. Nad ei tegele mitte tehnika, vaid stiiliga, mida püüavad taasluua. See pole muidugi uus nähtus — Jevreinovi *Starinnõi teatr*, Schilleri teater, viimase aja Strehler, kes püüab taasluua *commedia dell' arte't*. See ei puuduta ainult nukuteatreid, kuigi ka nende hulgas leidub neid, kes püüavad uuesti luua vanu nukuteatristiile. Küsimus seisneb selles, kuidas leida lahendus, taastada muistne stiil ja olla samas kaas-aegne.

Teine probleem on seotud dramaturgiaga. Praegu on palju muutunud teatris ja ka teatri mõtestamises. Täna-seks on jäänud nukuteatris vähe seda, mis tuletab meelde dramaturgiat kui näitekirjanduse kunsti. Peaaegu üldse ei mängita näidendeid, esitatakse jutustusi. Võetakse lugu ja loetakse ette. Lavale tuleb jutustaja.

Nähtusse ei tohi suhtuda eitavalt, püüan lihtsalt määratleda situatsiooni. Muidugi võib öelda, et selles draamatüübis on väga tugev Brechti eepilise teatri mõju. Aga kui tuletada meelde, et terves keskaegses Euroopas, ja veel varem Aasias, rändasid ringi jutustajad, kes oma kohvrites ja kottides hoidsid pilte ja nukke? Nad jutustasid oma lugu ja näitasid nukku kui selle loo illustratsiooni. Nüüd naaseme jälle selle traditsiooni juurde. Nukuteatri ajalugu moodustab spiraali ja taas on täis saanud üks ring.

Kolmas probleem seotub rahvusliku tegelaskujuga. Paljud teatriuurijad väidavad, et omada rahvuslikku tegelaskuju tähendab head taset. Mina kasutaksin terminit «püsiv rahvuslik tegelaskuju». Viimased uurimused on näidanud, et «püsiv rahvuslik tegelaskuju» polnud mingi kanglane. Ta oli korduv figuur. Venemaal on arvatud, et Petruška<sup>1</sup> on olnud sotsiaalse alltekstiga tegelaskuju. Ma ei hakka siinkohal vaidlema, ent kui me vaatame Kašparkat<sup>2</sup>, Hanswursti või Kasperlet, ilmneb, et aegajalt nad tegutsesid ja ajasid mingit rahvuslikku asja, kuid enamikul juhtudel olid konformistid. Siin on kohane tsiteerida Hanswursti, kes oma filosoofiat esitas sõnadega «Parem elada madalal, kui rippuda kõrgel». Muidugi ei või neid kujusid vaadata ainult ühest punktist. Nad olid erinevad. Näiteks Itaalias oli neil tihti positiivne, poliitiline tähendus. Inglise Punch<sup>3</sup> oli aga puhas anarhist.

Võib endalt küsida, miks mõned püsivad rahvuslikud tegelaskujud on kadunud, mõned aga jäänud. Mulle tundub, et kadunud on kõik konformistid. Itaalias on veel mõned alles. Punch seevastu on säilinud Inglismaal. Ma pakun välja vaid teesi. See ei ole, veel lõpuni välja arendatud, aga ma lubasingi ainult nimetada probleeme. Probleemil ei ole veel lahendust, kuid võib julgelt öelda, et püsivad rahvuslikud tegelaskujud-konformistid on kadunud.

Muidugi on «püsiva tegelaskuju» küsimus seotud satiiri probleemiga. Rahvaliku teatri funktsioonid olid tihti seotud improvisatsiooniga, reageeringu-

ga igapäevasele elule, vahel sotsiaalsele, vahel poliitilisele. «Püsiva tegelaskuju» teatri improvisatsiooniline tekst ei ole meieni jõudnud ja nii ei saa selle teatri üle teksti järgi otsustada, kuid tihti on räägitud, et rahvalik improvisatsiooniteater oli satiiriline teater. Mis jäi nukuteatris alles satiirist? Vähe. Rahvalikes teatrites ja poliitilistes teatrites säilisid ainult mingid vihjed. Huvitavamad on olnud kunstniku satiirilised teatrid. Inglismaal oli Charles Dickens,<sup>4</sup> Prantsusmaal Lemerzie de La Ville, Poolas oli tugev satiirilise szopka teatri traditsioon. See traditsioon sai absoluutselt hävitatud sotsialistliku korra ajal. Satiiri funktsioonid muutusid. Satiir muutus panegüürlikaks. Satiiriline szopka muutus panegüüriliseks szopkaks. Muidugi võib see traditsioon kiiresti taastuda, nagu juhtus eile teie etenduses, mis jätkab mõningaid Vilniuse linnaga seotud traditsioone. (Jutt on Leedu lavakunstkateedri etendusest poliitilistel teemadel «Revolutsiooni häll», mida on ka eestlased näinud — A. L.) On huvitav, et personaalse poliitilise satiiri traditsioon on elav; selle satiiri üks näiteid on Inglise TV-sari, kus esinevad kõik poliitilise elu suurkujud.

Mis puutub sünkroonsesse käsitlusse, siis ka siin on palju huvitavaid probleeme.

Näiteks Poolas hakkas enamik teatreid äkki kasutama niinimetatud stilisatsioonid. Mõnel maal sai populaarseks nukk, mis jäljendab jaapani bunraku<sup>6</sup> nukku. Võib öelda, et see on täiesti loomulik protsess. Näiteks andis rokokoo ajastul huvi hiina kultuuri vastu palju elemente, palju ainet Euroopa kultuuri jaoks. Modernism tundis huvi Jaapani vastu, kubism huvitus Aafrika kunstist. Muidugi on see loomulik, kui me kasutame oma loomingus võõra, isegi kauge kultuuri elemente. Nukuteatris toimus see sajandi alguses, kui Euroopas võeti kasutusele tokknukk. On vaieldud, kas selle võttis esimesena kasutusele Jefimov<sup>7</sup> või Richard Teschner<sup>8</sup> Austriast. Nüüd võib öelda, et esimene oli kuulud saksa ekspressionist Oskar

<sup>4</sup> Tuntud kirjanik Charles Dickens eksperimenteeris oma koduteatris, mida ta ise juhtis.

<sup>5</sup> szopka — poola rahvalik nukuteater, mida esitati erilises kastis.

<sup>6</sup> bunraku — Jaapanis 17. ja 18. saj. tekkinud traditsiooniline nukuteater.

<sup>7</sup> Ivan Jefimov (1878—1959) — vene skulptor ja kunstnik, kes sai tuntuks 1918. a asutatud nukuteatri juhina.

<sup>8</sup> Richard Teschner (1879—1948) — saksa kunstnik, dramaturg ja lavakujundaja.

Kokoschka<sup>9</sup>. Siin on asi selge, me võtsime Havai nuku omaks ja arendasime ta oma laadi järgi välja. Kuidas on sellega praegu? Kas me peame võtma oma tööd kasutusele kõik maailmas olevad vormid, või on olemas mingid piirid elementide laenamisel.

On huvitav, et Ühendriikides Havai<sup>10</sup> asub ülikool, mis tegeleb Ameerika ja Aasia kultuuri sünteesiga. Professor Brandon<sup>11</sup> tegeleb sellega ning pooldab teooriat, et on vaja vahetada kõiki elemente, püüda saavutada erinevate kultuuride difusioon. Ta arutleb, et kui jaapanlane mängib Chopini, miks ei või siis ameerika lauljanna esineda Pekingi ooperis. Organiseeritakse stažeerimisi, inimesi saadetakse õppima, ameeriklased lähevad Jaapanisse ja Hiinasse. Nad teevad läbi treeningu ja Ühendriikidesse naastes on nad meistrid, kes proovivad lavastada kathakalit,<sup>12</sup> kathak-tantsu,<sup>13</sup> bunnaku't jne. Brandon on absoluutselt veendunud, et nii ongi õige, nii peabki olema.

Muidugi on ka selle teooria vastaseid. Ühed räägivad, et kultuure vahetada ei tohi, kuna kõige arenenumad kultuurid maailmas on Euroopa ja Põhja-Ameerika kultuurid ja ida ei suuda neile midagi pakkuda. Teiselt poolt räägitakse jälle, et kahe kultuuri kooslus on võimatu. Ei saa öelda, et Aasia kultuurid on madalamad, võib-olla on nad tegelikult koguni kõrgemad. Võimatu on sobitada kokku erinevate kultuuride elemente. Tegelikuse tunnetamises ja mõistmises, elu tajumises, stiilide ja märkide seletamises on erinevatel kultuuridel sellised erinevused, et kooslust ei saa sündida. Muidugi seisame meie, nuku-teatri rahvas, selle probleemi ees, sest kui tekib traditsiooni ja kaasaja või erinevate kultuuride kooslus, kui erinevad elemendid pannakse kokku, ei toimi nad ühtede ja samade seaduste järgi. Alati üks elementidest domineerib, üks allub teisele.

Kuulsalt Ameerika mustalt dramaturgilt August Wilsonilt küsiti, miks

kohalikud neegrid ei kuulu ameerika valgesse ühiskonda. Ta vastas, et see on võimatu, sest nad esindavad teist kultuuri. Tõsi, valged tahavad neid omaks võtta, mõne on koguni võtnud, kuid valgete tingimustel. Kui neeger läheb üle ameerika valgete ühiskonda, peab ta käituma nagu valge. Neegrid räägivad, et nad ei taha seda, neil on teine kultuur. Nad tahavad, et valged võtaksid neid, nagu nad on. Kui tekib kahe kultuuri ühinemine, tekib ka küsimus, kelle tingimustel ühinemine toimub.

Muidugi on ka muid lahendusi. Minu arvates on positiivseks näiteks Meschke «Antigone» Stockholmi nuku-teatris, kus on kasutusel bunnaku nukud. Siin toimus ühinemine müüdi tasandil. «Antigone», kreeka müüdi töötlus, ja jaapani bunnaku nukud on väga lähedased kultuuri mütoloogilisele tasandile. Selline kooslus võib olla seaduspärane, võib anda häid tulemusi. Muidugi tekivad siin uued mõisted, uued terminid jne. Me võime jätkata seda teemat, kuid ma arvan, et mu aeg on ammen-dunud. Tänan tähelepanu eest!

*Autori nõusolekul valinud ja tõlkinud*  
ANDRES LAASIK

<sup>9</sup> Oskar Kokoschka (1886—1980) — saksa kunstnik, dramaturg ja lavakujundaja.

<sup>10</sup> Havai ülikool on suurim sellealane keskus maailmas. Antakse välja ajakirja «Asian Theatre Journal». Asian Theatre Program, Department of Deame and Theatre, University of Hawaii, Honolulu. Hawaii 96822.

<sup>11</sup> James Brandon — Havai ülikooli professor, mitme Aasia teatrit käsitleva töö autor.

<sup>12</sup> Judia Kerala osariigi traditsiooniline tantsuline teater.

<sup>13</sup> Põhja-India islami mõjutustega tants, üks india klassikalistest tantsudest.

## Hommik kärbsega

AVO ÜPRUS

Öösiti on kapid täis ja saal tühi. Nukuhoidjates rippudes tukkuvad ja riiulitel uinuvad nukud, enamalt jaolt varras-, jaava ja käpiknukud, näevad und välisreisidest ja festivalidest, Peter Schumanist ja Märta Kubost. Kusagil kiuksatab klaver, kõlakastis kükitav kärbes võpatab ja kohendab käpakesi. Toolid haigutavad üksmeelselt nagu parteikoosolek, valmis jätkuvalt enesesse neelama kogu maailma publiku tagapooled. Teatrikoer Tommi, tänavalt korjatud hulgas, jätab valvuritädi jalgeesise vaiba ja kõnnib kuulmatult oma sametkäppadel kahe käsipuuga laia paraad-trepist üles teisele korrusele. Kõik on rahulik, Agurit ei ole, turistid ja sõjaväelasi samuti mitte. Südaööl kunstiklubist saabunud näitleja Seljamaa magab selili, mandoliin kõhul ja niutsatab aeg-ajalt läbi une. Hommikuhaletus toob pimedusest välja ta pea kohal kõikuva vembumees Pucki «Suveöö unenäost», kes täna üllatavalt bakchoslik välja näeb, ja magajat oma looriga varjava hea haldja, väikese Okasroosikese ristiemä.

Tommi vaatab seda kolmikut ja ta meel läheb härdaks. Korraga mõistab koer, mis on väikese teatri suur kunst. Ta limpsab keelega üle uinuva näitleja näo, tõstab hommikuvalguses heiaastuva Thaleia poole oma öömusta koonu ja laseb kuuldavale pika igatseva minoorse huilge. Vahepeal tukastada jõudnud kärbes libastub lõplikult, langeb klaverikeelelt selili tolmuvaibale ja siputab jalakestega õhus, otsekuu pürgiks temagi lõpmatuse teise otsa, kus valitseb igavene päev ja etendusest saab tõelus. Tommi ulub uuesti.

Juba jookseb kohale unesegane valvuritädi, kärbes piniseb ja tädi vehib kätte ununenud trikolooriga. Puck kihistab naerda ja kõrvuti karpides ärkavad Romeo ja Julia. Pöial-Liisi ja sädistav seltskond tiivulisi lapsi. Ainult kunstnik magab. Võib-olla on loor tema kohal hoopis kurja haldja oma, ärkveloleku asemel und pakkuv linik, ja hammustatud õun diivani ees mitte Hera ega Eeva, vaid Lumivalgekese võõrasema kingitud? Kes teab, ikkagi nukuteater, ja klubis teatavasti käib igasugust rahvast, nagu tädi kahtlustavalt kõhatab, kui Seljamaa südaööl sisselaskmist palus.

Igatahes näitab öövalvur hommikuhämus suuremat resoluutsust üles kui südaööl. Ta keerab lahti televiisori, vajutab kõnelema raadio, käivitab kisendama maki ja kähisema ventilaatori ning räägib katkestamatult ka ise. Näitleja aegamisi avanevatesse silmadesse ilmub imetus — mürast on võimatu eristada ainsatki sõna, mõtetest kõnelemata, kui üldse miskit, siis vaid Tommi käredaks muutunud haugatusi.

Puck hõõrub kahjurõõmsalt käsi ja kukutab karbi Gulliveri lilliputtidega lamajale kaela. Rahuotsingutel tinasõdurite hulgas peatunud kärbes piniseb meeletult ja põgeneb aknale. Ometi ei leia ta üles klaasid haigutavat mõra ning jääb lootusetult, pea alaspäidi, raamile rippu.

Korraga tuleb näitlejasse elu. Ta rapsib ühe käega näolt väikesed mehikesed ja kargab teises käes kõhukat keelpilli hoides jalule. Puck manab oma näo tõsiseks ja valvuritädi kahvatub kõheldes. Tommi hüppab tugi-tooli ja valmistub vasakut lonkõrva tõstes imeks. Seljamaa läheb pika sammuga läbi kitsukese koridori lavale, süütab tuled, kummardub haigutavatele toolidele ja hakkab laulma. Ta laulab oma unenäost, lõpmatuse lõpust ja virmaliste valgusest, lapsemeelse mehe valust asises maailmas

ja kummalisest kohmetusest, mida ta iga päev uuesti tundma peab, kui mõni mööduja teda kõnetab. Onnistust pakub ta kuulajatele ja nägijatele, nägemis- ja kuulmisoskust kõigile ülejäänutele. Kui näitleja lõpetab, vaikivad toolid endiselt, on aga kuidagi aupaklikumad. «Vot nii,» sõnab Seljamaa, kummardub veel kord sügavalt ja läheb tagasi garderoobi. Valvuritädi ja Tommi on kadunud, otsekui oleksid nad direktorit näinud. Näitleja plöksib ükshaaval kinni kõik müramasinad, kustutab hommikuvalguses ülearuseks muutunud lambikesed, korjab kokku lilliputid ja läheb akna juurde. Ikka veel pea alaspidi rippuv kärbes vaatab suurte uskmatute silmadega talle otsa ja ei liiguta kulmugi. Seljamaa avab akna, laseb kärbse õue, kehitab trakse, ohkab ja ütleb veel kord: «Vot nii.»

Tuppa tungib värske õhu voog. Päev on alanud, teater on ärganud. Veel veidi ja siis on kapid taas tühjad ning saal täis.

---

## ÕNNITLEMINE!

8. märts — ÜLO RANNASTE, «Vanemuise» endine balletitantsija, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
9. märts — HARALD UIBO, koorijuht, TK professor, Eesti NSV rahvakunstnik — 70
15. märts — IKO MARAN, näitekirjanik — 75
22. märts — EVALD LAANPERE, koorijuht ja pedagoog — 90
22. märts — EERO NEEMRE, endine «Ugala» näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 85
23. märts — LEHO MULDTRE, dirigent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 50
24. märts — UNO VEENRE, helilooja ja dirigent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 70
25. märts — LEMBIT LEETMAA, koorijuht, Stockholmi Eesti Meeskoori kauaaegne dirigent — 70
29. märts — HELJU TAUK, pianist ja muusikateadlane — 60

## Kuidas läheb, animatsioonifilm?

AJALOOLISE ÜLEVAATE KATSE

SAULI PESONEN

Rööbiti kinematograafia sünniga möödunud sajandi viimasel kümnendil tekkis ka saripilt. Nende kahe kunsti ühendusest kasvas peagi, selle sajandi algul välja animatsioonifilm. Tõsi küll, animatsioon jäi pikka aega üksnes juhuslikult väljeldavaks lustakaks katsetuseks. Ent sugulasi oli tal leidunud hulganisti, meenutagem kas või prantslase Georges Méliési trikifilme või J. Stuart Blacktoni eksperimente Inglismaal.

1910. aastail leidis animafilm laialdasema tunnustuse: teerajajaks sai prantslane Emile Cohl, kes põlga kriipsujuku liigutamise saavutas elava ning veetleva kunsti. Samal ajal alustas venelane Wladyslaw Starewicz katsetusi oma nukkudega.

Ühendriigid muutusid animafilmide peamiseks tootjaks 1920. aastatel ja on selle positsiooni säilitanud tänaseni. Hollywoodi stuudiosüsteemi areng avaldas mõju ka animatsioonifilmile: joonisfilmide tootmine kujunes pidevaks ja

töömeetodid ratsionaalsemaks. Töökordaluse eest vastutas J. Randolph Bray, keda hiljem on nimetatud animatsioonifilmi Henry Fordiks. Tehnika arenedes (sh koos tselluloidkile kasutuselevõtuga) muutusid filmid paremini jälgitavaks ja nende menu kasvas. Valitsevaks sai joonistatud film, mis domineerib tänaseni, nukufilm on jäänud pigem kasulapse osasse — küllap juhtub selline vahetõde töömeetoditest: nukufilmi loomine on vaearikkam.

1920. aastatel sündisid esimesed populaarsed joonisfilmisarjad, nagu Pat Sullivani tuntud pildiseerial põhinev «Kõuts Felix» või vendade Fleischerite animatsiooni- ja näidendifilmi ühendav sari «Tindipotist».

Nende varajaste animatsioonifilmide nauditavus tulenes peamiselt ameerika lühikese *slapstick*-komöödia traditsiooni järgimisest. Filmidel ei olnud kindlat süžeed ega tegevusliini, nad koosnesid üksikutest efektsetest *gag*'idest. Animatsioon arendas edasi ka koomiksile pildikeelt. Klassikalise näite võiks tuua «Kõuts Felixi» sarjast: Felix on kalal, aga tal ei ole õngekonksu. Kass on

Walt Disney, «Lumivalgeke ja seitse põialpoissi», 1938.



nõutu: kust seda saada? Tema pea kohale ilmub küsimärk, kass näeb seda ja haarab märgi endale õngekonksuks. Nõnda ilmusid animafilmi metafilmi jooned — iseenda kui väljendusvahendi teadvustamisest kasvasid välja uued kunstilised võimalused.

Helifilmi sünd 1920. aastate lõpul tõi endaga kaasa filmilooja, kellest kujunes suurimatest suurim: Walt Disney. Disney oli joonisfilmi väljapaistev novaator, kelle tähtsust ei tohi alahinnata, ta oli ühteaegu nii tehniline kui ka kunstiline uuendaja. Disney kritiseerijad ütlevad, et ta tegi animatsioonifilmist keskklassi kunsti, ent teistalt tegi just Disney selle kunsti uskumatult populaarseks: ta näitas eeskujul, mida hakkasid järgima ka teised suurtootjad.

Tuntuks sai Disney Miki-Hiire filmidega, millest esimene, sünkroonheliga varustatud «Aurik Willie» valmis 1928. aastal. Esialgu oli Miki harilik anarhist ja seikleja, kuid järk-järgult muutus tema karakter mahedamaks: Mikist tehti tüüpiline ameeriklane. Miki-filmidega kindlustas Disney enda majanduslikult ning tänu nendele sai teha tehnilisi katsetusi «Vei drate sümfooniade» sarjas. Selles sarjas valmis muu hulgas esimene kolmevärvitehnikas «Technicolori» joonisfilm «Lilled ja puud».

Ühendriikide animatsiooniturule ilmus varsti teisigi tähelepanuväärseid ettevõtjaid, ent enamik taipas peagi, et Disney'ga võistelda on liiga raske. Kõige kauem pidas vastu juba eespool

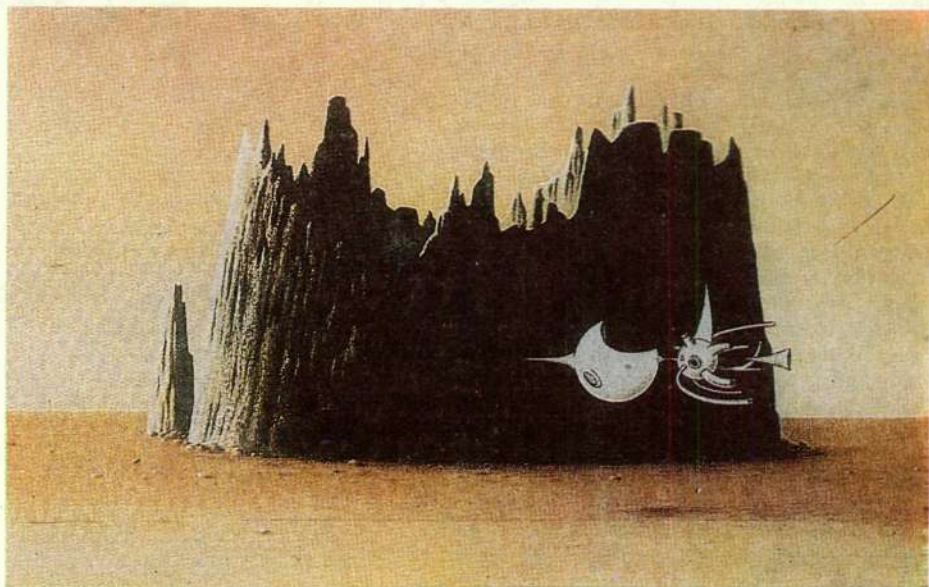
mainitud vendade Fleischerite stuudio oma «Betty Boopi» ja «Popeye» sarjadega; ent täispika värvi-joonisfilmiga «Lumivalgeke ja seitse põialpoissi» kindlustas Disney endale juhtpositsiooni maailmas. Pärast «Lumivalgeke» edu ei ohustanud Disney't joonisfilmi alal kaksikümne aastat keegi.

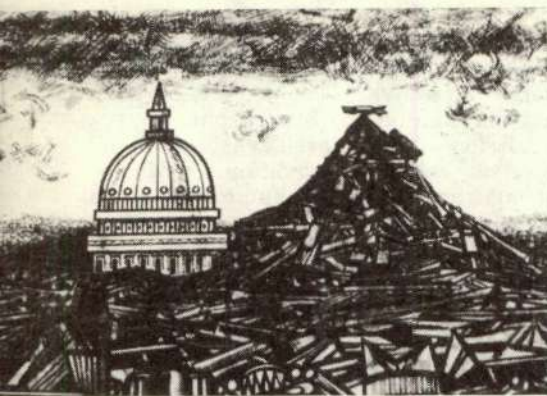
1920. aastate murrangu ajal hakati animatsioonikatsetusi tegema ka väljaspool Ühendriike, aga need olid võrdlemisi tagasihoidlikud. Huvitavaimad olid Saksamaal ekspressionistliku filmikunsti ajastul tehtud tehnilised eksperimendid nagu näiteks Walter Ruttmanni sari «Opus». Traditsioonilise animatsiooni alal üllatasid Põhjamaad: rootslane Victor Bergdahl tegi oma «Kapten Groggi» filmisarja, mis jõudis isegi Ühendriikidesse. Kuid tehnilise teostuse tasemelt jäi «Kapten Groggi» kaugele maha ameeriklaste töödest.

Ameeriklaste valitsemisaeg kestis kaua. See oli ka mõistetav, sest tootmismaht Ühendriikides oli suur: kümme-kond tähtsamat stuudiot valmistas vähemalt 200 lühifilmi aastas, peale nende tegutsesid veel iseseisvad ettevõtjad. Nõukogude Liidust näiteks ei jõudnud 1930. aastail laiemal avalikkuse ette muid animatsioonikunsti töid kui üksnes Aleksandr Ptuško trikifilm «Uus Gulliver».

1930. aastate teiseks pooleks oli Ameerika animatsioonifilm oma vaimult

Paul Grimault, «Briljant», 1969.





John Halas, «Automaania 2000», 1961.

mingil määral juba seiskunud, tema viks keskklassi mõttelaad esindas traditsioonilisi väärtusi, selles puudusid vastuolud. See idüll arenes oma kehvematel vormides liigse maguseni.

Teise maailmasõja puhkemine, olukorra muutumine kogu maailmas mõjutas ka animatsioonifilmi: saabus anarhismi ajajärk. Peasüüdlaseks asja selles pöördes oli nn Avery koolkond, mis sai nime oma tuntuima esindaja Tex Avery järgi.

Avery oli esimene režissöör, kes tõi joonisfilmi üpris räige vägivalda ja seksi. Ta liialdas mõlemaga sedavõrd, et vaatajad taipasid tema pürgimust teha uus, moodne versioon vanast ameerika traditsioonilisest farsist — sobitatuna animatsioonifilmi võimalustega. Avery oli eelkõige fabuleerimise ja montaažimeister, tema peadpöörilavalt hoogsad tööd olid üksikasjalikult läbi mõeldud maksimaalse koomilise efekti saavutamiseks.

Avery jälgedes käisid muuseas sellised lavastajad, nagu Bob Clampett, Frank Tashlin ja Chuck Jones. Ajapikku kerkis esile ka uusi tegelaskujusid, kelle aktiivsus ja sõnakus sobisid tollastesse töödessa kui mõranenud aja peegeldus: tekkisid anarhistide lipukandjad, keda iseloomustas toimekus ja edasipüüdlikkus, kuid kes olid pigem lõhkujad kui ehitajad — nad purustasid traditsioone ning juurdunud väärtushinnanguid, tehes ruumi uutele tuuletele ja eeskujudele. Vastse tegurina tuli animatsioonifilmi stiliseeritud, lihtsusstatud jutustusi, seda suunda esindas kõige ilmekamalt UPA studio. Kui selle suundumuse välised tunnused koondata ühte näitese, sobiks selleks kõige paremini tandemi Hanna-Barbera sari «Tom ja Jerry», mille destruktiivsust

on pedagoogid hiljem tihti esile tõstnud kui hoiatavat eeskju. Mingist süütuste ahvatlemisest või vägivalda propageerimisest animatsioonifilmi abil ei ole küll kunagi probleemi tehtud; filmide ainus eesmärk on ikka olnud vaatajat lõbustada.

Pärast öitsengut 1930. ja 40. aastatel hakkas Ameerika kinojoonisfilm Teise maailmasõja järel oma tähtsust kaotama. Põhjuseid oli ilmselt kaks: esiteks uuenes ameerika filmiesitussüsteem, endise süsteemi asemel sai valdavaks n-ö *double feature*'i kasutamine. Kui varem näidati põhifilmi ja sellele lisaks ringvaadet, lühifarssi või joonisfilmi, siis uue praktika kohaselt ainult kahte mängufilmi. Teine, olulisem põhjus oli televisiooni läbimurre Ameerikas 1950. aastatel; sellega seoses algas lühijoonisfilmi järsk allakäik. Kõige edukamalt pidasid vastu suured stuudiod, nagu Disney' oma, anarhistlik «Warner Brothers» ning «Metro-Goldwyn-Mayer». Nemad oskasid televisiooni mängutulekust ka esimestena kasu saada: nõudis ju televisioon pidevalt uut esitusmater-

Ion Popescu-Gopo, «Homo sapiens», 1960.





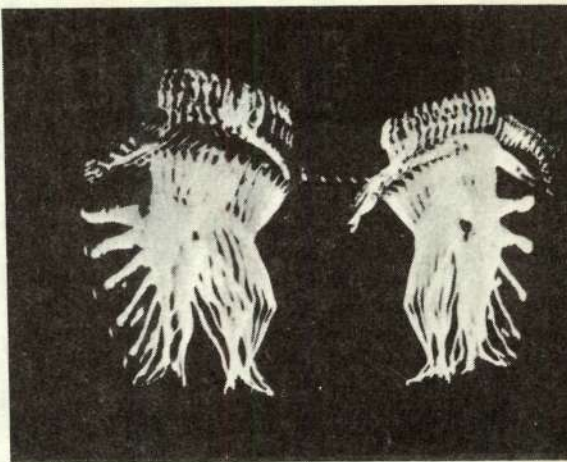
jali. Siin oli Disney olnud omal kombel eelkäijaks, kui ta algatas Miki-Hiire klubi, kus näidati vanu lühijoonisfilme. Ta alustas ka mänguliste telesarjade tootmist, mis — mõeldud eelkõige noortele vaatajatele — olid peamiselt ajaloolised seikluslood, nagu «Davy Crockett» ja «Zorro».

Televisiooni mõju animatsioonifilmile oli kahesugune; ühest küljest lõpetas see kinojoonisfilmi traditsiooni, teiselt poolt hoidis üleval vana kutseoskust — lühianimatsioonifilmidest koostatud televisiooni-*show*'d vajasis ühendavat materjali. Sellises töös said veteranid ka edaspidi näidata, mida nad suudavad.

1950. aastate lõpul uuendas Ameerika televisioon täielikult animatsioonifilmitootangu. Eespool mainitud sarja «Tom ja Jerry» loojad Hanna ja Barbera läksid televisiooni teenistusse ja arendasid välja nn *limited animation*'i süsteemi. Sealpeale hakkas animatsioon konveieritööst siirduma arvutiajastusse: lühijoonisfilmide tarbeks tehtud joonistused nummerdati ja pandi arhiivi. Järgmistes töodes kasutati neid väikeste muudatustega uuesti. Samal ajal muutus ka filmide laad, endisega võrreldes suurenes sõnahuumori, dialoogi tähtsus ja vähenes joonistuse osa. Joonisfilm muutus mehaaniliseks, iseenast kordavaks. Kõige paremini peegelduvad muutused arvudes: kui varem oli 5-minutilise kinofilmi jaoks vaja teha umbes 6000 joonistust, siis pooletunnisele TV-*show*'le kulub neid praegu 3000.

Siiski leidus ka telejoonisfilmide tegijate hulgas üldise voolu vastu võitlejaid, nagu näiteks Gene Deitch oma «Tom Terrifici» sarjaga või vanameister Bob Clampett «Beany ja Ceciliga». Kuid need olid vaid üksikud heledad laigud üldise halluse taustal. Tõsi küll, selle ala tipplavastajate Hanna-Barbera mõned algusaegade tööd, nagu «Ruff ja Reddy» või «Top Cat'i» sari olid täiesti talutaval tasemel, kuid põhimõtteliselt allusid nemadki tootmispoliitikale: kvantiteet korvab kvaliteedi.

Kino jaoks mõeldud joonisfilm ei surnud siiski välja, raskuspunkt kandus lühifilmidelt täispikkadele töödele. Sellel tööpõllul kerkisid Ameerika kõrvale ka mitmed Euroopa maad, edukaimatena Prantsusmaa ja Inglismaa. Disney säilitas täispikkadegi filmide alal juhtpositsiooni, kuid uuendaja rolli pidi ta loovutama teistele: firma tööd olid tehniliselt laitmatud, ent üpris hingetud — dramaturgia on alati osutunud Disney pikkade joonisfilmide kitsaskohaks.



Norman McLaren, «Pas de deux», 1965.

Ameerika režissööridest kerkis esile Ralph Bakshi, kelle läbimurre toimus Robert Crumbi *underground*-koomiksidest «Kass Fritz» tehtud joonisfilmidega, millest saripiltide autor ise end lahti ütles: Ralph olevat labastanud tema algupärase anarhismi. Alates Bakshist võttis animatsioonifilm selge orientatsiooni täiskasvanud vaatajatele, režissööri hilisemad tööd, nagu «Tiptund» või «Sõrmuste kuningas» on kindlustanud seda suunda. Mis aga puutub ärisse, siis sel alal pole Bakshil kunagi õnne olnud.

Kuuekümnendate aastate popkultuuri lainel üritas sama suunda hoida George Dunning Inglismaal oma «Beatles»-popurriiga «Kollane allveelaev»; tõsiasjaks aga jäi, et endiselt on animatsioonifilmi suurtarbijateks lapsed. Animafilmi tegelaste ringkääk jõudis lõpule nõnda, et telekraanil nähtud kangelased suundusid taas kinolinale. Lee Mendelsoni lavastatud Charles M. Schulzi koomiksitel põhinev «Põnni» seeria oli oma paremas osas päris hea, isegi tark töö, Hanna-Barbera pikad kinofilmid «Salapolitseinik» ja «Yogikaru seiklused» seevastu puhtkommertslikud tooted televisiooniedu süvendamiseks.

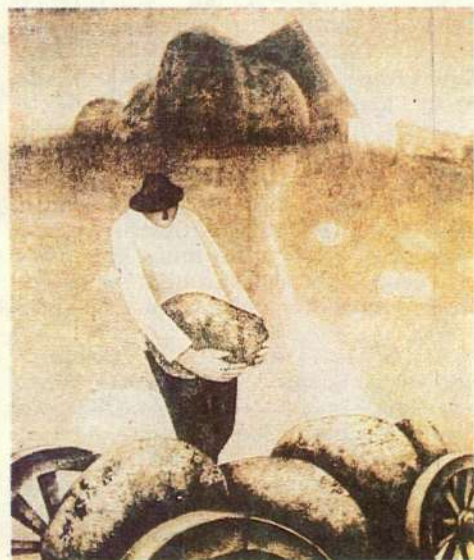
Alates 1970. aastast on Ühendriikide animatsioonifilmis selgesti tunda nostalgialainet, traditsioonilembuse tõusu. See algas Disney filmide renessansiga, kuid on jõudnud ka teiste stuudiote toodangusse, eriti «Warner Brothers'i» töödessa. Laine tekkis filmikirjanduse pinnalt, kui joonisfilmidest ja nende tegijatest hakati avaldama uurimusi. Samal ajal pöördus filmi-



Jiří Trnka, «Suveöö unenägu», 1959.



Andrei Hržanovski, «Klaasist harmoonika», 1968.



56 Rein Raamat, «Põld», 1978.

tootjate uus põlvkond nostalgiliselt oma lapsepõlve vaatajakogemuste poole, näiteks tellis ulmesarja «Tähtede sõda» režissöör George Lucas animatsiooni-filmi veteranilt Chuck Jonesilt ühe oma filmi algusse uue lühijoonisfilmiga «Piilupart Amuck».

Disney stuudio viljeles nostalgiat omal moel, valmistades poolpika joonis-filmi Charles Dickens'i «Jõulumuinas-jutu» põhjal, kus klassikalisse muinas-juttu põimiti kõik tuntud Disney tegelased alates Piilupartist ja Miki-Hiirest kuni Peter Paanini. Kõige selgem kumardus traditsioonile oli aga 1988. valminud menufilm «Kes seadis löksu, Roger Rabbit?», milles on oskuslikult ühendatud mängufilm ja animatsioon; oma *come-back*'i teevad kõik aastakümnete jooksul tuttavaks saanud joonis-filmide tegelased. Traditsioonide austamine on kaunis, kuid selles kätkeb oht, et nostalgia muutub eesmärgiks omaette — Ühendriikides on sellest juba selgeid ilminguid.

Eespool toodud ülevaade on kesken-dunud põhiliselt Ühendriikidele, kuid alates 30. aastatest on animatsiooni-film pead tõstnud peaaegu igas maailmanurgas. Tõsi küll, sellest on olnud mõnevõrra raske saada ülevaadet: näiteks Hiina animatsioon on tähelepanu pälvinud alles viimasel aastakümnel, sedagi ainult ühe tööga, variatsiooniga legendist «Ahvikuningas».

Silmapaistvam maa Lääne animatsiooni-põllul on olnud Kanada, mis'on osaliselt tingitud muidugi geograafilisest lähedusest Ühendriikidega. Aga kui Ameerika oli 40. aastatel veel kindlalt kinni studiosüsteemis ja traditsioonilistes väljendusvahendites, otsiti Kanadas täiesti uusi teid. See on suuremalt jaolt dokumentalisti John Griersoni ja tema 30. aastate lõpul rajatud «The National Film Board of Canada» teene: Grierson, olles ka ise eksperimentaator, otsis pidevalt uudeid väljendusvahendeid, mille abil film võiks hõlmata uusi valdkondi — ja üheks sobivaks vahendiks oli animatsioon.

«The National Film Boardi» üles-andeks oli levitada Kanada kultuuri, nii prantsus- kui ingliskeelset, võimalikult suure ulatuses. Peale selle mõistis Grierson filmikunsti kasvatustlikku osa. Griersoni teenistusse tuli üsna varsti ameerika päritolu Norman McLaren, kes osutus eksperimenteerivas animatsioonis samasuguseks uundajaks kui Disney traditsiooniliste väljendusvahendite alal. McLaren valdas nii joonis-

kui piksillatsioonianimatsiooni ning katsetas pidevalt uusi vorme ja väljendusvahendeid — ta loobus selget lugu esitavast väljenduslaadist, kraapis filme, maalís otse nende peale, kasutas arvutitehnikat, aegvõtet. McLaren käsitles animatsiooni pidevalt muutuva ja avarduva kunstiliigina, mis ei tohi enesesse sulguda.

«The National Film Board of Canada» on pidanud pärast Griersonigi animatsioonifilmi peatáhtsaks alaks: teistest sellest firmast esile kerkinud kunstnikest võiks mainida Evelyn Lambart'i oma võluva mosaiikanimatsiooniga, Co Hoedemani oma nukufilmidega ja ka Richard Condie'd oma satiiri ja absurdi ühendavate intrigeerivate joonisfilmidega. 60. aastate lõpust alates on NFB táhtsus siiski järk-järgult vähenenud.

Lääne-Euroopa maades, nagu juba eespool osutatud, paistavad enim silma Prantsusmaa ja Suurbritannia, kus otsingute kõrgaeg langeb 1960. aastatele; praegu võib mõlema riigi animatsioonifilmi toodangus märgata seisakut.

Inglismaal andis joonisfilm endast esimest korda märku 30 aastate algul, seda Len Lye meeldivate lühikeste eksperimentfilmidega: Lye mängis oma filmides eelkõige värvidega, tema töödes on impressionistlikku väljendusjõudu. Lisatähenduse omandavad Lye tööd veel seetõttu, et ta tegi need peamiselt reklaamiks — selle aja kohta kenake eelarvamustevabadus. Teise maailmasõja ajal töötas Lye ka mängufilmidega, kuulsaim tolle aja töö on ilmselt triki-eksperiment «Lambeth Walk», kus ta paneb Hitleri ühe dokumentaalvõtte abil vana populaarset tantsu tantsima.

Traditsioonilist stuudiotööd esindab Inglismaal eelkõige «Halas & Batchelor», abielupaar, kelle stuudio on teostanud niihästi tellimustöid kui ka suuremaid projekte. «Halas & Batchelor» põhitöök võib pidada Georges Orwelli satiirilise «Loomafarmi» animatsiooni-seadet, kuigi see on tehtud üsnagi disney'likus stiilis. Nendest televisioonile tehtud tööd paistab silma Gerald Hoffnungi muusikaainelistel naljapildidel põhinev sari.

1960. aastate eksperimentaatorid Inglismaal olid Bob Godfrey, Richard Williams ja George Dunning; kaks viimati nimetatut ka pikkade animatsioonifilmide alal. Neile on ühine filmide satiiriline, absurdihumorile omane põhitoon, mis Dunningi puhul omandab aeg-ajalt sürrealismi värvingu. Tehnili-



Kihachiro Kawamoto. «Maja tules», 1979.



Dušan Vukotić. «Surrogaat», 1961.



Juri Norštein. «Rebane ja jänes», 1973.

selt on nad see-eest erinevad, enim eksperimenteerib Godfrey.

Prantsusmaa piirdub praegu põhiliselt prantsuse-belgia keelealal tegutsevate koomiksikangelaste seikluste ekraniseerimisega: nii Tinti, Asterix kui ka Lucky Luke on aeg-ajalt leidnud koha animatsioonifilmides, kuid tulemused on kirjanduslike eeskujudega võrreldes tunduvalt hingetumad. Nendele töödele on spetsialiseerunud stuudio «Belvision», animatsioon on täpne, aga tuimavoitu — prantsuse esprii nendes küll ei valla, need filmid on üldeuroopalikud ja isikupäratud.

Sellest on kahju, eriti kui meenutada prantsuse lühianimatsioonifilmide kauneid traditsioone 30. ja 40. aastatest: Prantsusmaale emigreerinud Wladyslaw Starewicz'i nukufilme ja Alexeieffi ainulaadseid, noeltehnikas tehtud tundlikke töid, iseäranis Mussorgski-seadet «Öö lagedal mäel» või «Pilte näituselt». Parimad prantsuse animatsioonifilmid vahendasid siirast elurõõmu; «Elurõõm» oli ka maa läbimurdefilmi nimi. Paul Grimault' mõnusates tselluloidides oli ühendatud lüüriline ja tehniline meisterlikkus. Kahvatumalt on sama suunda hiljem viljelnud Jean Image.

Ida-Euroopa on omaette maailm. Laie-ma avalikkuse teadvusse jõudis idabloki animatsioonifilm, Nõukogude Liitu arvestamata, alles 1950. aastatel, kui Jugoslaavia stuudio «Zagreb Film» endast märku andis. «Zagreb Filmi» mõju avaldus ennekõike jutustuses: Jugoslaavia kineastid töid joonisfilmi lõova satiiri — nii joonis- kui nukufilmi valitud tehnika oli loo teenistuses, mitte vastupidi. Jugoslaavia animatsioon leidis tunnustust koguni Ühendriikides — 1961. aastal sai film «Surrogaat» «Oscari» auhinna. Hiljem on «Zagreb Filmi» haare lõtvunud; nüüdsetest töödest on tuntuim meeldiv lastesari «Professor Balthasar».

Jugoslaavia kõrval mõjutas Euroopa filmielu 1950. aastatel ka Tšehhoslovakkia. Tšehhoslovakkia animatsiooni saavutused on koondunud kahe kunstniku töödesse, nendeks on Karel Zeman ja Jiří Trnka. Mõlemad tegid peamiselt nukufilme: Zeman visandas oma sarjas «Pan Prokouk» tüüpilise tšehhi, sedasama tegi omalt poolt ka Trnka pikas filmis «Vahva sõdur Švejka».

Välismaal on Trnka rohkem tuntud kui Zeman, võib-olla osaliselt selle tõttu, et ta oli kiindunud üldlevinud muinasjuttudesse ja klassikalistesse teemadesse — nii tšehh. kui ta oma

südameilt ja loomult ka ei olnud. Trnka filmide põhiline tundelaad oli küüniline ja satiiriline, ta pilkas inimloomuse nõrkust, kuigi asus alati põhimõtteliselt inimlikkuse poolele. Totalitarismi ta vihkas, nagu võis näha ka tema testamenditööst «Käsi» (1965). Oeldakse, et 60. aastate poliitilised sündmused Tšehhoslovakkias murdsid Trnka nii kunstnikuna kui inimesena.

Zeman jälgis võimuhoovusi vahest enam kui Trnka ja jäi rohkem tehniliseks eksperimentaatoriks. See avaldus mingil määral selles, et 60. aastate algul hakkas ta tegema mängufilme, sealhulgas ka ulmefilme Jules Verne'i ainetel. Ent tema töodes ei hooa siiski tšehhi rahvuslikke traditsioone, seda võib öelda ka tema pika multi-animatsiooni «Nõia õpipoiss» kohta.

Tšehhoslovakkia uue suuna esindaja on Jan Svankmajer, kelle eksperimendid osutavad, et tegemist on väga mitmekülgse loojaga. Tal on õnnestunud Euroopas tähelepanu pälvida, ent eelkõige siiski vaid tulevikulootusena, kuna tema töodes puudub veel selge suunitlus.

Poola animatsioon ei anna aruteluks erilist põhjust. Tuntuimad ja soositumad tööd on lastele mõeldud sarjad «Bolek ja Lolek» ning koer Rexi äpardustest jutustavad filmid. On justkui ironia, et Poola 60. aastate populaarsemad animalistid Walerian Borowczyk ja Jan Lancia on emigreerinud Prantsusmaale, Borowczyk on üle läinud mängufilmi, kus teda on tabanud kahetsusväärne ebaedu. Ka Ungarist ja Rumeeniast ei ole midagi pikalt rääkida. Attila Dargaylt võib rebasepoeg Vukist jutustava filmi põhjal ehk midagi oodata. Ion Popescu-Gopo seevastu tundub olevat paigale tammuma jäänud.

Nõukogude Liidu animatsioonifilmi traditsioonid ulatuvad 1920. aastate lõppu, kuigi ei saa öelda, et neid töid oleks just palju näidatud. Tol ajal alustanud Ivan Ivanov-Vano on aktiivselt tegutsenud veel 80. aastatelgi. Kui võrrelda teda traditsioonilise ameerika koolkonnaga, võib öelda, et ta esindab disney'likku suunda, eriti stiililt ja oma kiindumuselt muinasjuttudesse. Tähelepanuväärsed on ka 30.—40. aastatest pärinevad Aleksandr Ptuško trikifilmid.

Kuldajastu saabus nõukogude animatsioonikunsti 50. aastatel. Sel ajal hakkas suurenema tootmismahd, kuid tehti ainult lastefilme.

Põhirõhk pandi lühifilmile, parimateks on meelde jäänud Fjodor Hitruki

ja Juri Noršteini meeoleolukad stiilsed filmid. Klass omaette on idabloki vaste ameeriklaste «Tomile ja Jerry» — «Oota sa!»

Nõukogude rahvaste animatsiooni-kunsti hulgast on viimastel aastatel eriti esile tõusnud eestlaste tööd. Tähelepanu on keskendunud Priit Pärna filmidele, teenimatult on tagaplaanile jäänud teised võimekad tegijad, nagu näiteks vanameister Rein Raamat või hilisemad andekad autorid Riho Unt, Hardi Volmer ja Aarne Ahi. Nad kõik ühendavad oskuslikult rahvuslikku ja modernset, põimides selle tihti läbi poliitilise kriitikaga; altekst on mitmetahuline, kuid siiski selge. Priit Pärna tuntust võib kergesti seletada sellega, et, olles küll rahvuslik kunstnik, viljeleb ta üldmõistetavaid teemasid, millest saadakse aru ka mujal kui Eestis. Pärna satiiriline lähenemine ja kriitilisus toob meelde 50. aastate Jugoslaavia traditsiooni: see on kergesti piiritletav. Ja viimaseks olgu märgitud tema graafilist võimekust, tema filmide jõuline stiil toetab õnnestunult teemat.

Heietuse lõpuks veel mõni sõna soome animatsioonikunstist, ka meil on pikad traditsioonid, aga filme on tehtud juhuslikult. Esimene joonisfilm valmis 1920. aastatel, see oli humoristlik lühifilm «Tõeline pühapäevakütt», kümme-kond aastat varem oli valminud Eric Vasströmi *lightning sketches* tehnikas tehtud pila-uudised. Mitmed pila- ja seriapiltide joonistajatena tuntud kunstnikud katsetasid 30. aastatel animatsiooni-filmiga, näiteks Hjalmar Löfving ja Ola Fogelberg, viimati nimetatu tegi muu hulgas filmi koomiksikangelasest «Puu-pea-Pekkast».

Soome animatsioonikunstis said pöördeleiks 1950. aastad, mil hakati joonis-filmi kasutama eelkõige reklaamis. 60. aastatel kujunes armastatuimaks tehnikaks mosaiik-animatsioon, see on praegugi valitsev, tselluloiditehnikat kasutatakse rohkem eksperimenteerimiseks. 60. aastate tuntuim sari oli Heikki Partase ja Riitta Rautoma «Hinku ja Vinku», vaimukas ja õpetlik lugu kahe pörsakese seiklustest. Abielupaar Riitta Nelimarkka ja Jaakko Suck toetub rahvuslikele teemadele, nende tehtud on Kalevala-sari ja Soome ainus pikk joonisfilm «Seitse venda». Rahvuslikku ja ka üldtuntumat muinasjutuainest on kasutanud Reimo Niiniranta, meie ainuke siluetifilmide autor.

Rahvusvaheliselt teatuim soome animatsioonifilmide looja oli varalahkunud

Camilla Mickwitz oma Jasoni ja Emilia sarjadega. Viimastel aastatel on räägitud tõelisest läbimurdest: Michel Frank plaanitseb rahvusvahelise koostööna «1001 öö» muinasjuttudel põhinevat Sindbadi-filmi ja Dennis Linson on tellinud jaapanlastelt Muumi-sarja. Aeg näitab, mis sealt tuleb, viimane ettevõtmine äratab küll kahtlusi — jaapanlased on teinud Lääne-Saksa joonis-filmid, mida Soome televisioongi näidanud («Tao-Tao», «Nils Holgersson»), need on puhtalt tehtud, kuid elutud ja kardan, et ka Muumitrolli isikupära võib seesuguses massitöös kaotsi minna. Eks muidugi aeg näita sellegi töö tulemusi. Igal juhul on animatsioonifilm praegugi arenev, liikuv ja elav kunst.

Tõlkinud KULLA SISASK

---

SAULI PESONEN (sünd. 1963) on Oulu filmikeskuse juhataja. Avaldab filmiarvustusi Oulu päevalehes «Kaleva» ja ajakirjas «Filmihullu», valminud on uurimused *Tex Avery*st ja koomikutest *Laurel & Hardy*.

---

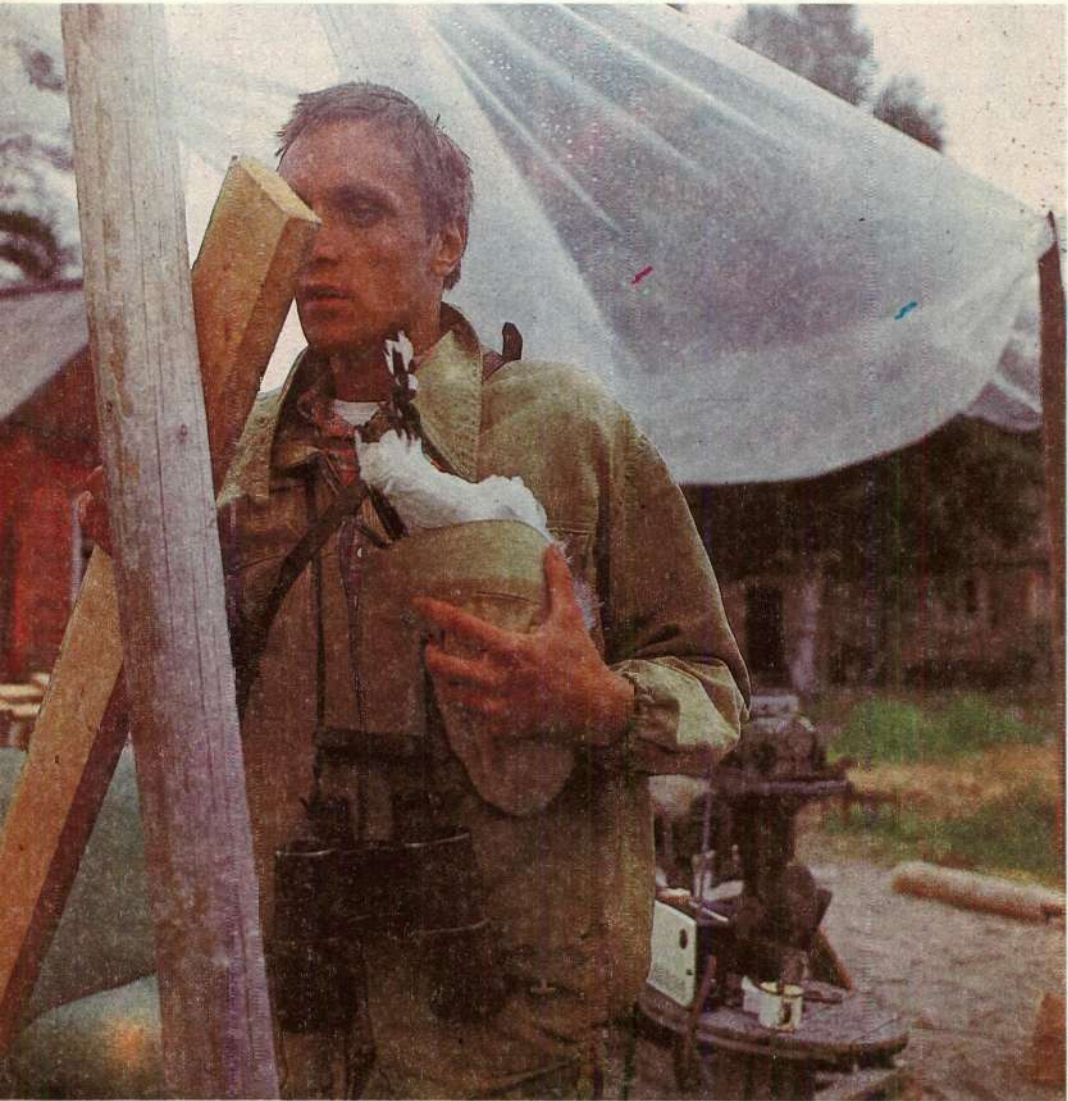
---

Vene ja eesti keel Arvo Iho «Vaatilejas»

---

(570)

JELENA THALBERG  
ALEKSEI PLUTSER-SARNO



*Eerik Ruus peosalisena filmis «Vaatileja», 1987.*

---

•VAATLEJA• Režissöör Arvo Iho, stsenaarist Marina Septunova, operaator Tatjana Loginova, kunstnikud Ando Keskküla ja Heiki Halla, helilooja Lepo Sumera, helioperaator Enn Säde, Osades: Svetlana Tormahova, Eerik Ruus; 2482,9 m; •Tallinnfilm•, 1987.

---

«Vaatilejat» arvustades («Noorte Hääl» 28.V 1989) on Jaan Paavle tõstnud esile filmi ühe süzeelise iseärasuse — peategelaste vastandlikkuse, mida märgivad vastandpaarid noor-vana, mees-naine, eestlane-venelane, loodusesäilita-

ja-loodusehävitaja, eluhoidja-tapja, yang-yin.

Analüüsigem seda aspekti pisut põhjalikumalt. Vaadelgem, kuidas toimib vastandamine vene keel—eesti keel, ning milline on kakskeelsuse funktsioon filmis.

Kakskeelsuse probleemi on käsitlenud Nikolai Trubetskoj oma uurimuses «Afanassi Nikitini «Reis kolme mere taha» kui kirjandusmälestis» («Семиотика», Москва, 1983, lk 437—461). Oma rännakul teiskeelses keskkonnas palvetas Afanassi Nikitin vene keeles, ent kirjandusteoses annab ta kakskeelsusele pahupeidise väljenduse — «Reisi...» venekeelses tekstis on palved esitatud araabia, pärsia, türki jt keeltes. Lugejale on need tekstiosad, eksootilised, võõrkeelne tekst on põhimõtteliselt mõistetamatu.

Peetri ja Aleksandra vastandamine «Vaatlejas» tähistab kahe terviksüsteemi vastandamist. Peetri maailm (nime tagem seda plussruumiks) on tema sünnimaa ideaalne («õige», «oma») maailm. Aleksandra miinusruum on raua, mehhanika ja tapatöö maailm. Kõik miinusruumi elemendid: transistorraadio, püss, võrgud, helikopter, reaktiivlennuk, on Peetrile vaenulikud. Linnud ja loomad on plussruumi elemendid, nende kuulumist Peetri maailma toonitatakse kristlike (nii eesti kui vene) nimedega: Martin, Anastassia, Katja, Kristiina.

Repliikide põhjal võib kinnitada, et ka peategelased ise tajuvad oma kuulumist erinevatesse maailmadesse.

Aleksandra: А говор у тебя, однако, не на ш.

Peeter: У меня не может быть в а ш говор.

Aleksandra: В а ш город большой, наверное. Снабжают н а с здесь очень хорошо. У тебя с в о е начальство, а у меня — с в о е.

Катись в с в о ю Тарту.

Peeter: Потихе этот в а ш транзистор. В а с здесь хорошо снабжают. Выключите с в о ю ящичку. Jne.

Vastandlikkus tuleb ilmsiks ka tegevlaste suhtumises loodusesse — Aleksandra on tarbija, seevastu Peetri maailma kuulujad ei oska või ei soovi seda «ära kasutada». Siinjuures on oluline märkida, et looduslik, «enda» maailmast tulenev hukkimine on Peetrile täiesti loomulik. Kui kajakad oma poegi surmavad, ei näe Peeter selles midagi iseäralikku.

«Вероятно автоматическое сокращение численности,» leiab ta. Aleksandrале aga on see julm: «Поволокла...У-у, зверюга. Креста на ней нет.» Peeter on rahulik: «Останутся самые сильные особи.» Aleksandra: «А? Вот так вот смотришь, что твои птички с детьми делают — и все? И тебе их не жалко? Ну, что ты молчишь?» Peeter: «Я наблюдатель. У меня такая работа.» Seega ei ole Peetri maailm sugugi nii ühetähenduslik. See on omamoodi julm, ja ka Peeter ise on keerukas. See, mis talle on loomulik, ei ole loomulik Aleksandrале. Kõik pöördu ümber, Peeter hakkab näima tundetu vaatlejana («Не нравиться, не любишь, когда тебе больно? [- -] Другим больно — и ничего, да?») ning Aleksandra üksiku ja kannatava inimesena (mees on surnud, ema invaliid jne).

Vaadelgem lähemalt eesti ja vene keele kasutamise juhtumeid filmis.

Esiteks. Peeter astub dialoogi «võõra» maailmaga. Aleksandra kui «oma» maailma esindaja ja «perenaine» räägib «omas» keeles. Peeter viibib võõral territooriumil ja kasutab seetõttu võõrast keelt.

Teiseks. Peeter kõneleb «oma» maailmaga — isaga, iseendaga, lindudega, kasutades seejuures eranditult «oma», st eesti keelt. Peeter (kajaka kohta): «Kolm riiki! Viis riiki, kolm merd. Martin, Jonathan, Joonatan. Martin. Olgu Martin.» Peeter (lindudele): «Rahu, poisid! Kõik on omad.»

Kolmandaks. Peeter neab «võõrast» maailma — ja teeb seda «oma» (eesti) keeles. Peeter (helikopteritele): «Kuradi masinamehed. Kas teile mingi seadus ei loe!» Peeter (Aleksandrале): «Kuradi moor! Ma sulle näitan!», «Täitsa segane!», «Kurat!».

Aegamisi peategelased lähenevad, seda võib märgata ka vastastikuste pöördumiste teisenemisest. Aleksandra: «Заходи, студент...», «Прими, мальчик!», «Ты, мальчик, однако, не балуй», «трепач», «соляк», jne. Peeter nimetab naist Aleksandra Petrovnaks. Hiljem ütleb naine talle: «Петенка», «Петюньчик», «пыпыленочек» ja tema naisele «Сашенька», «мама», «матушка». Selle lähenemise tõttu tehakse kaks erandit — Aleksandra kasutab ühe korra eesti 61



*Svetlana Tormahova (Aleksandra) ja Eerik Ruus (Peeter) filmis «Vaatteja».*

keelt («Istu, palun!») ning korra vastab Peeter talle tunnustavalt: «Hästi!»

Peategelaste lähenemine päädib plahvatusesega. Aleksandra monoloog: «Ты мне вроде сыноком, что ли, приходишься. [- - -] Слушай, а давай сыграем свадьбу с тобой здесь. Позовем твоего папаню, маманю позовем а? Может, у тебя там любимая де в у ш-

ка есть. Давай и ее позовем. Сыграем свадьбу и все породнимся. А? Вот это интересно, вот это да... [- - -] Мы все родня [- - -] Что ты молчишь, сынок? А? Что молчишь, сынок, я спрашиваю? [- - -] Родной ты мой! [- - -] Peeter vastab: «Убери свой заяц! Mine ära!» Aleksandra ettepanek on Peetrile solvav, koguni pühadust teotav,



see rikub (tema arvates) loomulikku piiri hea ja kurja vahel. Emakeelne repliik («Mine ära!») väljendab täielikku võõrandumist, suhete lõplikku katkemist.

Arvo Iho «Vaatlejas» võib märgata teatavaid tüpoloogilisi ühisjooni Andrei Tarkovski filmiga «Nostalgia», milles meespeategelane — kakskeelne «vaatleja» — on samuti võõrkeelses keskkonnas. Ka «Nostalgias» vastandub võõrsilolekule kauge kodumaa, peategelane loeb emakeelset luulet — «Vaatlejas» Peeter laulab.

Peetri laulul on filmis oma sügavam tähendus. Eesti-vene kakskeelsuse puhul võib vene keel olla nõukoguliku massikultuuri, eesti keel aga rahvus- ja/või eliitkultuuri kehastaja. Filmis on Aleksandrale kui massikultuuri esindajale vastandatud kirjatark Peeter. Naise lahutamatu kaaslane on transistorraadio, sealt lakkamatult kostvad laulud on Peetri «elava» laulu antipoodiks.

«Vaatleja» teiskeelsetes fragmentides ei ole filmivaatajale mõistagi midagi eksootilist. Autori kavatsuse kohaselt

peavad mõlemad keeled olema mõistetatavad, st eesti- ja venekeelsete repliikide funktsionaalsemantiline vastandamine on aktuaalne ka pragmaatilisest vaatepunktist. Reaalses pragmaatilises situatsioonis on filmi vastuvõtt loomuldasa kahetine. Kuna film on varustatud tiitritega ning vaatajaskond ei koosne ainult vene keele valdajatest, vaid ka kakskeelsetest ja eesti keele valdajatest, rõhutavad tiitrid ühtaegu nii filmi kui auditooriumi kakskeelsust. Ja selles paradoksaalses olukorras muutub venekeelne film ennekõike sügavalt eestilikuks filmiks. Filmis, kus demonstreeritakse Põhja-Venemaa ilu, osutub kauneimaks maaks Saaremaa («Ei paremat pole kuskil maal...»).

Vene keelest tõlkinud  
RIHO LAANEMÄE

---

*JELENA THALBERG (sünd 1969) on Tartu Ülikooli vene filoloogia IV kursuse üliõpilane ning ALEKSEI PLUTSER-SARNO (sünd 1962) TÜ sama eriala III kursuse üliõpilane.*

---

A. Saare fotod

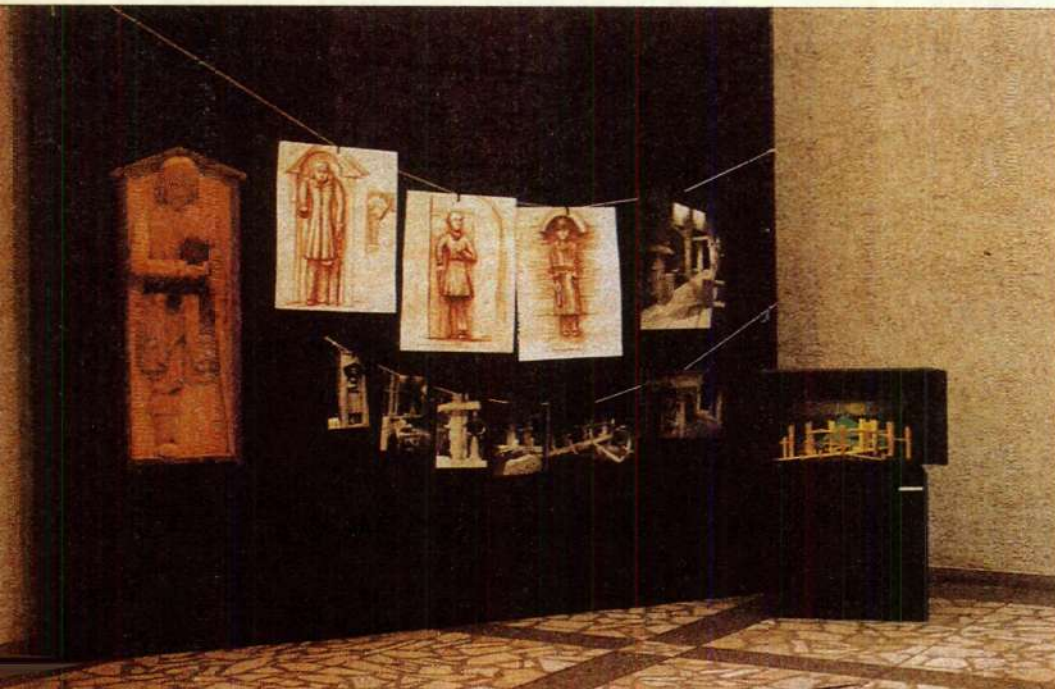




*Vaade Läti ekspositsioonile. Esiplaanil Marta Skulme kostüümikavandid A. Strindbergi näidendile «Preili Julie». Oli lõuendil. 1988.*

\* Vt LAVAKUJUNDUSE  
BALTI TRIENNAAL 1989,  
lk 92 ja 96.

*Kaj Puumalainen. Makett, eskiisid ja puufiguur (puuherjus) A. Kivi näidendile «Nõmmekingsepä», 1987. S. Danielaviciuse fotod*



## Mozart Peter Sellarsi moodi

MARDI VALGEMÄE

New Yorgi laiuskraadilt nähtuna algas murrang ooperilavastustes, mis järgnes siin 1960. aastatel toimunud teatrite revolutsioonile ning mis on viinud praegu üha enam maad võtva klassika kaasajastamiseni, 1976. aasta novembris, kui Robert Wilsoni teatrirühmitus üüris kaheks öhtuks *Metropolitan*'i ooperimaja ja esitas Philip Glassi «Einstein mere ääres». Paljud pealtvaatajad laskusid nendelt etendustelt vara ning kõvasti vandudes. Kolmteist aastat hiljem, kui Peter Sellars lavastas kolm Mozarti ooperit New Yorgi lähistel asuva *PepsiCo Summerfare*'i suvepidustustel, ei olnud publiku hulgas märgata mingit põgenemishimu. Otse vastupidi: vaheaegadel võis kuulda kõnelusi, mis tihti lõppesid väitega, et pärast nii haaravat lavastust ei taha enam minna traditsioonilistele ooperietendustele. Tänu vahepeal esitet sellistele lavastustele nagu David Aldeni XVII sajandist pärit Cavalli «Kallisto» või Anne Bogarti ja Jeff Halperni XIX sajandi Massenet' «Tuhkatriinu», rääkimata Sellarsi enda meieaegsest John Adamsi «Nixonist Hiinas», näis suur osa siinset ooperipublikut olevat aktsepteerinud kui mitte just täielikku kaasajastamist, siis vähemalt tegevuse nihutamist tänapäeval käibivate psühholoogiliste tõekspidamiste valdkonda.

Ameeriklasest *Wunderkind* Peter Sellars, kes sai hiljuti kolmekümneseks ning on loonud enam kui sada draamaja ooperilavastust, pakub oma värskelavatõõga hea võimaluse jälgida klassika kaasajastamist võib-olla kõige puhtamal kujul, kuna tegeleme siin XVIII sajandil loodud üldtuntud meistriteostega: Lorenzo da Ponte libretodega Mozarti «Figaro pulm». «Don Juan» ja «Così fan tutte». (Da Ponte tekstile rajat «Lo sposo deluso» jäi Mozartil pooleli; da Ponte, muide, lõpetas oma elupäevad New Yorgis, kus ta õpetas Columbia

ülikoolis itaalia keelt ning oli tegev ooperilavastuste organiseerijana.)

«Figaro pulm», Mozarti da Ponte-triloogia humoorikaim ooper, mida võib ehk isegi pidada *opera buffa* muster näidiseks, on rajat prantslase Beaumarchais' samanimelisele poliitiliselt radikaalsele näidendile, milles esinevate dekadentsete aristokraatide käitumine aitas kahtlematult pingestada Prantsuse revolutsioonile eelnenud õhkkonda. Et teha arusaadavaks keerukat süžeed, mis hõlmab lihtrahva seast võrsunud nimitegelase võitlust päästmaks oma pruuti tiira krahv Almaviva käest, kes püüab kavalusega rakendada iidset mõisahärrade esimese öö õigust, viis Sellars ooperi tegevuse XVII sajandi Hispaaniast tänapäeva New Yorgi elegantset Viiendal Avenüül asuvasse luksuslikku kortermajja (*Trump Tower*), luues seega paralleeli kaasaegete kapitalistlike rahatuusade amoraalse eluga. Õnnetu krahvinna barokk-kaunistustega saalist sai niimoodi ülimumoodne klaasina naga tubadekompleks vaatega suurlinnale ning lossiaast vabaõhuterrass kõrgehitise viiekümne teisel korrusel, mille taustal saalisviibi jaoks televisiooni seebiooperite kaudu igati tuntud tege-laskod oma armuasjad lõpuks joonde ajab.

Muusikaliselt, nii instrumentaalselt kui vokaalselt, pakkus Sellarsi «Figaro pulma» lavastus Craig Smithi dirigeerimisel puhast ja selget Mozarti-tõlgendust. Huvitava koreograafia eest vastutas ameerika moodsa tantsu *bête noire* Mark Morris. Peale selle, ja siin peitubki noore režissööri lavaline anne, oskas Sellars luua osatäitjatele tegevust, mis tihti ilmendas antud stseeni psühholoogilist igavust. Näiteks pillub Figaro, keda kehastas meeldiva tämbriga bariton Sanford Sylvan, esimese vaatuse sädeleva lõpuaaria «Non più andrai» ajal tooreid mune vastu seina, markee-



Steen «Figaro pulmast». Keskel Sanford Sylvan nimiosalisena.

rides sellega mitte ainult muusikas esinevaid lahingumotiive jäähokihullu teismelise Cherubino sõjaväkke saatmise puhul, vaid valades samal ajal hingetatult välja oma viha Almavivale, kes on veeretanud järjekordse tõkke Figaro abieluõnnele.

Pigem *dramma giocosa* ehk lõbus draama kui puhas *opera buffa*, nagu on «Figaro pulm», sisaldab Mozarti «Don Juan» muusikat, mis on samaaegselt mänglevalt kerge ja demonlikult paeluv. Kahtlematult kõige kuulsam legendaarset naistekütti käsitlevate lavateoste hulgas, kuhu kuuluvad Molière'i ja Bernard Shaw' samanimelised näidendid (ning paljude arvates Mozarti parim ooper, kuigi allakirjutanu eelistab «Võluflööti»), esitab da Ponte Don Juani lugu erilisi probleeme ooperilavastajale, kes elab naisõigluse ja AIDS-i ajastul. Sellarsi lavastus minevaski lõbususe ning keskendus sügavalt varjutet dramaatilisusele, mis ei seisnud kaugel tragöödia piirist. Selle saavutamiseks viis režissöör XVII sajandi

Hispaanias toimuva tegevuse New Yorgi Harlemi taolisse vaesesse ja lagununud linnaossa, kus Juan, Leporello ja Anna esinevad narkomaanidena, Ottavio politseinikuna ning Elvira punkarina. Nagu Beaumarchais'-aegsel Prantsusmaal, oleme ilmselt meiegi jõudnud dekadentsi astmeni, mis lausa kisendab karistuse järele.

«Don Juani» muusikaline osa, nagu seda võis tähele panna juba «Figaro pulma» puhul, koosnes täiuslikumast partituurist kui tavaliselt, sisaldades näiteks harilikult kärbit Zerlina kättemaksu Leporellole, ning see esitati täpselt ja sujuvalt Craig Smithi poolt, kes juhatas kõiki kolme itaalia keeles lauldud lavastust. Hääled olid seekord üllatavalt kõrgel tasemel, eriti Carroll Freemani Ottavio ja Dominique Labelle'i Anna. Mõnusat bass-baritonidega Juani ja Leporellot kehastava kaksikutepaari Eugene ja Herbert Perry hämmastama panev väline sarnasus aitas lisada realismi teise vaatuse maskeerimisestseenile, ent Sellarsi lavastuse visuaalselt rabav roiskveetorusid ja üldist tänavaalust kanalisatsioonisüsteemi rakendav



Stseen «Don Juanist», nimiosas Eugen Perry, Leporello — Herbert Perry.

lõpuefekt manas silme ette ekspressioonistliku pildi dantelikust põrgust või, meenutades mõnd hilisemat *inferno*'t, Varssavi geto hävitamist Teises maailmasõjas, nii nagu Andrzej Wajda kujutas oma apokalüptilises filmis «Kanal», ainult et Sellars, jälgides Mozarti muusikat, moduleeris viimasel hetkel põrgust purgatooriumi ning siis paradiisi. (Wajda poola näitetrupp, muide, esines Shakespeare'i «Hamleti» ja Anski «Dibukiga» samal *Summerfare*'i pidustusel, kus kanti ette Sellarsi Mozarti-tsükkel.)

«Cosí fan tutte», jällegi *opera buffa* sugemeid sisaldav *dramma giocoso*, on nii psühholoogiliselt kui ka muusikaliselt kõige peenekoelisem Mozarti ooperitest. Kuna da Ponte libreto käsitleb naiste truudusetuse sildi all armastuse üht mõistatuslikumat varjukülge — paarid vahetavad ootamatult partnereid — võeti «Cosí», mis varem riivas publiku moraaltunnet, ooperiteatrite repertuaari alles pärast Freudi ideede laiemat levikut. Shakespeare süveneb samasse nähtusse «Suveöö unenäos» (ning isegi Hugo Raudsepp tegeleb möödamannes selle teemaga «Mikumärdis»), ent «Cosí»

löpeb veelgi problemaatilisemalt kui «Suveöö unenägu». Shakespeare'i näidendis leiavad hommikuks õiged õige. Kunagise *Donnerblitzbub*'i Mozarti ooperis jääb aga sihilikult segaseks, kumb peigmees lõpuks kosib kumma õe. Kui nüüd meenutada, et Mozart ise abielu oma armastatu õega (ning oletavasti kirjutas «Cosí» ajal, mil ta naine oli puhkusel koos ühe austajaga), on põhjust otsida erakordselt varjundirikast heliloomingut «Cosí fan tutte» partituurist.

Traditsiooniliste ooperilavastuste muuseumlikult kivistunud režiid ei ole suutelised edasi andma «Cosí» üldnimelikku, aga samal ajal nüansseerit sisu. Selleks on vaja peale esmaklassilise muusikalise panuse suurepärasest näitlemist ning fantaasiaküllast režiid. Kõik need ootused teostusid vaatluse all olevas lavastuses. Sellars viis «Cosí fan tutte» tegevuse, mis da Ponte libreto toimub XVIII sajandi Itaalias, jälle tänapäeva Ameerikasse, odavamalt sorti maanteeäärseesse söögikohta, mida ei saa kuidagi nimetada restoraniks; kohalikud elani-



«Cosi fan tutte», Susan Larson ja Janica Felty naispeaosalistena.

kud kutsuvad sellist paika *diner*'iks. Don Alfonsost on saanud Vietnami sõja veteran ning *diner*'i omanik, Despinast ettekandja ning noored armastajad, kes kannavad maitsevaest jõuderietust, logelevad Alfonsi sööklas, mille miljöö tagab mitmesuguseid koomilisi võimalusi. Näiteks kasutatakse mõökade või pistodade asemel tavalisi lauanuge ja kahvleid, originaalis ettenähtud magnetismi asemel elustab «arst» peigmehi autoakust võet elektrilaenguga, Despina laulab oma «Una donna a quindici anni» aariat ahastavalt, pritsides samaaegselt seinale tomatipüreed ja sinepit, ning noormehed lõõritavad scolatoosist mikrofonisse, olles enne pannud mündi automaatgrammofoni (*juke box*), millest siis näiliselt kostab vastav tagapõhjamuusika.

Sellarsi režiivõtted ei ole siiski mõeldud odava naljana, nad peegeldavad Mozarti partituuris esinevat tegelikkuse ja meelepette hämmeldust, nagu seda teeb ooperi muusikaline ning eriti dramaturgiline ülesehitus. Ohvitserist peigmehed peavad kihlveo alusel näiliselt sõitma mereväe reservüksusega president Bushi käsul Panamat vallutama ning nende asemel ilmuvad kohale kaks päikesepillile ja vulgaarseid rannarii-

deid kandvat «albaanlast». Nii otsustavadki õekesed, kes siinses lavastuses kiiresti taipavad, milles asi seisab, mehed vahetada — mitte ainult ohvitseri «albaanlaste» vastu, vaid ka peigmehi. Peatselt selgub aga, et maskiks peetu osutub näoks, teesklemine muutub kiindumuseks ning Sellars õpetab ohvitseride «koj jõudmisega» katkestet «Cosi fan tutte» pulmastseeni liikuva tablooga, mille vältel paarid, kaasa arvat Alfonso ja Despina, püüavad rivistuda lava äärel, ent ei saavuta sealjuures mingit harmoonilist ega loogilist püsivust. Mitte ainult, et armastajad ei leia omi õigeid, vaid õde liitub õega, ohvitser ettekandjaga, mees mehega, kuni kõik võtavad sisse eraldi olevad ning katatoonilised või hüsteerilised asendid.

Kui ooperi eesmärgiks, nagu see ilmneb Mozarti da Ponte-triloogia puhul, on tutvustada inimesele iseenast ja teda seeläbi tsiviliseerida, ning kui Peter Sellarsi sihiks on luua XX sajandile omast jõulist ooperitraditsiooni, siis tuleb pidada nähtud lavastusi õnnestunuks. Veelgi enam: ooperilavastajail on ülim aeg jõuda järele teatri-aidureile, kes on edukalt kaasajastanud kreeka tragöödiad, Shakespeare'i komöödiad ja teisigi klassikalisi näidendeid ning teinud neist meelelahutuse asemel jälle kunstiteosed, mis pakuvad väärtusi ka pealtvaataja hingele.

## Igasuguseid mõtteid tuleb pähe

KADI VANAVESKI

R. Lamoureux, «SAATAN INIMESE NAHAS». Eesti Draamateater. Lavastaja R. Trass. Kunstnik M. Vannas. Esietendus 29. aprillil 1989

Igasuguseid mõtteid tuleb pähe, kui komöödiaetendust vaatad.

Nalja ei saa, rõõmu ei tee.

Näitlejad teevad hoolega tööd.

Raha peaks teater teenima ja naerda ei ole siin midagi. Robert Lamoureux' «Saatan inimese nahas» on rahvusteatri ainus lavastus aastavahetusel 1989/90, mis kohe päris või peaaegu päris täissaalidele läheb. Täna on asendusendus. Järgmine, eriti kerge prantsuse komöödia (siinkirjutaja meelest

tänasega võrreldes parem näidend, selgelt farsilikum ja tobedam), perspektiivne kassatükk, kus ka kaks tänagi mängivat näitlejat jälle kaasa teeb, lükkus ootamatult edasi. Aga saalis on sellegi poolest tühje kohti vaid lae all. Ainus järeldus, et mõnigi esietendusele tulnu, kord juba nähtut nõustus vaatama, muljed tal niisiis head. Ei ütleks, et tänane publik just väga lustiks. Aga kord varem sama lavastuse lõppu vaadates oli saal küll nii lahtist, kohati juba kõõksuvat naeru täis, mis ainult terve etenduse pealt aina kasvades lõpuks tekkida saab. Nii et jälle vana vastik vastuolu: rahvale meeldib, aga kriitikule mitte? Kriitik loll. No selge.

Praegusel korral see asi nüüd siiski nii hull ei ole. Lugu selles, et kriitik võrdleb. Näiteks niimoodi: selle teatri eelmist samaladset poptükki «Naised» vaadates tahtis kriitik kohe väga ÄRA,

«Saatan inimese nahas». Saatan (Laurent-Bayoux) — Tõnu Aav, proua Labellie — Ita Ever. H. Sirkeli foto



aga praegu ei taha. Ka tuleb meelde veel ühtteist hirmsat komöödiažanrist, sealhulgas TV aastavahetuse «Vigased pruudid» mitme meestippnäitlejaga, kes ju ise milleski süüdi ei olnud... Aga meenub ka, et viimase aja puht-meelelahutustükkidest «Vanemuise» «Fars pastoraadis» kriitiku koos kõigi teiste kallite kaasmaalastega saalis täitsa rõõmsalt naeru lagistama pani...

Usun, et mitmesuguste komööodialiikide puhul on täpne žanri tabamine, kui see olemas, või siis selle väljamõtlemine, kui teda autoril ei ole, ning valitud žanri hilisem raudne järgimine üks peamisi edu aluseid. «Farsi» puhul on see enam-vähem õnnestunud. «Saatanana...» hädad hakkavad küll kindlasti näitemängust enesest. Eks ta vahest tänapäevane salongikomöödia ole, aga küllalt keskpärane. Etteheide lavastaja Raivo Trassile tuleb nii ebamäärane, et seda ei pruugi öglaseks pidadagi, ja nimelt: iga keskmist näidendit saab huvitavamalt teha, kui ta on. Trassi töö on autoritäpne, ja seda laiemas mõttes. Ka laval kulgeb lugu stseenist stseeni natuke raskepäraselt ja üht-teist on üle. (Näidendit enam hästi ei mäleta, aga tundub, et midagi on siiski kärbitud.) Meid siin ei pruugi just sügavalt huvitada küsimus, et «neil seal» võib Concourt'i auhinna ja kirjastaja vaimustuse pälvida vaid viie põrgut vääriva nais-tegelasega, neljast aga jääb väheks. Autori poolvaimukusi pilduvate Hans Kaldoja Kirjaniku ja Tõnu Aava Saatanana raam- ja vahestseenid ainult segavad naiste loo üle lõbu tundmast. Ei näe ka mingit põhjust, miks Saatanana tegutsemist daamide seas üldse kuidagi põhjendama peaks... Et need viis naisolendit ei ole mitte lihtsalt meie näidendi autori, vaid tema näidendis romaani kirjutava Kirjaniku tegelaskujud, ei anna küll midagi juurde. Nagu ei tekita saalis ka erilist elevust lõpus, kui kõik niigi juba selge, terve stseeniga teada andmine, et Kirjanik on vanatüdrukust ohmukese kujutamisel kurja pilguga omaenese prouat silmas pidanud. Mis ülejäänusse, viie põrgualti (eri eas ja erisuguse iseloomuga) daami armu- ja äriafääridesse puutub, siis see on päris vaadatav. Seda enam, et nad ootuspäraselt Saatanana üle mängivad... Ita

Ever, Helle-Reet Helenurm, Maila Rästas, Rita Raave ja Rita Rätsepp on igaüks oma tuntud headuses — nii palju, kui tükk lubab ja lavastaja välja pakub. Maila Rästas saab esimeses pooles oma koomilise karakternäitleja annet kohe päris põhjalikult kasutada. Ehtsasse salongikomöödiasse kuulub ses lavastuses siiski vaid üks lühike hetk, kerge, elegantne ja suurejooneline — see on proua Labellie' saabumine välismaalt. Autoril pole sellega midagi tegemist, see on lavastaja seatud ja Ita Everi SAABUTUD. Jõuad ainult korraks sügavalt sisse hingata ja mõelda, vaat see ongi nüüd see... (Kahjuks on Everi rolli materjal viiest kõige kasinam.) Ja siis tuleb meelde, et omal ajal kui Ever-Aav-Baskin Pansol imeilusti just selles laadis «Meest, naist ja kontserti» tegid (aga näidend ei olnud ometi ju teab mis tippsaavutus), sai seda küll rõõmsalt vaadatud, aga siiski vaikselt õrisetud, et tore on, aga NAD võiksid siiski pigem midagi suuremat-sügavamat mängida. Ever oli äsja mänginud (mängis parajasti) Sarrat «Ivanovis», Izoldat «Pühajärves» ja Maretit «Inimeses ja inimeses», varsti tulid Miili «Tantsus aurukatla ümber», Maša «Kolmes öes», mrs Hitchcock Adreni «Seersant Musgrave'i tantsus» ja Maja Rubeck Ibseni näidendis «Kui me, surnud, ärkame».

Homme hommikul ruttab Ita Ever farsi «Silme ees läheb mustaks» proovi. Repertuaaris on veel kaks lavastust, kus ta kaasa teeb: Athol Fugardi tänapäevanäidendi «Tee Mekasse» üsna keskmine lavastus ja õnneks ikka veel, vähe-malt mõnikord harva «Pilvede värvid».



## Kummalised lood New Mexico söögimajas — tuttavlik Hermaküla!

M. H. Medoff, «RED RYDER». Eesti Draamateater.

Lavastaja E. Hermaküla. Kunstnik V. Fomitšev. Esietendus 10. detsembril 1989

Evald Hermaküla viimaste aastate lavastajatöodes on esikohal olnud inimene, tema vabadus ja selle illusoorus, maskid ja tõelisus. Vormilt ja esmamuljelt pole see kunagi olnud publitsistlik ega poliitiline teater, ometi on neis lavastustes alati kajastunud ka väljaspool lavaseinu kulgev elu — läbi kõige erinevama materjali klassikast absurdini, läbi üldinimlike kollisioonide on Hermaküla ikka leidnud tee oma kaas-aega, vaadelnud ühiskonna ja üksikisiku probleeme nende tänase päeva seisundis. Parimates lavastustes on epateerivalt teatraalne vorm olnud tihedalt sisuga suhestatud. Selle lavastajateema jätkuna võime vaadelda ka hiljuti

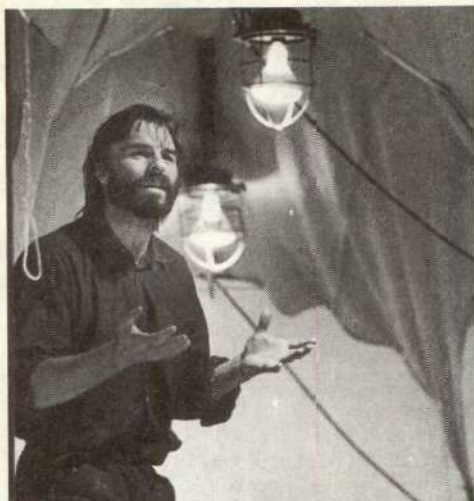
«Red Ryder». Stseen lavastusest.  
G. Vaidla foto

### KADI HERKÜL

Eesti Draamateatris lavale jõudnud ameeriklase M. H. Medoffi näidendit «Red Ryder» originaalpealkirjaga «When Comin' Back, Red Ryder?». Üsna lihtsakoelise kriminaalse süžee taga seisab totaalse psühholoogilise terrori tekemehhanismi ja sellest sündiva ohu ilustamata vaatlus. Paraku — võimalik muidugi, et oskamatusest mõista ameerika elulaadi omapära ning spetsiifilisi kultuuritraditsioone — tundus autori pakutud konflikt skemaatiline, karakterikujutus pealispinnaalne. Mida suudab sellisest materjalist luua lavastaja? Siinkohal võiks meenutada vastakaid väiteid, on ju näiteks A. Vassiljev öelnud, et hea näidendi põhjal pole üldsegi võimalik luua head etendust... Seekordses lavastuses on näidendi sõnumitus sundinud Hermaküla panna ilmselt otsima formaalseid võtteid ja nõkse, mille abil vaataja laval toimuvast pisutki huvituma panna. Seesmiselt jääb etendus aga kiretult üksluiseks.

Etendus algab enam kui kümneminutilise tummstseeniga: oma vahetuse lõppu





«Red Ryder». Teddy — Martin Veinmann.  
G. Vaidla foto

ootav Stephen alias Red Ryder (Märt Visnapuu), jälgub sihitult laval ringi, süütab sigareti, lülitab sisse muusika-automaadi... Siinkohal ilmuvad vaataja ette uued (teglas)kujud — hallides hõlstedes ja kaabudega olendid, kes muusika rütmis tagalaval liiguvad-tantsivad-tammuvad. Uinuva kohviku varjud? Miskitmoodi meenutasid nad väliskujult «Bakhante», seesmiselt ülesandelt ehk «meest mustas» «Palkonist» või «neiut punases» «Tuulest Olümpo-selt». Samavõrd segaselt seletamatud on ka lavale ilmuvad teisikud — teise koosseisu osatäitjad, kes otseku siin-tud varjud jälgivad tänaõhtuste esitajate mängu. On need nüüd kohviku igapäevakundad või Draamateatri töötajad näitlejad või...? Sagedane teatrikülastaja meenutab siinkohal äratundmisrõõmuga omaaegset «Tormi» lavastust. Tuttav tundub ka Cheryl (Kaie Mihkelson) rollijoonis — eemalolev ilme ja paiguti pateetiliseks paisuv toon, kummaline plastiline joonis, kahvatu grimm, millele näitleja ühel hetkel joonistab tumedad triibud à la Pierrot — pisikeste erinevustega olen sellist Mihkelsoni näinud nii «Tormis» kui ka «Palkonis». Kogu ansambel mõjus kuidagi amorselt ühe-ülbalisena, välja arvatud Enn Nõmmiku Clark, kes vaid paari repliigiga suutis luua huvitava karakteri ja tuua koos enesega lavale pingestatunud atmosfääri. Rollide asemel nägime mõne rasvase joonega piiritletud skeeme-karaktereid, mida oli igavuse peletamiseks pisut timmitud hermakülaliku orgaanilisusega. Etenduse algusrepliikide energiline temporütm ning peaaegu et hüstee-

riline toon ei võimaldanud edasist arengut ega kulmineerumist ja nii jäigi «Red Ryder» võnkuma määramatule tasandile.

Konstruktivse elemendina mõjus selles määratlematuses ainult Vadim Fomitševi kujundus — ratastel vanker-poodiumid võimaldasid lavaruumi kergesti ümber kujundada, olid dunaamilised ja oma lihtsuses põnevad. Iseasi, kas oli jälle kord mõtet loobuda kulisidest ja tuua vaataja ette kogu teatri «kook» — sisuliselt tundus see võte õigustamatuna, väliselt on ta rohkest kasutamist juba oma mõju kaotanud.

\* \* \*

Kui õrn ja muutlik on ikkagi teatri-etendus! Ja kui tänamatu kriitiku töö — püüda paberil jäädvustada-mõtestada seda igiliikuvat tervikut. Umbes niisugused abstraktsioonid keerlesid peas, kui väljusin ED-st pärast järgmist «Red Ryderi» etendust, milles Stephenit kehas tas Hendrik Toompere (jutt). Hall igavus laval asendus nüansirikkuse ja tundetäpsusega. Toompere-Stephenni algussteenil oli enese vabaks elamist, vahest ka kavalehel tungivalt mainitud meelemärkide toimet. Hallid varjud muutusid võluvalt mitmetähenduslikuks — nüüd võis see olla kujund kogu ümbritseva maailma «varjulisusest» või hoopis Stepheni uimase teadvuse viirastused.

Terje Pennie Angel mõjus lapselikult avala ja siirana; paiguti oli siiski tunda lavaorganika saavutamise vahendeid, üheks tähtsamaks neist äärmiselt aktiivne füüsiline tegevus. Ka Kaie Mihkelsoni Cheryl — kindlasti üks näidendi keerulisemaid osi, sest poolteise tunni jooksul peab ta viibima publiku ees peaaegu ilma tekstita, — oli seekord huvitav. Kurb, kuid mitte tühi. Ja musti grimmitriipe ei olnudki enam vaja (igavusest) maalida. Kui «Red Ryderi» nime all võib nii eriilmelisi etendusi näha, jääb üle arvata, et lavastus ise sugugi täpselt paigas ei ole. Hermaküla vaidleks kindlasti, et polegi vaja. — Aga mis ütleb publik? Kuhu jääb esindusteatri garanteeritud tase?

Põhiliseks küsitavuseks tol teisel etendusel jäi aga teksti ja improvisatsiooni suhe: kui autoriks on M. H. Medoff, siis peaks vist ikka rääkima tema sõnu. Või ei pea? Seekordsed Stepheni-Angeli dialoogid käisid küll rohkem skeemi järgi, milles «miilu-maalu-miisu, kus on väike kiisu» asemel öeldakse — «kus on kass?» Sisu on ju üldiselt sama!?

## Mis suunas laguneb Eesti Draamateater?

MARGOT VISNAP

«SIIS KUI JALGU PUHKAB HOBU». Eesti Draamateater. Koostaja ja lavastaja J. Rebane. Kunstnik U. Kärbis (külalisena). Esietendus 22. detsembril 1989

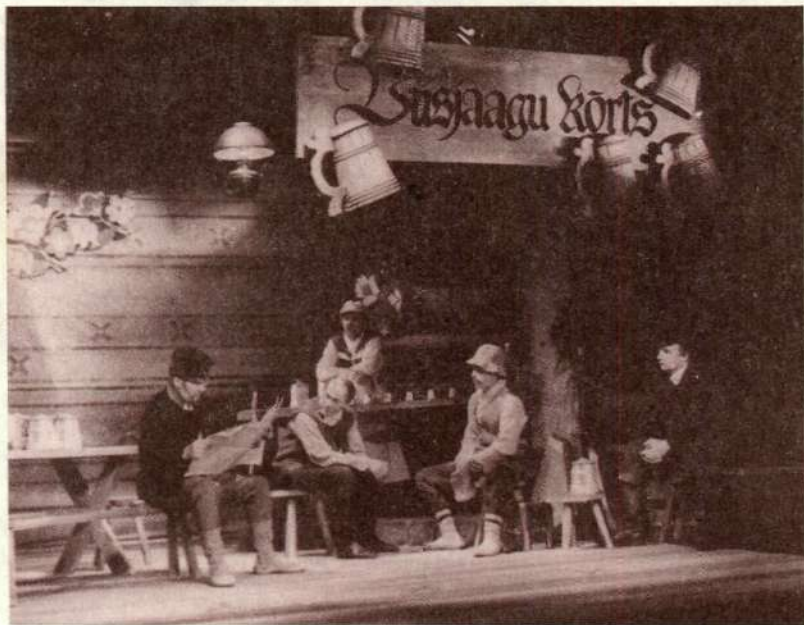
Eesti Draamateatri kunstilise juhi Evald Hermaküla ideaal mitmekesisest, eksperimentaalsest, erinevaid loomelaade ja truppe ühendavast rahvuslikust esindusteatrist näikse tänaseks juba realiseeruvat. Kunagi, kui teater veel stagnavaludes vaevles, kurdeti, et on peaaegu võimatu luua sellist mudelit, kus erinevate kunstipõhimõtetega väiksed trupid rahumeelselt ja loomulikult koos eksisteeriks. Nüüd siis näib ED kujunevat autoritaarse juhtimisstiiliga teatri lagunemise esimeseks märgiks. Kui Hermaküla läinud aasta 2. augustil «Edasile» antud intervjuus väidab Lasse Pöysti juhitud Rootsi Kuningliku Draamateatri näite varal oma ideaaliks olevat

5 truppi ühe teatri sees, kus üks ei pruugi teadagi, mis teine teeb (seda mitmepalgelisuse huvides), siis mõte ise on suurepärase, isegi hiilgav (kui arvestada meie reformikartlikku riigiteatrit). Selle mudeliga nõustudes ei arva ma aga sugugi, et sellise teatri juhiks ja ka vastutajaks kutsutu ise EI TEA samuti, mida üks või teine majas tegusev trupp teeb. Aga just niisugune mulje jäi pärast ED väikeses saalis etendunud teatriõhtu «Siis kui jalgu puhkab hobu» vaatamist. Üks, kogu teatri hea käekäigu eest VASTUTAV isik peaks siiski teadma, millise kunstilise taseme ja sisulise väärtusega etendusi selle teatri firmasildi all pakutakse. Arvan just seetõttu nii, sest mulle tundus küll: veel maotumaid ja labasemaid nalju üks tund ja kümme minutit kestvasse kavasse kokku saada on peaaegu võimatu.

Ei, pahatahtlikkuses palun mind mitte süüdistada! Kuigi nii mõnedki prakti-

«Siis kui jalgu puhkab hobu». Stseen lavastusest.

H. Saarne foto



kud näikse kaljukindlalt kinni olevat stereotüüpses arvamuses kriitikuteist kui nimme öelateist, tigidateist, kõike kodumaist mahategevateist kirjatsuradest. Eks looda tegelikult kriitikudki eesti teatrile paremat tulevikku, vahest isegi usuvad selle päris lähedal olevat. Mina usun küll, just praeguse madalseisu kiuste ja tõttu. Seega ei taha ma praegugi halvustada ei teatri ega ka Johannes Rebase juhitud trupi häid kavatsusi. Kena, armas teatriõtu see «Siis kui jalgu puhkab hobu» — külanaljadest, rahvalikeist lauludeist ja pillilugudeist kokkuseatu. Kindlasti leidub selliseleegi etendusele adressaat. Nii et selles oli Hermaküla õigus, kui rääkis publiku diferentseerumisest. Et allakirjutanu end seda etendust jälgides erakordselt halvasti tundis, on tõenäoliselt ta isiklik asi või lahterdub ta lihtsalt teise vaataja-gruppi?

Üsna loogiline isegi, et jõulude aegu niisugune muhe kavatus teoks sai: lõõtspill hüüab, kannel heliseb (Toivo Luhats ja Margus Veenre) mängisid toredasti ja professionaalselt, Viisijaagu kõrtsituba (tegevuspaik) kujutav pilt-postkaardilik dekoratsioon peab mõjuma südantsoojendavalt ja magusalt igale veendunud eestlasele. Naljad on mahlakad, lopsakad ja mis peaaegu, RAHVALLIKUD! Keegi on materjali kokku pannud ja ära lavastanud, kümme-kond inimest teevad täna õhtul jälle rasket ja tõsist tööd, teatrissaal ja lava on olemas, garderoobitüübid ametis. Teater töötab! Ma ei alahinda kriipsuvõrdki nende inimeste panust ühe teatri püsimiseks ja kestmiseks. Võib-olla nende asi polegi endalt igal hetkel küsida: MILLISENA see teater kestva peaks? Kõlab hirmus stagnaatselt küll, aga võib-olla peaks selle üle mõtisklema juhtkond?

Aga küllap olen ma asjast valesti aru saanud. Võib-olla oli see kunstiline juhtkond (kunstinõukogu) — kui see veel eksisteerib, kes lavastuse viseeris? Kas oli see TAOTLUSLIK, et mina kui vaataja pidin etenduse ajal teatrissaalis kahtlevalt ümberringi, eneseisse ja oma rahva minevikku vaatama endamisi küsides, kas meie esivanemad polnud mitte juhuslikult idioodid või pehmelt öeldes väga kohtlased kõrtsiskäijad?! Sest see suvaliselt, teab kust lehesabast ja lõbulehtedest korjatud «naljade» kogum las kis julgelt sellisel mõttel uitama hakata. Või mida pidi siis veel arvama, kui kõrtsilised (Robert Gutman, Ilmar Mikor, Ivo Eensalu ja Tõnu Tamm) koos kõrtsmik Matsi (Johannes Rebane) ja

sissejuhatavat laulu ja keelekastet (ning samal ajal kui hobused jalgu puhkasid — siit ka ainus haak pealkirjaga) hakkasid «Postimehest» kõiksugu lamedaid lugusid ETTE LUGEMA *à la* kuidas üks krokodill soojal maal ühe tohtri-härra alla neelas ja selle siis jälle välja oksendas jne. Seejärel süveneti põhjalikult eesti rahva tõbedesse ja vaataja sai ammendava ülevaate sellest, kuidas paistetest ja koeranaeltest, hambavalust ja kõveratest jalgadest lahti saada! Ikka seasitta ja surnud konna koibi! Vahele jälle pillilugusid ja laule (üsna seosetult, aga eks omal ajal tiheda õllekapa kummutamise vahel ei mõeldudki vist kõrtsiõhtu terviklikule kunstilisele ülesehitusele). Lausa rabava puändina (tundus, et see jahmatas pisut osalisi endidki) mõjus L. Mesikäpa kriiskavalt ettekantud lugu sellest, kuidas tema, Mari kohanud metsas üht kummalist rohelise näoga punnsilmset olendit, kes tema mitmekordsele pärimisele: «Kes sa oled?» (pinge kõrtsitoas ja saalis kasvas silmanähtavalt) vastas lõpuks: «Ma olen metsavaht ja situn siin!» See nali pidi vist ületama saalisolijate kõik ootused ja nii ka juhtus. Seni aralt naerda kõkutanud publik pahvatas müri-naerma ja üksikutele skeptikutele saalis jäi üle arvata, et iga publik on oma teatrit väärt. Pärast nii frivooleid naljaheitmisi näis juba mõttetuna küsimus, mis maakonnas (sest sõna võeti üsna mitmes murdes), mis ajastul ja kes neid RAHVALLIKE nalju heitsid. Ajuti tundus, et tegevus toimub A. D. 1990, sest «esivanemate» keelepruugis leidis juba ka selliseid väljendeid nagu «vastavalt», «tingitud» jne.

Hermaküla mainis eespoolnimetatud intervjuus eesti teatri tumedast tulevikust rääkides, et ei ole midagi kindlat, millele toetuda. Aga pilt rahvuslikke esindusfunktsioone kandvast teatrist näikse juba kujunevat — Hermaküla ise segab ennast teatrijuhtimisse nii vähe kui suudab, Peterson teeb heal juhul keskmiselt ühe tüki aastas, Trass on taandanud kergema žanri spetsialistiks (temale lisandumas nüüd ka Ulfak), Viiding eitab kõike, mis jääb Becketist allapoole, teatri katuse all saavad peavarju ka Pirgu näiteseltskond, «Gregori» trupp ja VAT. Ei näe ühe teatri sisse, ei tea, mis seal toimub, aga kõrvvalt vaadates jääb tunne, nagu ei jätkuks meie esindusteatri ideid. Või siis isiksusi, kes neid genereeriks? Kuigi isiksusedki just nagu oleksid olemas. Näib, et see rahustabki — siin majas ollakse rahul.

Möödunud aasta novembrikuu lõpus toimunud stuudioteatrite festival oli sobiv võimalus saada ülevaade praegu tegutsevatest alternatiivsetest teatritruppidest. Festivalil esines kokku viis rühma: Pantomiimi ja Plastika Stuudio-teater, näitemänguselts «Munev aine», Tartu Kunstiühingu Lasteteater (end «Vanemuise» stuudio), VAT teater ja «Gregori» trupp. Ära jäid «Vaba lava» ja «Vaba lava 2» esinemised, selle asemel astus programmiväliselt üles «Uus Teatrikoondis». Festivalilt puudus ka luuleteater «Varius».

Stuudioteatreid vaadates või neile hinnanguid andes tekib küsimus, millisest vaatepunktist ja missugustest kriteeriumidest lähtuda. Kas stuudioteatrid on päristeatrid või ei ole? On nad asjaarmastajad? Rein Heinsalu, kes selle küsimuse lõpuarutelul üles tõstis — leides, et mitte kõik stuudioteatrite nime all esinenud pole seda tegelikult —, vastas oma küsimusele ise: Vahtangovi ja Meierholdi käsitles püüdis stuudio-teater teha alternatiivset teatrit. RH arvas, et stuudioteatrid peavad otsustama, kas nad on väiketeatrid või stuudioteatrid. Kas selle või mõne teise sedalaadi repliigi peale vastas Dajan Ahmetov VAT teatrist: «Teie küsite, kes me oleme — me teeme!» Minagi asetaksin oma vaatluspunkti pigem sellele poolele. Eestis on tekkinud terve rida uusi teatrirühmi, kes oma vabast tahtest on millessegi nii palju energiat rakendanud, nagu festival näitas. Järelikult on neil mingi oma asi ajada. Oluline on püüda mõista, mida ja miks need inimesed ütelda tahavad. Mis puutub alternatiivsusesse, siis minu meelest on tajutav, et nad teevad midagi muud kui akadeemilised ja teised riiklikud teatrid, ehkki kordavad mõnes etenduses suurte teatrite stampe hullemini, kui nood seda ise teeksid. Üldse on siin raske piiri tõmmata. Igatahes ei saa kriteeriumiks olla teatri ofitsiaalne staatus, vaid ikka tema siseseisund, kuigi, teisipidi võttes, ofitsiaalne staatus võib mõjutada siseseisundit. Samuti

ei saa lähtuda jaotusest — stuudio-teatrid ja professionaalsed teatrid. Kas alternatiivne teater tähendab siis, et seda ei peagi professionaalselt tegema? Professionaalselt tähendab minu arvates kvaliteetselt. Ent kuna stuudioteatrid teevad teistsugust teatrit, siis ilmselt peaks ka nende professionaalsuse laad ja suundumus olema teistsugune kui väljakujunenud traditsiooniga teatrites.

Riiklikest teatritest eristab neid hoiak, suhtumine, nendele ei ole teatritegemine veel amet, vaid kutsumus. Igasugused alternatiivsed rühmad ja stuudiod võluvad alati sellega, et nende professionaalses poolikuses peitub suurem avatus sellele, mis on üle teatri. Teatrivälise otsimine teatri abil oli tajutav ka mitmes festivali lavastuses. Stuudiod ei ole veel kapseldunud teatritegemise negatiivses mõttes. Nende tegevuses on tajutavad noorte inimeste vaimsed otsingud, mis ilmtingimata ei peagi teatrivormis jätkuma. Neis etendustes on peale teatri ka midagi muud, mingi võnkumine ja siiras otsimine, mida ei leia suurtes teatrites.

Olin festivali etendust «Kriis. Läbimine» (Pantomiimi ja Plastika Stuudio-teater; lavastaja Avo Rebane) ka varem mitu korda vaadanud, ja näinud, kuidas trupp endale võetud raske ülesandega maadleb (lavastuse «... põhiideeks on inimese tee sealpoolsuse poole ja aeg, mida ta siinpooles karnevalis läbib» — festivali kavalehelt). Nüüd tajusin lavastaja nägemust selgemini kui aasta tagasi, etenduse aine «päases» läbi näitlejate välja palju rohkem kui enne, mis oli seda üllatavam, sest trupi koosseis oli suures osas vahetunud. Näis, nagu oleksid eelmised osatäitjad koos oma rollidega üle andnud ka rolli arengustaadiumi. Tegin avastuse: see etendus tugineb ju hingamisel! Lavastuses, kus on suhteliselt vähe kujutamist ja palju seisundi edasiandmist, muutub põhiküsimuseks see, kas näitleja laval suudab enesesse sel määral vaimset energiat kontsentreerida, et vaataja temaga koos



Pantomiimi ja plastika stuudioteater. «Kriis. Läbimine».

J. Ostrovi foto

hingama hakkaks? Festivalietenduses üksikuid selliseid kohti oli. Kui suudetakse mängida nii, et vaataja kogu etenduse vältel koos näitlejatega hingaks! Võib-olla peaks kaaluma ka tekstide kasutamist «Läbimises»? Ehk oleks mõttekam need ära tuua kavalehel? Tekstid haakuvad lavastusega küll ideeliselt, kuid praegusel kujul pigem lõhuvad lavalist tervikut ja seisundit.

VAT teater mängis festivalil A. Brusti «Igavest inimest» (lav Aare Toikka) ja G. Durrelli raamatu põhjal valminud lavastust «Minu pere ja muud loomad» (lav Tiina Rebane). Sama teatri lavastustest olen varem näinud ka H. H. Luige «Mul on külm» (lav Peeter Jalakas) ning katkendeid J. Võõramaa näidendist «Me mängime armastust» (lav Härmo Saarm). VAT teatri puhul

VAT teater. Osalised enne A. Brusti «Igavest inimese» etendust grimmi tegemas.

R. Västriku foto



on tajutav oma vaatenurk, veidi jahe kõrvalpilkk inimesele. VAT paistab teiste hulgast silma nii trupi üldise kultuuritaseme kui hariduse (nii üld- kui professionaalse) poolest. Pean siin muidugi silmas seda, mis festivali etenduste kaudu esile tuli.

«Igaveses inimeses» võinuks näitlejate mängus olla rohkem selgust, mis eeldanuks näitlejate endi (lavastaja?) suuremat selgust selle suhtes, mida nad kujutavad. Sellel ekspressiivset stiili nõudval draamal on olemas mingi alus ehk tekkepõhi igapäevases elus, see on nägemuslik draama, ent ta pole asi iseeneses. VAT-i esituses mõjus «Igavene inimene» kui ilus ja eneseselgunud klaaskuul. Ainus vaatajale mõjuv koht oli lõpp, kus näitlejad järgemööda valge püramiidi ümber kogunevad ja seda liikumatult vaatama jäävad. Ei mäleta, kas muusika mängis või ei. Äkki, kui see liikumatus oli mõnda aega kestnud, avastasin, et vaatan koos näitlejatega püramiidi. See polnud enam teater. Küllap seda lõpuistumist lastakse meelega nii kaua kesta, et ta ei mõjuks paljalt lõpukujundina, vaid hakkaks toimima teistviisi. Tõeliselt hea leid! Kiiduväärne on juba näidendi repertuaari võtmise fakt (näidendit mängis kunagi «Hommikuteater»). Osatäitjatest jäi meelde Tiina Rebane hullu tüdrukuna.

Lastelavastust «Minu pere ja muud loomad» iseloomustasid mõnusasti väljamängitud karakterid (kõige enam säras ema osatäitja). Iga pisirolligi oli leid. Hinnatavad olid täpselt, hea lavastaja tajuga paika pandud stseenide rida ning näitlejate mängu, lava- ja muusikalise kujunduse kooskõla. Just etenduse alguses üllatas temporütm täpsus. Kui teelaud ootamatult ära lagunes, läksid näitlejad küll väheke «taktist välja», kuid said teises vaatuses taas järje peale tagasi. Veidi kahjugi on teha mingit etteheidet. Siiski, sellest Durrelli teosest välja nopitud vaimukate pildikeste jadas oleks pidanud olema ka läbiv sisemine areng. Etendust jälgides ei hakanud küll igav, ent lavastus jäi pidama ühele ja samale tasemele. Kokku võttes oli «Minu pere» heas mõttes kõige teaterlikum etendus festivalil, ka oli ta küllaltki professionaalselt tehtud.

«Uus Teatrikoondis» esitas L. Petruševskaja lühinäidendi «Kohtumine» (inimeste tapmise eest hukkamisele määratud noormehe ja tema ema kohtumine vanglas). See oli üks osa UTK täispikast,

kolmest Petruševskaja lühinäidendist koosnevast teatriõhtust (lav Valeri Stortšak). Lisaks «Kohtumisele» mängitakse veel «Hukkamist» (mahalaskmise läbi surmamõistetust räägivad hukkamisega seotud inimesed: arst, major, sõdurid — igaüks oma ameti seisukohast) ja «Kolombina korterit» (kulissidetaguse teatrielu, üldse kultuurielu telgitaguste pilamine). «Kohtumine» äratas juba festivalil huvi. Imponeeris ema osatäitja julge mäng. Ta oli psühholoogiliselt raskes rollis olulise ära tabanud; näidates ema ja poja ambivalentseid suhteid, ema nõrkust ja tugevust, kavalust ja rumalust. Hiljem nähtud 3-osaline tervik jättis nõrgema mulje, kui festivalil nähtud katkendi põhjal oletada võis. «Hukkamises» olid näitlejad väga ebalevad, kohati ei kostnud tekst korralikult. «Kolombina korterit» mängiti küll hoogsalt, kuid siin näitlejad «lahmisid», nii et näidendi esitus mõjus pilana pila pärast ja mitte eriti maitseka pilana sealjuures.

Kahjuks ei ole ma näinud «Metslasi» ja «Jeesuse ema». Näib, et trupil on energiat, kuid selles energilisuses peitub ka oht liialt lamedale publikumaitsele ja «sotsiaalsele tellimusele» vastu tulla. Trupp on saavutanud kergesti edu, kuid ei tohiks kaotada enesekriitilist meelt.

Festivali tipp, nagu räägitakse, olevat olnud «Gregori» trupi «Viimane öö» (lav Toomas Hussar), mis mõjunud mõnelegi lausa suurepärase absurdietendusena. Tõesti kahju, et ei näinud, kuid kaks etendust sattusid kokku ja sel ajal vaatasin hoopis «Anno Diabolit» (lav Jaan Kiho) näitemänguseltsi «Munev aine» esituses. Selle G. Orwelli «1984» ja Piibli ainetel loodud lavastuse kohta teatab kavaleht: «... sündmustik toimub ajal, mil absoluutne kurjus on vallutanud maailma, ajal, mil inimlikkust, kui psüühilist haigust ravitakse edukalt. Selles etenduses näeb vaataja maailma sellisena, nagu ta on siis, kui me teda paremuse poole ei muuda just praegu ja nüüd, maailma, kus pole enam võimalik metslase märki mitte vastu võtta, maailma, kus armastus ei võida surma.»

Väike kõrvalepõige. Jätsin «Muneva aine» ja Tartu Lasteteatri meelega kahekesi koos viimaseks. Festivalil esinenutest viisid nemad kõige rohkem mõttele, et teatri abil otsitakse midagi teatriväliselt. Lasteteater ja «Munev aine» väljusid (kumbki erinevaid vahendeid kasutades) kõige enam kunsti raamest, tekitades vaatajas mingi hoopis teise-laadse võnkumise. Mis puutub «Anno Diabolisse», siis Kiho trupi jõhker sii-

rus ja šokiteatritootlus avaldas mulle mõju. Lõpuarutelul ütlesid küll mitmed, et neile meeldib eelkõige Lasteteatri maailmaga kaasa minna. Ka minu meelest tekitab Lasteteater oma õnnestunud etendustel teatud laadi (headuse) välja enda ümber, milles siis vastuvõtlik vaataja võib hõljuda. «Anno Diaboli» lõpus tekkis aga samuti lavale väli, ent kurjuse väli, seda hakkas ka saali kiirgama. Siin oli loits kurjuse teenistuses. Lavastus ei toonud endaga mingit lunastust, mida ka arutelul pahaks pandi. Ei olnud mingit vabane-mise ja helguse tunnet. Nähtavasti oligi lavastuse eesmärk tekitada masendust. Hoiatuse mõttes. Vabadus ja selgimine peaksid meis endis hiljem, pärast etendust tekkima, kui püüame tolle kurjuse põhja näha ja põhjusi mõista. Pole välis-tatud võimalus, et varsti seisame kõik või paljud meist selle väikesel maalapil äärmuslike olukordade ees. Ei ole mõtet selle ees silmi kinni pigistada. Meeldisid Iiobi (Toomas Tamme) ja Julia (Eva Raud) osatäitmised. Võib-olla



VAT teater. Durrell. «Minu pere ja muud loomad».

J. Ostrovi foto

olid nad näitlemiskunsti seisukohalt valesti mängima pandud, ent selles oli midagi. Eriti uskusin Iiobi ja Reede (ka Reede H.-K. Hellati «Robinsoni päästjas») osatäitjat.

Tartu Lasteteater (endine J. Toominga stuudio) seevastu naaseb ikka ja jälle pühakute, märtrite, laulikute, vanade tarkade meeste ja naiste juurde. «Franciscuse legend» vaadates tundus taas, et tegemist on koguduse või rändjutlustajatega. Hiljem selgus, et nad ongi «Franciscust» mänginud igal pool mujal (näiteks kirikutes), ainult mitte laval. Osatäitjad võiksid teatepulgana edasi-antavat Franciscuse rolli mängida ka 77



*Näitetrupp «Gregor». «Viimane õõ».*

*P. Greppi foto*



ilma tole suure maskita. Askeetlikus etenduses tundus isegi see ülearusena. Lõppu sobis ta küll, sinna, kus mungad otsivad surnud Franciscust ja ainult mask hõljub käte peal.

«Laulik Hanrahan» läks festivalil kenasti, ehkki seda lavastust oleks võimalik veel mitu korda paremini mängida. Minu arvates on Tartu Lasteteatril kõige suurem potentsiaal töötada trupi ühisolemisest tekkiva väljaga. Nad peaksid õppima seda rohkem valitsema, vormima ja suunama. Samuti ilmnevad spetsiifilised, ainult neile omased krambid, mis takistavad energia voolamist nende ülesastumistes. Tartu Lasteteatri puhul ei saa öelda, et ühed ja samad näitlejad esitavad aina ühtesid ja samu karaktereid, kuid tundub hoopis, et trupp on kinni jäänud teatud nootide, toonide ja võngete juurde, mis on justkui nende oma joig ja mis neile jõudu annab. Inimene, kes nende tegevusest osa saab, tahaks aga tajuda rohkem plastilisust ning vabamat voolamist, samuti võimet registreid vahetada. Ärgu Lasteteater solvugu norimise pärast, kirjutaja sooviks on üksnes, et nad loorberitele puhkama ei jääks.

Üks lugu Lasteteatri «Franciscuse legendidest» assotsieerub ka stuudioteatrite tegevusega: lugu sellest, kuidas Franciscus ja tema seltsiline püüdsid välja selgitada, mis on tõeline rõõm. Franciscus pakub selleks küll suuri teadmisi, taidurlikke oskusi, kõrget kõlbust — ja heidab oma vastused taas ise kõrvale. Algul pakkus Franciscus asju väljaspool (ja mis on väljastpoolt näha) neid endid, ent lõpuks leidis ta, et rõõm sõltub millestki, mis on nende endi sees. Omalt poolt arvan, et kui keegi on endast väljaspool asuvate asjade kaudu otsides leidnud ühtsuse iseendaga ja saanud iseenese meistriks, ei jäta see mõju avaldamata ka ümbruskonnale.

Võib-olla oleksid võrdluseks festivalil nähtule huvitavad mõned muljed möödunud sügisel Helsingis ja Stockholmis nähtud etendustest. Olin seal muudel põhjustel, mitte teatri pärast, kuid vabadel õhtutel otsisin ka seal teatrirühmi, kes teeksid midagi muud. Hoidsin kõrvale suurtest lavadest, kuna soovisin lähemat kontakti näitleja ja etendusega, samuti vältisin psühholoogilist draamat. Tahtsin näha ja tajuda uudseid mõtteid, vorme, atmosfääre, saada ootamatuid impulsse. Püüdsin ajalehekuulutuste põhjal arvata, milline etendus võiks vastata minu ootustele. Otsisin stuudioteatritetaolisi rühmi ja mulle tundub, et need etendused, mida külastasin, seda

vaimu ka kandsid. Kõigis mängisid noored inimesed, keskeltläbi sama vanad kui meie stuudioteatriteski. Üldises tunnetuses oli nende ja meie etendustes palju sarnast, kuid professionaalne tase rühmades näis olevat kõrgem. Samuti polnud laval tuimust ja väsimust, mis meil isegi stuudioteatrite etendustes läbi kumab. Tundus ka, et nende etendustes on rohkem vaba mõttelendu ja vähem seotud esitava materjaliga. Meie stuudioteatrite puhul näis kohati, et esitav on nii sügavalt ja valuliselt seotud meie igapäevase eluga, et seda on raske kunstiks teha. Sealseid etendusi vaadates tundus, et teater on tõesti mängumaa, kus võib moduleerida erinevaid asjade nii- või naaolemise võimalusi, katsetada see- või teistsuguseid ideid. Näitleja suhe kujutatavaga meenutas mulle kompuutrimänge mängiva inimese suhet ekraanil toimuvaga: kõige kaelamurdvamates seiklustes võib mängija osaleda punktina ekraanil, ise samal ajal rahulikult ekraani taga nuppe vajutades. Ent punkt ekraanil tegutseb perfektselt. Nende etendustes oli rohkem liikumist, dünaamikat, rohkem kehalist mõtlemist ja lavalise mõtlemise nõuet. Nendes oli rohkem kunsti ja

*Näitemänguselts «Munev aine». «Anno Diaboli» (G. Orwelli ainetel).*

*P. Greppi foto*



teatrit. Muidugi, meie stuudioteatritel on praegu veel omad miinused — see kuskil sügaval kinniolek, vaevaline liikveleminek. Ent kui nad tole uppunud laeva endast kätte saavad, võib sellest ehk kunagi suur jõud sündida. Ollakse erinevad, erinevatest kultuuridest, erineva taustsüsteemiga.

Esimene lavastus, mida Helsingis nägin, oli soomerootslastest koosneva trupi «Velskri jutustus» (lavastajaks Joakim Groth — olevat praegu Soomes üsna tuntud noor lavastaja). Trupp ei olnud püsikoosseisuline, vaid oli koostatud selle lavastuse jaoks, aluseks on Zacharias Topeliuse samanimeline ajalooline epopöa. Viimane räägib Bertelsköldi suguvõsa saatusest 150 aasta jooksul, samuti Soome ja Rootsi ajaloo-sündmustest Breitenfeldi lahingust 1632

Tartu Kunstiühingu Lasteteater. «Franciscuse legendid».

P. Greppi foto



Tartu Kunstiühingu Lasteteater. W. B. Yeats, «Laulik Hanrahan».

J. Ostrovi foto

kuni gustaviaanliku riigipöördeni 1700 aastate lõpul.

Etendus mõjus lugulauluna. Tegelaste saatused põimuvad omavahel keeruliselt, ei puudunud armulugu ja intriigid, oli ka romantikat ja müstikat. Kõige selle taga oli tajutav miski, mis selle kireva ja keerulise kanga loob — aeg, ajaloo kulg. Etenduses oli põnevust, teatrimaagi, huumorit ja õpetlikkust. Ammu elanud inimeste varjud otsekui nõutakse meie ette: etenduse alguses tõuseb põrandaluugist nagu põrgukatlast (luugist tuleb suitsu ja valgust) tohtu paks, kummalise välimusega, kaltsudes ja palakatesse mässitud mees — velsker. Ta hakkab krigiseva häälega jutustama, ilmuvad teised kujud ja lugu läheb lahti. See oli pikk öhtune etendus vanas tehasesaalis. Vaatajad istusid saali ühes otsas kitsal alal tõusvatel istmeridadel, kogu ülejäänud saaliruum oli mänguplatsiks. Hämarusse uppuv, pikk ja kõrge saal toetas suurepäraselt etenduse atmosfääri. Etenduse lõpus avati ootamatult saali tagaseinas olev uks ja nähtavale tuli tänavalaternast valgustatud, öhtuses tuules kiikuv puu. Igähel oli vabadus milliseks tõlgenduseks tahes.

Teatteri-Venus lavastuse «Asemat» (lav Tuuja Jänicke) pealkirja võiks etenduse sisust lähtudes tõlkida «Olukorrad», «Seisundid» või ka — «Jaamad». Peategelaseks tüdruk, kes on püüdnud tappa oma last. Ta on meeleheitel. Leidmaks väljapääsu, kutsub ta kujutluses esile oma suguvõsa naise, räägib nendega, näeb nende saatusi ja saatustevahelisi seoseid — kuni oma ema ja eneseni välja. Lõpuks leiab ta tuge Jeanne'd Arc'ist kui inimesest, kes oli vaba süü-



tundest ja seetõttu suutis tegusid teha. Etenduses on tsitaate Dostojevskist, Piiblist ja mujalt. Siiski ei jätnud etendus sügavamat muljet. Ta mõjus kunst-ruuerituna. Näitlejannade mängus (mängisid kolmekesi) oli siiski huvitavaid ümberkehastumise momente.

Stockholmis nähtud esimene etendus oli trupi «Tuulenõiad» (*Vindhäxor*) «Tiivulised» (*Flygare*) (lav Eva Lundqvist). See oli tantsuetendus. Laval tegutses paar tiivulist olendit (neil olid suured traadist tiivad ja peas lendurimütsid) ning umbes neli-viis tegelast,

lõõnud nemad kordagi ksülofoni pihta. Tollest etendusest on mees pidev keeris laval ja torude külmal kolin.

*Expressteatern* mängis müstilist komöödiat «Öölinde» (*Nattfågel*). Kavalehel teatab teater enda kohta järgmist: «asutasime *Expressteaterni* 1986 Pariisis, kus meie praegused liikmed... tudeerisid Ecole Jacques Lecoq'i «Mime, Mouvement et Théâtre» /.../ Praegu kuulume kultuuriekspertimendi «Björken i Bredäng» alla, seal on meil proo-

«*Vindhäxor*». «*Tiivulised*».  
F. L. Leslie-Spinksi foto



kes ilmselt kujutasid inimesi. Keset lava rippus suur horisontaalne plekkтору ja vasakul ülanurgas oreleviledena palju torusid ridamisi. Need moodustasid midagi ksülofonaalset. Üles ksülofoni juurde viis sild, mida mööda inimtegelased palju kordi üles ja alla jooksid. Pääegu iga kord löid nad torude pihta ja nood hakkasid kilksuma. Inimesed jooksid kogu aeg ringi ja tegutsesid tormiliselt, nende vahel tekkisid erinevad suhted, need olid intensiivsed ja muutusid kiiresti, inimesed laval liikusid, nagu oleksid tuulekeerised neid hõljutanud. Traaditiivulised kükitasid sillal või seina ääres ja justkui jälgisid neid inimesi. Kui õigesti mäletan, ei

viruumid /.../ Me loome etendusi kollektiivselt, improviseerides, teatrikeeles, mis on nii füüsiline kui sõnaline.»

«*Öölinde*» on lõbus ja omapärasest fantaasiast kantud lugu mehest, kes kaotas oma varju, kuna ta oli elurutiinis muutunud paljaks automaadiks. Ta läheb abi otsima ühe ebatavaliste võimetega naisterahva käest... Et varju tagasi saada, peab mees erinevate inimeste sees käima, ta reisib tavaliselt ligipääsmatusesse sfääridesse... Lugu oli särtsakalt ette kantud kahe näitleja poolt (Edward Damron ja Vidisha Mallik). Meest heidetakse loo jooksul sinna-tänna nagu takukoonalt, näitlejad vahetavad kähku

rolle ja rekvisiite. Tagaseinas oli mustadele sirmidele kinnitatud kolm suurt valget maski, nagu tainast tehtud näod. Nood ebamäärased näod vaatasid laval toimuvat kavala muigega.

Nya Mimensemblen mängis lavastust «Mauser» (lav Martin Sjöberg, liikumisreeded Kajsa Giertz). «Mauser» oli kahe näidendi, H. Mülleri «Mauseri» ja G. Büchneri «Woyzecki» töötlus. «Mauser» on draama kohtu ette sattunud revolutsionäärist, kes mõistetakse sur-

*«Ekspressteatern». «Öölinde».*

*P. Westergardi foto*

tõepoolest unenäo või nägemuste loogikale, faabula puudub. Stseenid vahelduvad ka siin kaleidoskoopiliselt, veelgi kiiremini kui «Velskri jutustuses». Kostüümi vahetamata kehastavad näitlejad eri tegelasi, kandes samaaegselt edasi ka oma põhirolli. Lavastuses on väga palju dünaamilist ja ekspressiivset liikumist, etendus toimuski liikumise ja tantsu rütmis. Kõigist kirjeldatud etendustest jättis «Mauser» kõige sügavama mulje. Siin oli oma nägemus, mis oli suudetud selgelt ja kunstiliselt nauditavalt esile tuua. Kujutati inimeste mõni-



ma. Talle on sisendatud, et ta sureb partei eest ja surm on tema viimaseks kohustuseks revolutsiooni ees. «Woyzecki» ilmselt tutvustamist ei vaja. Kavaleht kommenteerib, et töötluse eesmärgiks oli kujutada «Woyzecki» isiklikku tragöödiat seoses kollektiivse tragöödiaga «Mauseri»; aga samas ka näidata, kuidas rõhutu saab rõhujaks, küsimus on üksnes selles, millal see juhtub. Lavastus püüab ühendada Büchneri ekspressiivset raevu (viha) Mülleri brutaaalse läbinägelikkusega. Lavastuse alapealkiri oli «Hallutsinatsioon võimust» (Hallucination över makt). Ja ta ülesehitus allubki

tamist, piinamist, tapmist, ent seda tehti materjalist üle olles, lavastusel ei puudunud oma filosoofiline tasand. Sünget ainekku oli käsitletud väga fantaasiarikkalt. Hoolimata ekstravagantsest vormist ei jätnud etendus vaatajat üksnes «kuidas on tehtud» huvi tasemele, lavastuse probleemid puudutasid tõesti. Neid oli käsitletud ilma kirgi narmaiks käristamata, kaastunnet või raevu välja pressimata, samas ometi mõjuvalt. Etendus algas ja lõppes džässiliku trompetisoologa. See oli pilklik, võõritusmeeleolu tekitav ning sisaldas veel mingit varjundit, andis vaatajale

justkui «võtme» etenduse jälgimiseks.

Lõpetuseks. Kogu võõras ühiskond (nii Soomes kui Rootsis) tundus mulle suure teatrilavana, unenäolise virvarrina. Saanud esimest korda võimaluse meie elu kõrvalt vaadata (sellest geograafilise väljumise abil), elasin läbi mitmekordseid võõritusefekte. Juba aastaid on mulle elu meil tundunud suure ebatõenäolise spektaklina, absurдитеatri lavastusena; oma üllatuseks tajusin absurdi ka piiritaguses ühiskonnas. Ka see mõjus suure teatrina. Teatris tundus

et lauljad Drottningatanil on nädalavahetusel tavaline asi. Läksin hääle suunas ja nägin Stockholmi krišnaitte laulmas. Järsku kuulsin lauluhääli ka mujalt. Üllatunult pöördusin hääle suunas ja nägin ladinaameeriklasi laulmas. Mõne sammu kaugusel laulsid mustanahalised lapsed midagi džässistiilis. Kuskil laulis veel keegi.

Lonkisin sel tänaval mitu tundi, vahtisin edasi-tagasi sagivaid inimesi,

«Nya Mimensemblen». «Mausers» (H. Mülleri ja G. Büchneri ainetel).

M. Sjöbergi foto



olevat rohkem reaalsust kui igapäevaelus.

Tundide kaupa tänavail ringi uidates ja inimesi vaadates veendusin, et Fellini polegi oma tegelasi välja mõelnud, vaid et need jalutavad täiesti elusalt Stockholmi tänavail. Ning et elu on kummalisem, kui mistahes lavastaja suudab välja mõelda.

Helsingis ja Stockholmis (viimases küll palju rohkem) nägin ka mitmeid tänavakontserte ja -lauljaid. Need seelses linnapildis nii harilikud tänavaesinejad, tänavashow on midagi, millest siin olen alati puudust tundnud. Eredamalt kõigest kultuurielamustest ongi meelde jäänud üks laupäev Drottningatanil: astusin välja suuremast kaubamajast ja kuulsin äkki rütmilist laulmist. See oli ootamatu, sest siis ma veel ei teadnud,

kaotasin ajataju ja olin rõõmus. Nemand olid olemas ja mina olin olemas. Keegi laulis ja mina kuulsin seda.

Eesti keel kui riigikeel on seadustatud (vähemasti paberil) ja ülikoolgi tähistas suurejooneliselt emakeelsele õpetusele ülemineku 70. aastapäeva. Jäätumalt unustasime ära aga selle, et suvel möödus 200 aastat päevast, mil esmakordselt kõlas selle maa keel näitelaval. Küll Tallinna Saksa Teatri ettevõttel — 1789. aastal —, kui ettekandele tuli euroopalise kuulsusega ja valgustusvaimusega teatrirajaja August von Kotzebue «Isalik ootus». Et see oli enam kui eestisõbralik, ka eestlaste kaasamängitud etendus, piisab kui meenutame selle lõpukoori sõnu:

Olgem roemsad, toestkem healt

[...]

Et ka meie ni kui ne

Innimesed olleme!

Kotzebue tänava Tallinnas nimetasime algul Suurtüki ja 1960. aastal juba Käsperti tänavakski... Kotzebue ja tema teatri oleme ülekohtuselt ära salanud küll. Sest eestlus sai siit vaimutoitu kümneid, kui mitte sadakondki aastat. Alates estofiilidest ja lõpetades meie Arveliuse ja Kreutzwaldiga; Wiera, Techneri, Trilljärve ning Pinnadeni välja. Venestusajale pidas see teater enam vastu kui meie enda 1870. aasta jaanipäeval rajatu. Sest oli ju nii, et 1889. aastal ostis veel ainult üks hull inimene «Estonia» näitemänguõhtule pääsme... Kas pole me äkki samasuguses situatsioonis tänagi, täpselt 100 aastat hiljem? Publiku puudumise tõttu äräjäävaid etendusi on kohe päris mitmes teatris järjepanu ette tulnud.

On väga loogiline, et kollektiivtelligimuste süsteem enam toimida ei saa. On valikutegemiste ja indiviidi diferentseerumise aeg. Käsujamajandus ja ametnikuhing otsib esialgu põhjusi ainult teatrite administraatori- ja kirjandusjuhitudadest, mis juba sisuliselt ongi muudetud varustus-turustusvalitsusteks, reklaamiisefideks. Bulvariajakirjandus juba on, küll sünnib ka pesueht bulvariteater. Paljuks sinna enam, sest esialgu bulvarikomöödia ikka publikut toob. Ja siis tuleks juba pornoteatergi...

Rooma riigi «Circus et panem!» sünnitas siiski Terentiuse, Plautuse, Seneca... paljud kullapotilood, kust edasi sai minna Molière, said sündida commedia dell'arte, idüll ja pastoraal. Ometigi läks ligi 1000 aastat, enne kui võisid tulla tugevate isiksuste lood Caribaldist Hamletini, Wilhelm Tellist Torquato Tassoni, mis alati ka isiksuste aja teatrites oma parimaid esitusi on näinud. Loodame, et nende aeg meid peatselt ees ootab.

Vaimse ja moraalse kapitalita pole laval head klassikat, vaimse ja moraalse kapitalita pole meil võimalik isegi head kommerts-teatrit teha. Vähemasti eurooplase moodi, sest puuduvad oma Odets ja N. Simon, nii püsime üsnagi saksa flirdiautorite ja Blumenthali/Kadelburgi sajandivahetuse «suurlinlikus õhus». Ja paljude see parem olla võikski, kui siamaani on nõukogude teatrikoolide programmist taunitud stiili, poeetika ja kompositsiooni õpetust, kombestiku ja kostüümi ajalugu. Eesti teatri keelekultuuriga on asi niivõrd kehv, et juba kümnekond aastat tagasi pidi Gerda Laugaste irooniliselt osutama kõige primitiivsemale: «Mul on teatrisaalis tihti piinlik, sest mind pannakse uudishimuliku pealtkuulaja rolli ja tahetakse, et ma s a l a j u t u s aktiivne osaleja oleksin». Kuju tagem siis ette, kui üks Eesti teater riskiks täna tööpoolest ette kanda või isegi lavastada Racine'i «Phaidrat»? Kukub läbi, sest puudub põhikapital! Aino Talvi, Velda Otsus ja Linda Rummo, kes seda võinuksid, on ammu pensionil! Ah, et minevikunostalgiat, igatsust selle järele, mis kunagi ei tule tagasi? Usun, et tuleb. Kuigi ehitame Tallinnasse uut teatrimaja tsaariajast alates ega vist jõuagi sellel sajandil lõpule, sest 1,5 miljoni elanikkonna obrok on ikkagi veel 340 miljonit rubla. Ent ometi ka see ei vabanda, miks me ikka nii kehvalt kättejuhtuvadki komentstükke mängime. «Naiste» ja «Saatanate» «hõrgutissteenid» mängitakse maha just halva bulvariteatri vahenditega, 3—4 korda kintsudele tagudese! Vahel on niisuguste etenduste puhul tunne, et hoolega on läbi võetud just Nuustaku kohtukirjutaja ja meie esimese teatriõpiku autori Adolf Rühka «Lühike näitemängu õpetus» (ilmunud 1904 Valgas), peatükk «Keha seis ja liigutused»... Ei ole ilmselt tark meie teatrikoolitust (siis juba 20—25 aasta vilju?) riielda. Pigem on põhjused üldisemas haridussüsteemis ja meie elu labasuses endas. Lausa sunniviisiliselt tõugati seda ju ka lavale, alates «Polgu pojast» ja «RSN-ist» kuni punaste kaelarättideni... «Robin Hoodi» etenduses.

Hädas peab loomulikult mõistust valitsema. Aitama peavad ajalugu ja mälu. Isiksusekesk-  
sema kultuuri poole liikumine on paratamatu. Kas tee viib sinna just suurklassika kaudu, ei oska kindlalt kinnitada. Sest e n n e peaksid kõrgprofessionaalsus ja haritus saama kõiksuse tähenduse, ja seda mitte ainult teatris.

KALJU HAAN

# Seltskonnakroonikat

## MEIE LAUREAATE

Jõulu teisel pühal saabub toimetusse Näärivana. Sellest, mis järgneb, teeb toimetuse fotograaf Toomas Huik reportaaži. Vaatamata hilisele õhtutunnile põleb toimetuse akendes kutsuv tuluke. (Kommertspoe lähedus on kohale meelitanud ka TMK laureaadid.)



Krista Mits, Madis Kolk, Peeter Laurits, Jaak Lõhmus.



Mare Põldmäe.



Mai Einer.

Peeter Tooma.



Margot Visnap, Helju Tüksammel, Sulev Teinemaa, Avo Üprus ja Näärivana.



Margot Visnap ja Reet Neimar.



Ametlikus osas toimub kingituste jagamine omainimestele. Peatoimetaja Mihkel Tiks vastu võtnud kollektiivile omistatud rändvimplit IV kvartali töötulemuste eest turumajanduslikus võistluses.





Kunstnik Mai  
Einer: «Kas  
peatoimetaja  
asetäiija  
Peeter Tooma  
saabus töesti  
peole tühja  
potiga?»

Ivalo Randalu piduliku osa lõppedes: «Kas  
täna süta ei antagi?»



TMK pidude traditsiooniline avamäng muusikatoimetajat  
Mare Põldmäelt ja eksmuusikatoimetajat Madis Kolgilt.  
Uues, noodikeeraja ametis EKP pealagundaja (või  
endise EKP KK büroo endine liige), endine «UGALA»  
kunstiline juht, endine TMK peatoimetaja, Viljandi maa-  
konnavolikogu esimees, ühtlasi Näärivana, Jaak Allik.



Fotolaureaat Peeter Laurits ja filmilaureaat Nikolai Meinert:  
sõna ja pildi dialektiline ühtsus.



Laureaat Avo Üprus: «Ei, Margot (pildil vasakul — toim) ega  
isegi Reet mõista, kuidas olend, keda nad miskipärast käsita-  
vad kriitikuna, ei suuda distantseeruda materjalist, kuidas  
ta ei suuda kirjutada.»



Ekslaureaat Ivalo Randalu laureaatidele  
Avo Hirvesoole ja Tõnu Ojale: «Omavahel  
õeldes, ega nad ükski ei tunne nooti.»



Kristliku ühenduse halastav sõrm: «ERSP, tõstke EKP-le ka ette.» Helju Tank, Jaak Allik, Avo Üprus.

Parteitu Mart Kalm: «Aga mulle?»



Lavreaat Avo Hirvesoo  
Peeter Toomale: «Ära siis sellepärast kohe «Eesti Ekspressi» mine.»

IME ootel: kaalipudru! Ainult TMK välisasjuri filmi ajal Jaak Lõhmus meenutab Rootsi lända.



Kellele küll TMK andnud pole. EKP-le ja Rahvarindele, Raamatühingule ja NSVL Väliskaubanduse Ministeeriumile, «Kultuurile ja Elule» ja «Eesti Ekspressile». Peatoimetaja Mihkel Tikas saadab «Eesti Ekspressile» Madis Kolgi.



Kus, kuidas ja millal kajastub muusika-sündmus kirjapildis?

Pisteliste ja sisult vahel üsna juhuslike kultuurikommentaare kõrval on perioodiliselt ning kutsutult selle tarvis tööd teinud vaid «Reede» (oktoobrist 1940) ja «Teater. Muusika. Kino» (aprillist 1982). Talveunest ärkamine on värskemaid tuuli toomas aga sellessegi valda. Allpool tutvustame ühte katsetajaist — levimuusikute klubi «Muusik» samanimelist väljaannet.

Esimene «Muusiku» number ilmus mais 1988, neljaleheküljelist lehte trükiti 3000 eksemplari. Aasta pidas selle toimetajana vastu ENE LEKS, eelmisest suvest tänaseni on lehe ainsat palgalist kohta hoidnud AVO ADAMI. Olgugi et «Muusiku» viimane number ajalehe-  
na (18.) oli juba parajalt pilkupüüdev — 8 lk, esi- ja tagakülj värvitrukis — otsustati 1990. aastast teiseneda samanimeliseks ajakirjaks. Kas suudetakse karmis majanduslikus konkrentsis kinni pidada (esialgseist plaanidest lasta iga kuu välja värvitrukis 24-leheküljelist ajakirja tiraažiga 20 000?



AVO ADAMI:

Muidugi! Noorte infonälj on ju tohtu. Kust mujalt muusikauudised nendeni jõuavad! «Soundi», «Suosikki», «Rumba» või «New Musical Expressi» teave on originaalis kättesaadav vähestele.

Kahtlane... Professionaalseid ajakirjanikke, kes tööpoolest peensusteni teaksid, mida näiteks rock või džäss mahutada võivad, meil ju pole.

Muidugi! Kirjutajaid tuleb lihtsalt ise kasvatada, õigemini neil kasvada lasta. Kes mõelda viitsib ja üldistada oskab ärgu künn-laid vaka all hoidku! Meie tänu ja honorar ootavad!

Kahtlane... Siiani pole me endale (st klubile) suutnud tellida ühtki välisajakirja. Kogu info on juhuslik, tuttavate ja külaliste käest välja lunitud. Mida kõike aga sealmail trükitaakse!

Muidugi! Maaülm avarduv iga päevaga. Kui oma ajakirja välja saatma hakkame, küll saame (vähemalt Soome omi) ka vastu. Sidet

aitas pidada telefax, ajakirja teha kaks kompuutrit.

Kahtlane... Kogu see masinavärk on liiga kinni jooksnud. Kuigi trükinduses on isegi lasertechnika olemas, ei huvita neid progress. Käsitöö — ladumine, monteerimine jms — tooks sisse märksa enam. Oma materjali flopi peal trükikotta saata ei saa me veel niipea...

Muidugi! Koitanud süsteem laguneb igast otsast. Jumalaga, «Glavlit» ja «raikom»! Jumalaga, plaanid ja fondid! Iga mees peab enda eest ise seisma.

Kahtlane... Isemajandavas trükinduses võtavad kooperatiivide poolt lae alla viidud kokkuleppehinnad vee silma. Paberit on veel kahe numbriga tarvis, siis...

Muidugi! Paar päeva enne eelmist «Rock Summerit» tõsteti klubi (koos lehega) endisest elupaigast samahästi kui tänavale. Ja ometi sai pidu peetud erilehtede ja reklaamtrükisega.

Kahtlane... Klubi oma toetajaskonnaga võis ju mõnest raskest hetkest üle aidata, aga soliidne väljaanne peaks enda ise ära tasuma.

Muidugi! Lugejapärane keel või vahel žargoongi, professionaalne kujundus, julge liigendus, mitmete riikide edetabelid ja erialarubriigid — üksluisuse pärast neid ostmata ei jäta.

Kahtlane... Letid on pilgeni täis. Kas politiseerunud lugejal on ikka mahti selle virvarri seest «Muusikut» üles leida? Ja ära osta (kui tõusvad paberi- ja trükihinnad ajakirjagi kallimaks tegemas)?

Muidugi! Eesti ainus levimuusikat käsitlev ajakiri aetab ju kogu põldu. Lugejatering ulatub kantrimeestest džässisõpradeni ja et rock kõige keskel troonib, siis võib tiraaž pigem suurenedada...

ESIETENDUSED  
TEATRITES

23. juuni — J. Cosmos, «Ohtust, Leon!». «Endla». (Lavastaja V. Rummo, kunstnik L. Blumenfeld.)
1. september — W. A. Mozart, «Cosi fan tutte». RAT «Estonia». [Lavastaja J. Maizel, kunstnik M. Sokolova, dirigendid P. Lilje ja J. Alperen.]
16. september — E. Arro — L. Normet, «Rummu Jüri». «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik K. Tool.)
27. september — T. Stoppard, «Rozencrantz ja Guildenstern on surnud». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja R. Baskin, kunstnik H. Volmer.)
29. september — G. Büchner, «Dantoni surm». Eesti Draamateater. (Lavastaja A. Myllymäki, kunstnik R. Pauku.)
30. september — H. Mueller, «Surnuparv». «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Ünapuu.)
6. oktoober — J. de Marivaux, «Puudutused ja ühteliitmised» («Vaidlus»). ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja R. Polak, kunstnik J. Ziller.)
7. oktoober — T. A. Bringsvaerd, «Ruhv ja Lendav Hollandlane». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja A. Puudersell, kunstnik A. Andreste.)
12. oktoober — A. Nikolai, «Liblikas, liblikas». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja V. Sedov, kunstnik A. Sergejev.)
14. oktoober — V. Merežko, «Naistelaud «Jahisaalis»». «Vanalinnastuudio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik M. Vannas.)
15. oktoober — J. Cocteau, «Hirmsad vanemad». Rakvere Teater. (Lavastaja I. Herm, kunstnik M. Pottisev.)
20. oktoober — W. Luce, «Amhersti kaunitar». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja R. Allabert, kunstnik J. Vaus.)
28. oktoober — E. Mäkinen, «Viimne valss Viiburis». «Vanemuine». (Lavastaja R. Lehtonen, kunstnik J. Vaus.)
5. november — Ph. King, «Farss pastoraadis». «Vanemuine». (Lavastaja K. Otsus, kunstnik M. Säre.)
5. november — V. Huovinen — K. Süvalep, «Värviliste mõtete suvi». Rakvere Teater. (Lavastaja K. Süvalep, kunstnik M. Oun.)
5. november — M. Martinaitis, «Tuhapart». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja A. Mikutis, kunstnik S. Dikiüte.)
11. november — P. Aimala ja J. Aarma estraadikava «Ütleme veel». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Kunstnik J. Vaus.)
11. november — J. Stein, J. Kander — F. Ebb, muusikal «Zorbas». «Endla». (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm, kostüümid L. Blumenfeld, liikumine E. Drulle.)
12. november — T. Williams, «Klaasist loomaaed». Rakvere Teater. (Lavastaja T. Suuman, kunstnik R. Vanhanen.)
16. november — N. Simon, «Viimane romantiline armastaja». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)
16. november — H. Eller, «Koit. Valge öö». «Vanemuine». (Koreograafia ja kujundus M. Tommingas.) T. Gradova, «Elutants». (Koreograaf T. Veiler, kunstnik M. Ahas.)
19. november — G. Donizetti, «Armujook». «Estonia». (Lavastaja N. Kuningas, kunstnik J. Vaus, dirigent V. Pähn.)
29. november — H. Ader, «Kükloop». Eesti Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik V. Fomitšev.)
1. detsember — H. Raudsepp-M. Unt, «Vedel vorst». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik P. Kõiv, kostüümid M. Vannas.)
3. detsember — E. O'Neill, «Saatuseheidikute kuu». «Endla». (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)
10. detsember — M. H. Medoff, «Red Ryder». Eesti Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)
10. detsember — B. Slade, «Tuleval aastal samal ajal». «Endla». (Lavastaja V. Rummo, kunstnik M. Pottisev.)
11. detsember — P. Shaffer, «Eluvald», M. Schisgal «Tiiger». «Vanemuine». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik E. Kitus.)
15. detsember — A. Christie, «Mõrv jõuluööl». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnik H. Volmer.)
15. detsember — G. Gorin — V. Voinovitš, «Keskmiselt karvane kodukass». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja G. Mihailov, kunstnik V. Anšon.)
17. detsember — H. Chr. Andersen — M. Saure, «Väike merineitsi». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Saure, kunstnik M. Niemi.)
21. detsember — «Jõuluetendus», A. Presjärve ja R. Aguri kompositsioon. ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik A. Andreste.)
22. detsember — J. Rebase kompositsioon «Siis kui jalgu pulkab hobu». Eesti Draamateater. (Lavastaja J. Rebane, kunstnik U. Kärbis.)
23. detsember — H. Rammo, «Metsarahva seiklused». «Endla». (Lavastaja V. Rummo, kunstnik L. Blumenfeld.)
27. detsember — F. Dürrenmatt, «Sügisõhtul». Rakvere Teater. (Lavastaja ja kujundaja T. Pabut.)

ESIETENDUSED  
RAADIOTEATRIS

22. juuli — A. Mälk — E. Nõmberg, «Hea sadam». (Režissöör H. Kulvere, muusikaline kujundaja E. Sepling.)
14. september — R. Dmohovski, «Bilans». (Režissöör T. Lään, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

23. september — A. Aaman, «Polügoon». (Režissöör A. Toikka, muusika ansambliilt «Tunnetusüksus».)  
 28. oktoober — P. Saarikoski, «Kevade esimene kalasaak». (Režissöör E. Kraut, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)  
 19. november — H. Mänd, «Oled sa kuudel?» (Režissöör H. Söder, muusikaline kujundaja A. Lauri.)  
 21. detsember — A. Maripuu «Hääled läbi aja». (Režissöör A. Relve, muusika I. Garšnek.)  
 28. detsember — G. Bamber, «Tagasi põrmuks». (Režissöör A. Relve, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

#### ESIETENDUSED TELETEATRIS

30. september — L. Krohni raamatu «Inimkuues» ainetel tel lavastus «Emili söber». (Instseneeriija H. Ader, lavastaja K. Nurm, kunstnik J. Remme.)  
 10. november — H. Ader, «Ära jäta mind maha». (Lavastaja H. Ader, kunstnik S. Merima.)  
 30. detsember — «Tuhkatriinu». (Instseneeriija ja lavastaja A. Trei, kunstnikud L. Pihlak ja T. Übi.)  
 31. detsember — E. Vilde, «Vigased pruudid». (Instseneeriija ja lavastaja T. Kirrs, kunstnik E. Tamberg.)

#### ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

##### Dokumentaalfilmid

30. oktoober — «30 aastat hiljem» (stsenarist ja režissöör J. Lõhmus, operaator I. Ruus, helioperaator M. Otsa). Kinos «Sõprus».

##### Multifilmid

3. juuli — «Sammast» (stsenarist ja režissöör H. Ernits, operaator A. Ilves, kunstnikud H. Ernits, V. Uusberg ja E. Tramborg, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Sõprus».

9. oktoober — «Noblesse oblige» (stsenaristid R. Heidmets, P. Pärn ja J. Arro, režissöör R. Heidmets, operaator T. Tali-vee, kunstnikud J. Arro ja T. Linzbach, helilooja O. Ehala, helioperaator M. Otsa). Kinos «Eha».

#### Mängufilmid

10. juuli — «Doktor Stockmann» (stsenarist V. Kuik, H. Ibseni drama «Rahva vaenlane» motiivid, režissöör M. Mikiver, operaator A. Ruus, kunstnikud E.-M. Kokamägi ja H. Halla, helilooja L. Sumera, helioperaatorid K. Müür ja S. Pruul. Osades: L. Ulfsak, M. Klenskaja, A. Semjonova, E. Hermaküla, A. Üksküla, M. Veinmann, R. Aren jt). Kinos «Pirita».  
 25. september — «Perekonnapidid» (stsenarist ja režissöör V. Kuik, operaator T. Massov, kunstnik R. Kolmann, helilooja T. Naissoo, helioperaator O. Alp. Osades: A. Kuljus, M. Tähe, A. Raag, U. Verliin, K. Närep, J. Friede, C. Uibukant jt). Kinodes «Sõprus» ja «Lindakivi».

#### ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

##### Dokumentaalfilmid

13. august — «Lepatriinutalv». (Stsenarist ja režissöör H. Sein, režissöör H. Tarto, helioperaator V. Vällik, operaator D. Supin, helilooja M. Kõlar.)  
 31. august — «Tuleviku ajalugu». (Stsenarist ja režissöör M. Müür, operaator A. Razu-mov, helioperaator K. Kardna.)  
 2. september — «See ilus sõna vabadus». (Stsenarist E. Savisaar, režissöör V. Kallaste, operaator A. Razumov, helirežissöör V. Vällik.)  
 21. oktoober — «Kaugel, ookeani serval». (Stsenarist ja režissöör T. Kask, operaator M. Põldre, helioperaator P. Roos.)  
 7. november — «Kes tühistas Tartu rahu». (Stsenarist ja režissöör M. Hlõnin-Villa, operaatorid V. Kepp ja I. Vets, helioperaator J. Sandre, helilooja L. Sumera.)  
 12. november — «Mitte ainult kodumeri». (Stsenarist J. Aare, režissöör M. Kaat, helirežissöör P. Roos, operaator I. Vets, helilooja I. Garšnek.)

#### AUNIMETUSED 1989

ENSV RAHVAKUNSTNIK — Kaie Kõrb, «Estonia» balletisolist; Valter Ojakäär, helilooja; Helgi Sallo, «Estonia» operetisolist; Hendrik Toompere, Nukuteatri näitleja.

ENSV TEENELINE KUNSTNIK — Ain Lutsepp, Draamateatri näitleja; Liina Pihlak, ETV kunstnik-lavastaja; Vello Tamm, «Endla» peakunstnik; Lembit Ulfsak, «Tallinnfilm» näitleja; Maimu Vannas, «Vanalinnastudio» peakunstnik.

ENSV TEENELINE KUNSTI-TEGELANE — Kaarel Kilvet, Noorsooteatri lavastaja; Arvo Nuut, «Tallinnfilm» nuku-filmide operaator; Leopold Normet, Konservatooriumi dotsent; Kalju Saareke, «Eesti Kontserdi» peaballettmeister; Kuldar Sink, helilooja; Erkki-Sven Tüür, helilooja; Merike Vaitmaa, Konservatooriumi vanem-õpetaja; Vambola Velli-Vällik, «Eesti Telefilm» helioperaator.

ENSV TEENELINE KULTUUR-RITEGELANE — Evald Aus, «Estonia» direktori asetäitja; Lillian Kirepe, TMM-i osakonnajuhataja; Elem Treier, E. Vilde — A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumi direktor; Gunnar Vaidla, «Kehakultuuri» foto-korrespondent.

#### PREEMIAID 1989

ÜAÜKN NÕUKOGUDE AMETI-ÜHINGUTE KIRJANDUSE, KUNSTI JA AJAKIRJANDUSE PREEMIA — Merle Karusoo («Aruande» tekst ja lavastus).

FESTIVALI «BALTI TEATRI-KEVAD» NÄITLEJAPREEMIAID — Tõnu Kark (Stalin «Meistriklassis») ja Kalju Orro (Sostakovitš «Meistriklassis»).

TEATRIKUNSTI AASTA-PREEMIAID, A. LAUTERI NIM PREEMIA, G. OTSA NIM PREEMIA, P. PÖLDROOSI NIM PREEMIA — vt TMK 1989, nr 6.

AASTA PARIMA LAVASTUSE PREEMIA — «Surma ja sünni laulud», RAT «Estonia» (helilooja K. Sink, ballettmeister M. Murdmaa, kunstnik K.-A. Püüman).

V. PANSO NIM PREEMIA — Marko Matvere (TRK lavakunstikateedri IV kursuse üliõpilane).

NOORTE LAVAJÕUDUDE PREEMIAID — Lilia Blumenfeld (kujundused lavastustele «Ulguv mölder» ja «John Gabriel Borkman» «Endlas»), Andres Dvinjaninov (Becket «Mõrv katedraalis», Käsper «In

corpores...» «Vanemuises»),  
**Toomas Edur** (Prints «Giselle's»,  
 Noormees «Nostalgiast» «Estonias»),  
**Indrek Laul** (silmapaistvate saavutuste eest rahvusvahelistel konkurssidel),  
**Jüri Lepp** (ERSO — 1. koht vabariikidevahelisel interpreetide konkursil Kišinjovis),  
**Allan Noormets** (Birk «Röövlitütar Ronjas», Nilbu «Sinder-Vinderis», Babberly «Charley tädis» «Ugalas»),  
**Andres Noormets** (Francis «Charley tädis», Eben «Iha jalakate all» «Ugalas»),  
**Elmo Nüganen** (Kolu-Per «Röövlitütar Ronjas», Jačk «Charley tädis», Mark «Aed ilma mullata» ja «Charley tädi» lavastus «Ugalas»),  
**Anne Reemann** (Ala «Tangos» Noorsooteatris),  
**Eduard Salmistu** (kelner Kostja «Enesetapjas», Kristjan Kelk «Kosjaviinades» Rakvere Teatris),  
**Rain Simmul** (Ahas «In corpores...» «Vanemuises»),  
**Eduard Toman** (Advokaat «Kindralid seelikuis», Markiis «Teatrifantaasias» Vene Draamateatris),  
**Mare Tommingas** (ballettmeister, lavastused «Kevadised manuskriptid», «Koit», «Valge õõ» ja «Elu tants» «Vanemuises»),  
**Annika Tõnuri** (Tzeitel muusikalis «Viituldaja katusel», Cherubino «Figaro pulmas» «Estonias»),  
**Margus Vahemets** (orkestrant, soolod; «Kevadised manuskriptid», «Maria Stuart»; kontserttegevus, «Vanemuine»),  
**Aita Vaher** (Tuhkatriinu «Tuhkatriinus»

Nukuteatris),  
**Arvo Volmer** (dirigenditöö «Nostalgiast», 4. koht rahvusvahelisel konkursil Taanis, «Estonia»).

**ÜLKNÜ PREEMIA — Riho Unt ja Hardi Volmer** koos tehtud nukufilmide «Imeline nääriöö», «Nõiutud saar», «Kevadine kärbes» ja «Sõda» eest.

#### EESTI MUUSIKAALASED AASTAPREEMIA 1988

**Arvo Pärt**, «De Deum»,  
**Alo Mattiisen**, «Viis ärkamisaegset laulu»,  
**Reet Rimmel**, fotoalbumi «Heino Eller» koostamine,  
**Vardo Rumessen**, R. Tobiasi oratooriumi «Joonase lähetamine» partituuri taastamine,  
**Sven Grünberg**, «OM»,  
**Merike Vaitmaa**, artikkel «Tintinnabuli — eluholak, stiil ja tehnika». Interpreedipreemia pälvivad Eri Klas ja Tõnu Kaljuste.

#### IN MEMORIAM 1989

**Evald Tordik** — 26. IX 1923 — 5. I. 1989  
**Olga Piiraja** — 23. IX 1910 — 3. II 1989  
**Paul Indra-Presnikoff** — 2. IX 1904 — 16. II 1989  
**Jüri Variste** — 10. X 1907 —

4. III 1989  
**Johannes (Jussi) Romot** — 6. X 1907 — 10. III 1989  
**Ljudmilla Grossholm (Milli Rebane)** — 8. VII 1907 — 23. III 1989  
**Gregor Konrad Heuer** — 27. VI 1915 — 30. III 1989  
**Hendrik Krumm** — 21. XII 1934 — 12. IV 1989  
**Raissa Kõvamees** — 4. III 1907 — 18. IV 1989  
**Adele Kuljus** — 29. II 1902 — 26. IV 1989  
**Magda Pihla** — 1. II 1908 — 31. V 1989  
**Paul Kuusik** — 23. IV 1912 — 3. VI 1989  
**Hans Nieländer** — 16. VI 1923 — 11. VI 1989  
**Ilmar Tammur** — 11. V 1921 — 19. VII 1989  
**Erika Mirring** — 8. X 1917 — 19. VII 1989  
**Heino Kaljuste** — 18. XI 1925 — 28. VII 1989  
**Edgar Sõõro** — 19. VI 1912 — 28. VII 1989  
**Galinducha Kangro** — 16. VII 1914 — 15. VIII 1989  
**Aarne Viisimaa** — 25. XI 1898 — 2. X 1989  
**Arno Niitof** — 2. XII 1904 — 17. X 1989  
**Aadu Hint** — 10. I 1910 — 26. X 1989  
**Ilmar Ojalo** — 27. XI 1910 — 30. XI 1989  
**Ants Eskola** — 17. XII 1908 — 14. XII 1989  
**Linda Lepik-Loit** — 6. XI 1905 — 18. XII 1989

toimus Vilniuses oktoobris—novembris. Seekordset teatrikunstnike esindusnäitust iseloomustas eriline inimsõbralik atmosfäär. Seda õhkus nii üksikeksponaatidest kui ka kogu väljapanekust. Väga meeldiv oli näituse õhurikas funktsionaalne kujundus. Arhitekt A. Reimeris oli näitusepaviljoni suurde saali paigutanud stendidest seinad lahtise labürinti printsibiil nii, et tekkis nagu väike linnake. Kaartest ažuurselt võlviitud «alleed» jaotasid ruumi delikaatselt kolmeks. «Kõrvaltänavad» liigendasid ruumi selliselt, et väljapanekuid sai vaadata mitmes koosluses ja omaette. See asetask vaataja meeldivate ootamatustega silmitsi.

Esinejate ja väljapanekute arvuga prevaleeris Leedu 12 kunstnikuga, Eestist ja Lätist oli 8 esinejat. Leedu kunstnikud andsid tooni, mis oli ka ootuspärane, olid nad ju korraldajad, kellele teistest suurem vastutus ja ka võimalused käepärased. Ikka võlvud nad oma kerge groteski ja sügavtõsise poeesiaga. D. Mataitienė «Leedu kuningas», näituse pilgupüüdja või ka moto «peaallee» lõpus, pidulik-jääk ja pisut naljakas oma maiste ja taevaste atribuutidega, rõhutab kunsti rahvalikkude alget, kuid ka rahvuslikku omatunnet. A. Kapaziņskase retrohõngulises ateljees sissekäigu juures ripuvad seinal lavapildid kirjutamata näidendile, keskseks kujundiks vana katkine sõdurisaabas, mida sihivad kahuritorud. Võiks ehk sedagi pidada näituse motoks?!

Triennaali I preemia anti G. Kliciusele. Tema kompositsioonid, kuhu kuulusid maalitud lavapiltide kõrval tõelised elemendid teatrilavalt ja näitlejaid markeerivad mannekeenid, olid senises näitusepraktikas uus nähtus. Need rõhutatud reaalsuse illusiooni, töid kaasa konkreetsust ja ka vahetu intiiitse teatris osalemise tunde. Ei ole leedulased mööda läinud ka lähimineküü rahvuslikust tragöödiast, mida esindasid V. Idzelitē lavapildid ja kostüümide kavandid V. Kukulase ja R. Tuminase näidendile «Siia surm ei tule» (1989). Need kavandid torkasid silma ka maallise terviklikkuse poolest.

Teatri võluvamat, poeetilisemat külge esindasid noore kunstniku J. Racinskaitē haprad ruumilised kompositsioonid «Mütoloogia puu» ja «Teater rohu» (1989). Esimene neist, peaaegu immateriaalselt, helendavalt ruumi tähistav taies, ehtis (kunstniku esimese tööna) folkloorietendust ühes Leedumaa kirikus. Meeleolult lähedased eelmisele olid L. Zabaraukaitē kauni joonega joonistatud mustvalged konseptuaalsed kavandid V. Baumela näidendile «Eneseuputaja» (1987). Tärkas huvi, kuidas see kontseptsioon elab laval noore naise tragöödias. D. Mataitienė teravad, rockirütmilised markeerivad kavandid W. A. Mozarti «Don Juani» järgi tehtud filmile olid näituse efektseimaid. Seda filmi tahaks küll näha!

Lätlaste väljapanek oli väärikalt range, kuigi esinejad olid noored. Ligi pool ekspositsioonist oli pühendatud J. Rainisele, kelle surmast just möödus 60 aastat. Läti kunstnikest määrati preemia (III) Marta Skulmele, kes esitas tahvelmaalidena, täpsemalt — kostümeeritud tegelaste täisportreedena vormistatud «Preili Julie» kostüümikavandite komplektid (1988) ja kostüümikavandid Rainise teostele (1989). Maallilisel kaunid, värvimeeleoludel põhinevad lavapildid Schilleri tragöödiade «Maria Stuart» (autor G. Zengals, 1989) esindavad teatrikunsti seda külge, mille vaatamine on läbi aegade pakkunud naudingut.

Eesti suhteliselt tagasihoidlikust väljapanekust peeti II preemia vääriliseks Lilja Blumenfeldi taiesid — kostüümides nukud H. Ibseni draamast «J. G. Borkman» (1989) ja fotod lavastustest aastatel 1986—1989. Noore kunstniku idee esitada vabas ruumilises kompositsioonis väikesi kostüümides nukke mängis üle vanameister U. Kärbise teatraalsed kaunid kostüümid operist «Alcina». L. Blumenfeldi väljapaneku puhul on tegelikult väärtus mitte kostüümides, vaid kompositsioonis, mida võiks pidada uusekspressionismi üheks võimaluseks. Ja mitte ainult teatrikunstnike näitusel. Liina Pihlaku teravmeelsed, summutatud koloriidid, joonistuslikult meisterlikud kostüümikavandid ja kaks lavakujundust Shakespeare'i «Macbethile» (1987) olid meie ekspositsioonis klassikalisemad ja terviklikumad. Puudus vaid makett, mis oleks andnud kujundusest ruumilise efekti.

Nimetatud näitusel esines esimese välisküüalisena soomlane Kaj Puumalainen Turust, kes oli kaasa toonud ühe dekoratsioonielemendi (puukerjus) eri staadiumis kavandid ja maketi A. Kivi näidendile «Nõmme kingsepad».

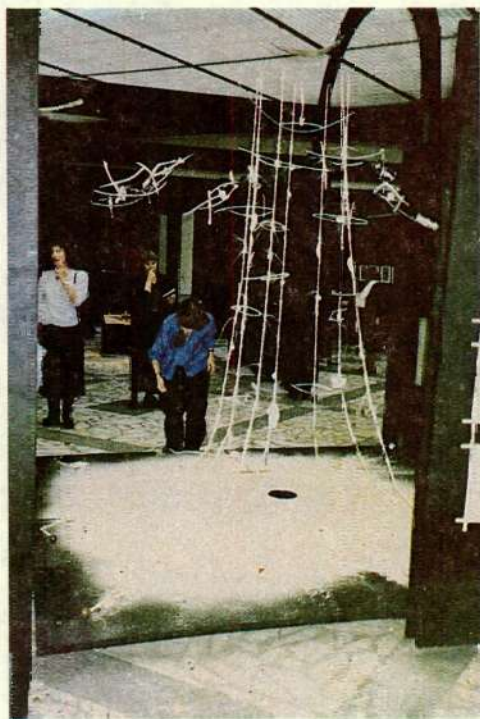
Lõpetuseks väike moraallugemine. Tõsi mis tõsi — meie väljapanek oli lahjavõitu. Miks?! Paljud kunstnikud ütlevad, et nendel puudub näitusetööde tegemiseks aeg ja stiimul. Muide, ka leedulased väitsid aega nappivat. Tegelikult pole ju meie jõud nõrgemad. Mis stiimulise puutub, siis näitusel esinemine on lisatöö, mida hüvitatakse vaid harva ostuga teatrimuuseumisse. Kuidas suhtub aga teater ise oma kunstnike loomingusse? Miks ei näe nende teoseid müügisalongides? Miks kohtab neid vaid sõprade ja tuttavate kodudes? Tundub, et teatrikunstniku looming on veel tänaseni väärtustamata. Ka nende enda poolt ja isendale.



*Vaade ekspositsioonile.*

*G. Kličius. Etüüdid ja detail kujundusest I. Stratiavase näidendile «Maksimalistid», 1987.*

*J. Racinskaitė «Mütoloogia puu». Folklooriteaduse makett, 1989.*



THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1990

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY PERIOODIKA.  
 EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE  
 EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITOR: MARE PÖLDMÄE.  
 CINEMA EDITORS: JAAK LÖHMUS, SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER.  
 NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

## THEATRE

**A. LAASIK.** On a model of traditionality (On the experience gained in the course of development of the Puppet Theatre) (43)

The Estonian Puppet Theatre was established in 1952. The reviewer observes, the influence of Russian and German cultural traditions on its birth and its professionalization; he discusses the relationship between national identity and traditionalism. Today's puppet theatre can best be described, in A. Laasik's opinion, as a complicated process of interaction of fine arts, architecture, TV and film on the one hand, and national dramatic literature, material and ritual folklore on the other hand. "Is our culture capable of supporting a puppet theatre?" With this apprehensive question the article ends.

**H. JURKOWSKI.** About traditions and their interplay (47)

Some excerpts from the report made by UNIMA President H. Jurkowski at the Baltic Puppet Theatre Festival in Kaunas in which he looks at different aspects of puppet theatre traditionality: the emergence of different types of puppets and their relation with dramatic literature; the appearance of established national characters; the problems of satire; different stylistic models. He also concentrates on the possibilities of a synthesis between different cultures of puppetry (Eastern and Western cultures, Negro culture, etc.), and the dangers arising from this.

**A. ÜPRUS.** A morning with a fly (50)

A story with a lyrical undertone written by a critic and poet (also literary manager of the Estonian Puppet Theatre) of an average day in the life of his theatre.

**K. VANAVESKI.** All kinds of thoughts keep cropping up (69)

A brief review of R. Lamoureux's comedy *Diable d'homme*, first produced last season (directed by Raivo Trass) in which the reviewer raises the problem of the relationship between the creative potentiality and the current roles of our leading actress Ita Ever, bringing a couple of examples.

**K. HERKÜL.** Odd goings-on in a New Mexican eating house — the all too familiar Hermaküla (71)

While analysing the first performance of M. H. Medoff's *Red Ryder* (directed by Evald Hermaküla), the reviewer is trying to find the points of contact with the earlier works by the same director.

**M. VISNAP.** Does the idea of disintegration hide a germ of renaissance? (73)

In the small hall of the Estonian Drama Theatre a show consisting of rustic jokes and musical pieces entitled "The Little Horse is Having a Rest" (directed by Johannes Rebane) was recently presented. Under the impact of this production the theatre critic M. Visnap discusses the current repertory policy of the Drama Theatre,

notes a peculiar state of anarchy reigning on the backstage which has, unfortunately, also crept into the limelight.

**A. HANSEN.** Looking for something else (75)

The reviewer describes the work and activities of the theatre groups who participated in the studio theatre festival in Tallinn, November 1989 using "alternative" and "professional" as keywords. Simultaneously, A. Hansen is trying to give a short survey of the performances given by similar groups in Helsinki and Stockholm which she has recently visited. A simple comparison shows that the biggest dangers are caused by the groups being content with the achieved standard and by their inadequate professionalism.

**Philosophizing about the theatre. K. HAAN.** A reflection at the time of the emptying halls (84)

K. Haan, a theatre historian and literary manager of the Estonian Drama Theatre reflects on the current status of the Estonian theatre and the triumph of commercial productions including a bird's-eye view of the birth of the Estonian theatre and its position in the period of stagnation.

## MUSIC

**KALLE ALDIS LAAR** answers (3)

The 33-year-old guitarist K. A. Laar is half Estonian, half Latvian by origin, at present resident of Munich. For years he has been working in the Tape theatre, participated in performance art shows, made music with other musicians, including the trumpeter Marcus Stockhausen. There is a lengthy discussion about the problems of improvisation. The interviewer was T. Kahu.

**A. KLOTINSH.** The song festival as a problem (19)

The Baltic countries deserve mention in the cultural "red book" if only because of their song festivals as we are the only place in the world where that type of choral fest has survived until today. At the same time the practice of conducting the song festivals has given cause to a big surge of dissatisfaction. Why this is so is quite obvious: in the interests of political propaganda thousands of singers have fallen victim to manipulation, odious repertoire has been hoisted on them by the officially approved rules and regulations, a repertoire which has abounded, to a greater or lesser degree, in empty phrases. But there are some more complicated problems. For example, the snobbishness displayed by one section of the intelligentsia, a notion that the festivals are only meant for entertainment without any pretense to high art.

**R. PÖLDMÄE.** The fourth Estonian national song festival (23)

The song festivals have not only been a valuable contribution to Estonian music but they have also had a political connotation. Two ideologies have always been at war. At the same time the author-



ties have shown an unflagging interest in the festivals — both the local authorities with the Baltic Germans in the lead and the Lutheran Church on the one hand as well as the Russian government and the Russian Orthodox Church on the other hand. The 1891 song festival was dedicated to the tenth year of reign of tsar Alexander III and it took place in the period of severe russification which prompted attacks from the side of Russian-orientated papers on the chief organizers of the festival — the Estonian Society of the Men of Letters and K. A. Hermann personally, with the accusations of lying prostrate before the Baltic Germans.

**M. PÖLDMÄE. Two song festivals, 1947 and 1950 (32)**

Song festivals is an Estonian tradition that has found favour with all the governments and under every rule, however short it has been. The first Soviet song festival was held in 1947 and might be regarded as a success, hosanna was not sung to the occupants and the great Stalin, at least not more than absolutely necessary. The festival earned reproaches for nationalism only after the plenary session of the CC of the Estonian Communist (Bolshevik) Party in May, 1950 when a manhunt started for the so-called bourgeois nationalists whereas the crimes which they were charged with had been committed in another state, that is, the Republic of Estonia. On the eve of the song festival planned for the summer of 1950, three out of five leading conductors of the song festival — T. Vettik, A. Karindi and R. Päts were arrested. There were a lot of eleventh-hour alterations in the festival programme suggested by Moscow and it now contained mostly the songs of other Soviet nations and the songs of praise to the Soviet Union, the Communist Party and the "Great Stalin".

**A. HIRVESOO. On Estonian choral movement in emigration (36).**

A list of Estonian choirs and choral festivals in emigration.

**M. VALGEMÄE. Mozart à la Peter Sellars (65)**  
Seen from the latitude of New York City, the breakthrough in the opera was made in 1976 following the theatre revolution here in the '60s which led to the modernized treatment of classics increasingly gaining ground. In November 1976 the theatrical group led by Robert Wilson hired the Metropolitan opera house for two nights performing Philip Glass' opera *Einstein on the Beach*. A number of spectators left the house swearing loudly. Thirteen years later when Peter Sellars produced three of Mozart's operas (*Don Giovanni*, *The Marriage of Figaro* and *Così fan tutte*) on the Pepsico Summerfare, a summer festival held in the environs of New York City, the audience showed no signs of wanting to flee. Just the other way round: one could gather from the

snatches of conversation overheard during the intervals that after such a shocking experience it would not be possible to attend traditional opera performances any more. These three productions are under scrutiny in this article.

**Musical life in print (88)**

---

**CINEMA**

**A. FABLR. The artist in a dual role. Alain Robbe-Grillet, writer and film director (7)**

The article discusses the controversial "dual role" of Alain Robbe-Grillet, the representative writer of the *nouveau roman*. The reviewer claims that cinematic techniques creep into Robbe-Grillet's prose and literary techniques creep into his films. The reviewer says that Robbe-Grillet might be rightly considered to belong to those few contemporary artists who have created something permanent in two genres simultaneously.

**H. KRULL. The writing and speech in Alain Robbe-Grillet's film (14)**

A theoretical treatment by a young poet and literary critic on the basis of Alain Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir* (1974). The article focuses on the director's aesthetics of montage and the differences between the visual and the spoken in the film.

**S. PESONEN. How are you, animation? An attempt at an historical survey (52)**

The film critic Sauli Pesonen from Oulu, Finland gives a survey of the development of the animation film from its origins to the present day, also of the leading directors. The reviewer has tried to point out what are the main trends of national animation schools in this or that country.

**J. THALBERG. A. PLUTSER-SARNO. The Russian and the Estonian languages in Arvo Iho's Birdwatcher (60)**

Two Russian language students from Tartu University analyse the leading characters' use of language in Arvo Iho's film *The Birdwatcher* (The Tallinnfilm studio, 1987).

---

**MISCELLANEOUS**

**A. KARTNA. Scenic design on the Baltic Triennial, 1989. (92)**

**G. SCHUTTING. Pictures from an Exhibition (96)**  
Two impressions from the art scholar A. Kartna and the theatre critic G. Schutting from the Baltic exhibition of stage design arranged in Vilnius, autumn 1989.

---

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

---

Laduda antud 15. 01. 1990. Trükkida antud 12. 02. 1990. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsetrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,3. Trükiarv 18 000. Tellimuse nr. 256. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop. Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus: «Pereodika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

Igasugune teatrikunstialane näitus tõstatab paratamatult küsimuse stsenograafia esteetilisest iseseisvusest, tema võimest eksisteerida ka väljaspool teatrit. Vilniuse triennaal polnud selles mõttes erand.

Läti ekspositsioon — rõhutatult stiilne ning akadeemiline — mingile novaator- lusele ei pretendeerinud. Tööde lõpetatus ja esteetiline omaväärtus rääkisid selget keelt kaldumisest Teatriliidu poolelt Kunstnike Liidu suunas. Enim torkasid silma M. Skulme modernstiilis kostüümikavandid «Preili Julie'le» oma hoolikalt väljajoonistatud kangafaktuuri ja värvivalikuga. Või G. Zemgalsi tööd «Maria Stuartile»: erinevates dominantvärvides lahendatud neli eskiisivarianti. Hulk musti tahvleid, millele valge ja punase kriidiga kõikvõimalikke sümboteid kantud — niisugune nägi välja I. Gauja projekt Rainise-lavastusele. Kuigi ootamatu, sulas see üllatavalt kergesti lätlaste vaoshoitud-pedantsesse stiili. Üldmuljena viis lätlaste triennaaliosa segaduse kombekusega ja riskikategooria puudumisega, kõites aga tööde vaieldamatu näitusepärasuse ja kõrge eksponeerimiskultuuriga.

Kui lätlastel prevaleeris euroopakeskne urbanistlik kainus, kurguni kinninõbitud pealinikkus, siis leedulaste juures adus selgemini nende lähedust loodusele, külale, folkloorile — kõik oli pehmem, soojem, suhtlemisaltim. Siin viisid kõik teed nurgas trooniva inimsuuruses nukukuninga juurde, mille oli efektsetest kuldsetest õlgedest folklooriteatri tarvis meisterdanud kunstnik D. Mataitienė. Igaüks, kes soovis lugeda pöranda lähedale sedelikest autorit nimega, pidi kuningale kummarduse tegema, ja rohkem polnudki mänguks tarvis. Teine ruumikompositsioon häälestas aga idamaisele süvenemisele: tehtud kunstnik J. Racinskaitė poolt kusagilt mere äärest leitud materjalist (kivikestest, lihvitud puutükkidest, köitest jne.) ja riputatud üles liivast nelinurga kohale, kujutas see endast küllalt kõitvat sünteesi dekoratsiooni- ja tarbekunstist; töö mõjus mitte ainult lavaruumi, vaid ka interjööri (ka näitusesaali) kujunduselemendina.

Tööd, mis kõnelesid lavakujunduse prioriteetidist mängukekkonna loomisel, olid leedulastelgi ilmses vähemuses. Domineeris raamatuillustatsiooni, jõulukaardi jne stiil. Kunstnik N. Gultiajeva geniaalselt kergemeelne makett, spiraalina keerduvast köiest ja mõnest munakivist ehitatud väike *stonehenge* «Kuningas Learile», seisid kõrvalises kohas ega mõjutanud kuigi palju üldist muljet. Teatrikunstnikud loovutasid initsiatiivi režissuurile, varjates koostööst loobumist meisterliku teostuse taha.

Triennaali lakeeritud pealispind vajas seega hädasti dissonantsi. Tervikule püüdis alternatiivi pakkuda Eesti ekspositsioon. Kujundaja V. Fomitšev oli püüdnud aksentueerida just lavakujunduse teatrispetsiifikat ning selles mõttes kulus marjaks ära Raemuseumi kogemus. Sellest 1988. aasta kevadtalvel toimunud näitusest kirjutas E. Komissarov tookord: «Teatrikunstnik on niisii aru saanud, et materjalist enesest alati ei piisa, et olla näitusel atraktiivne ja kõitev. Elustarv süst näib pärinevat tormiliselt emantsipeerunud kujunduskunstist...» Kui aga Raemuseumis olid eesti kunstnikud täieõiguslikud peremehed stiili määrama, siis Vilniuses segas üliaktiveeritud kujundus lihtsalt tööde vaatamist, kuna triennaal häälestas tähelepanu ühetähenduslikult maalikunstiks evolutsioneerunud kavandile. Eesti kunstnike katsel takistada teatrikunsti liikumist mõnda teise valdkonda (maalikunst, graafika, disain) ei jätkunud aga lihtsalt näitusekogemusi. Huvitavad eskiisid (E. Kittuse «Mõrv katedraalis», L. Pihlaku «Macbeth», M. Pottisepa «Magamistoad» ning «Hirmsad vanemad») osutusid tagalasse surutuiks. L. Blumenfeldil vedas rohkem, tema õhus hõljuvad karakternukud Ibseni-lavastusele moodustasid huvitava misanstseeni, mis apelleeris eelkõige vaataja teatriinstinktile, kuid riskis jääda näituse domineeriva emantsipeerunud kujunduse varju. *Popartel*lik kohver tema peale visatud kleidiga operist «Alcina» tundus rääkivat midagi ka kulissidetagusest higinest ja tolmusest maailmast. Seesama väljakutsuvalt ärapeetud kleit ning veel paar pakkimispaberit täistopitud kostüümi nägid välja kaaluka kõrvakiluna kõigile läti ja leedu salongirõõmudele. «Alcina» siin muidugi asjasse ei puutu — temast sai vaid materjal kontseptuaalse kunsti näpuharjutuseks. Muuseas, sellele antiestetismile reageeris publik täiesti adekvaatselt, eelistades talle lähedal asuvat leedu kunstniku õlgkuningat.

Tundub, et kui eesti kunstnikud oleksid tahtnud omaenda reeglite järgi lõpuni mängida, võinuks ekspositsioonis olla rohkem (kas või fotodegi näol) edastatud lavareaalust. See oleks eriti marjaks ära kulunud Fomitševile endale, kelle kompositsioon kolmest maskist ja neljast köiest ei rääkinud midagi «Tormi» maailmest ruumist ega tegelaste grimmist. End külas eksponeerides oleks tulnud võtta teadmiseks, et vaatajad pole tuttavad tööde teatrikontekstiga. Kas polnud 96 siis õigem piirduda nelja-viie lavastusega, kuid esitada neid täismõodus?



