

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



5

/1997

Esikaanel: Rootsi *live electronics* duo Anders Blomquist — Åke Palmerud lõpupingutus festivalil «NYVD '91». A. Saare foto, M. Strandbergi arvutigraafika.

Tagakaanel: Kaader režissöör Arvo Iho mängufilmist «Ainult hulludele ehk Halastajaoede» («Tallinnfilm», 1990), Margarita Terehova (Rita) ja Hendrik Toompere *jun* (Johan). V. Menduneni foto



TOIMETUSE KOLLEGIUM

JÄAK ALLIK
 AVO HIRVESOO
 ARVO IHO
 TONU KALJUSTE
 ARNE MIKK
 MARK SOOSAAR
 PRIIT PEDAJAS
 LINNAR PRIIMÄGI
 DLO 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 ja Mart Siimer, tel 44 31 09
 Filmiosakond
 Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
 Keeletoimetaja
 Kulla Sisask, tel 44 54 68
 Fotokorrespondent
 Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1991

SISUKORD

TEATER

	AVAVEERG	3
	TEATRILIIT ERIALALIHTUDE OOTEL (Vestlusringis J. Viller, T. Rätsep, R. Mikkel, A. Heinapuu, K. A. Püüman, M. Visnap)	15
Linnar Priimägi	FALSTAFFI VARI (Raamatu «Voldemar Panso» ilmumise järel)	29
Pille-Riin Purje	AARNE ÜKSKÜLA VAIKIMINE («Finaal» «Vanalinnastuudios»)	69
Tiit Kändler	STSEENID ÜHEST TEATRIELUST («Elu teatris» Draamateatris)	75
Kadi Herkül	KUIDAS PORTRETEERIDA FESTIVALI (BITEF)	84
	SELTSKONNAKROONIKAT (Noorsooteater 25)	90

MUUSIKA

	BOGUSŁAW SCHAEFFER («Kes?»)	49
	«NYJD» JA EDASPIDI	57
	KOORIDE VOISTULAULMISEST ÜLDSE JA KOORI- KONKURSIST «TALLINN '91» ERITI	67
Arthur Honegger	INTERMEZZO «MUUSIKA JA ÕUEAAMID»	82
	PERSONA GRATA, RIHO SIBUL	93

KINO

	VASTAB REIN RAAMAT	5
Sergei Anaškin	POSTMODERNISM VÕI «UUS EKLEKTIKA» (Kõik lühiretseensioonid Arvo Iho mängufilmist «Aiault hällulele ehk Halastajaõde»)	21
Jaan Paavlg	HALASTUSINGEL HINGELEIGUST MÕOTMAS EHK HINGEVALMIDUS JA PRIMITIIVSUS KUI VAIMSED ARENGUNIVOOD	38
Kärt Helligma	EKSINU EHK NAINE RISTIPLU ALL	41
Ella Agranovskaja	PÄASEMINE MEELETUSES?	47
	FILMIGLOOBUS	46
Reet Kudu	FILM IDLAST (Peep Puksi tõseluulfilmiist «Zestlane Ernst Idla»)	78
Tiina Abel	MAX KLINGERI HELILOOJAPORTREED	36, 96



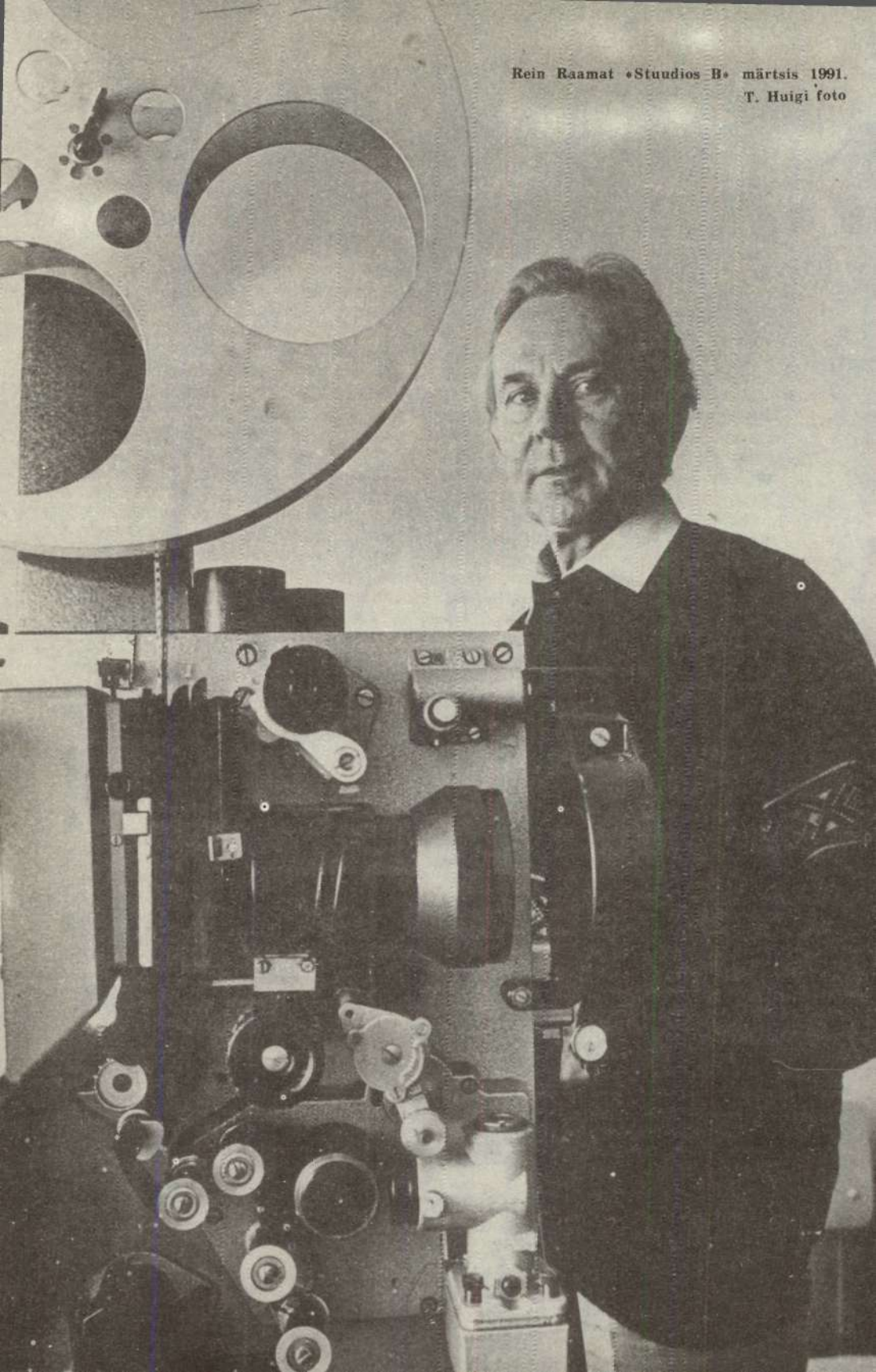
LOOMINGULISTE LIITUDE PLEENUM 1991?

Räägitakse, et Eesti Teatriliit, milles on ligikaudu 1200 liiget, peaks lagunema väikesteks kutsealaliitudeks. Uhe asemel tuleks siis mitu: näitlejate, lavastajate, kunstnike, kriitikute, teatrijuhtide jt liit. Kuidas seda nähtust käsitleda: kas eraldumisenä või hoopis liitumisenä? Või tähendab kutseliitudesse eraldumine hoopis liitumist uues kvaliteedis? Nende mõtete taustal meenus mulle Eesti Teatriliidu asutamiskongress 1987. a septembri lõpupäevadel. Miks ma seda meenutan? Sest tollasest teatritegelaste kogunemisest õhkunud kokkuhoid mõjub praeguse lagunemismeeleoludest kantud ebakindla ajastu taustal lausa fenomenälsenä. Tasub meenutada veel üht fakti. Just sellel kongressil tuli Kalju Komissarov kõnepultil ettepanekuga kokku kutsuda loominguliste liitude ühispleenum, et arutada, kuidas Eestis radikaalseid ümberkujundusi teostada. Või nagu Komissarov ise pleenumi vajaduse sõnastas: «Et me paari aasta pärast jälle ei peaks ütlemä: andke ändeks, et näete, ei tulnud seekord välja.» Teatavasti mängis loominguliste liitude ühispleenum, mis tõepoolest 1988. aasta aprilli esimestel päevadel kokku tuli, Eesti arengus väga olulist osa ja tõi ilmsiks selle väimupotentsiaali, mis latentsenä stagnä-üne varjus hõõgus kui tuli tuha all. Eesti loominguline intelligents tõestas, et ta tahab rahvuse hävinemist ära hoidä ja suudab rahvast LIITA. Pea kohal rippuv kirves loobustas lööma hädakella, nii et see kõlaks Eestimää igas nurgas ja jõuaks kaugemalegi! Kaalukaasile oli pandud rahvuse eksistents.

Nüüd on märksõnad uued: diplomaatiline tunnustus, iseseisvus, lepingud, visiidid, barrikaadid, referendumid . . . Aga keegi kuskil on hakanud võitlemä uue nähtamatu vaenlasenä, mis, oõ imet, on hoopis sadakavalam ja tabamatum kui varasem kommunistitont. Jah, hädakella lüüakse Eestimääl praegugi, aga eraldi. Paatoslikult see küll kõlab, aga jälle on päevakorral rahvuse eksistentsi küsimus — KULTUUR! Mitte enam ainult kultuuriajakirjad, vaid ka juba rahvaajakirjad («Eesti Naine») paluvad abi. Eesti raamatukirjastamist ähvardab ümmik. Kunstnikud peavad loobumä oma ateljeedest, sest enam ei jõuta maksta üüri. Sümfooniaorkester teeb enne kontserti hoiatässtreigi. Teatrid vaatavad hirmuga tulevikku: kas tuleb pöörduda nn vaese teatri poole? Sest varsti pole midagi, millest kostüüme õmrelda ja dekoratsioone valmistada! Opetajad eanustavad kadu haridusele, kui neid madalate palkadega edasi narritakse. Ning kogu see, esialgu vaid vaikne hädaldamine toimub teadmises: olukord läheb veel hullumaks! Sest majandäskriis mõjutab teisi valdkondi nagunii. Aga praegu on jutt kultuurist kui rahvuse säilimise eeldusest. Kes korrakski viitsib asja sisusse süveneda, saab aru, et tegu pole pelga rahvuspaatosliku loomungi lehvitamisnä. Võib-olla on see kirves, mis pea kohal ripub, veel ohtlikum. Sest kirve vart hoiab meie enese käsi. Selle taustal tasub küsida: kas me oleme nii tugevad, et tegutseda üksi? Eraldi liitude, ühenduste ja fraktsioonidena? Võib-olla vajaks Eesti uut loominguliste liitude pleenumit, kus nüüd räägitaks eesti kultuuri saatusest, mis võiks loomingulisele intelligentsile olla hoopis südämelähedasem kui poliitika. Tean, et mõte kutsuda kokku loominguliste liitude pleenum kultuuriküsimustes (võib-olla taastada isegi Kultuurinõukogu tegevus?) pole uus. Aga näib, et asi on seda väärt, et öeldut üle korrata. 1987. aasta sügisel tuli selle ettepanekuga välja Eesti Teatriliit? Kes teeb sellise üleskutse aastal 1991? Kas Teatrijuhtide Liit või loodavad Näitlejate Liit, Lavastajate Liit, Teatrikunstnike Liit jt? Või Valitsuses ja Ülemnõukogus Istuva Loomingulise Intelligentsi Liit?

MARGOT VISNAP

Rein Raamat • Studios B • märtsis 1991.
T. Huigi foto



Milline on animafilmi koht eesti kultuuris?

Väga täpselt pole seda kohta võimalik määratleda, aga ta on nähtus, millest vaikides mööda minna ei saa. Vaadates seda aga maailma seisukohast ja arvestades tunnustust, mida sealised asjatundjad meie filmidele osutanud, võib öelda, et Eesti animafilm on leidmas oma kohta rahvusvahelises animatsioonis. Ent sellised koolkonnad nagu Kanada, Inglise, eriti Zagrebi oma olid väga läbilöögivõimelised ja nad saavutasid ning kinnitasid oma maine rahvusvahelises ulatuses.

Nõukogude Liidus toonitatakse, et Eesti animafilmi koolkond on kindlalt olemas. Kuidas teie arvate?

Kindlalt piiritletud koolkonda ei ole. Näiteks Zagrebi koolkond oli suuresti ühesugune. Nad lähtusid karikatuursest lühivormist. Filmid olid suures osas tehtud nii, et arvestasid ühiskondlikke sümpaatioid. Ja vaataja reageering oli selline, kuidas ta ühte või teise ühiskondlik-poliitilisse nähtusse suhtus. See oli kindlapiiriline koolkond, mis saavutas väga kiiresti maine, kuid praegu otsivad nemadki teisi teid. Karikatuurne lihtsustamine enam ei rahulda, sest animatsioon on muutunud võrreldamatult keerulisemaks.

Tulles tagasi nn Eesti koolkonna juurde, siis meie animafilme iseloomustab mitmekihilisus. Enamasti ei ole antud ühest vastust, meie filme võidakse tõlgendada kui ambivalentseid kunstiteoseid, iga vaataja saab neid vabalt interpreteerida, kusjuures režissöör suunab teda, annab talle tõlgendusvõimaluse. Zagrebi koolkond seda ei andnud.

Aga Bulgaaria animatsioon?

Bulgaaria koolkond jaguneb kaheks. Ühest küljest edastatakse küllalt heatasemelise graafika abil filosoofilist nägemust. Need tööd on mõttelt üldistatumad, ähmasemad ja võimaldavad erinevaid tõlgendusi. Teiselt poolt pakutakse täpseid, teravalt karikatuurseid lahendusi, mis mängivad puändi peale.

Meie filmide vormikultuur, olgu tegemist karikatuurse või puhtkunstilise (graafilise, maalilise) lahendusega, on kompaktsem, väljendusrikkam ja vähem laialivalguv.

Ent kuidas iseloomustaksite Kanada animafilmi?

Kanada animafilmile on omane äärmiselt humaanne lähtealus, need filmid on väga inimlikud, seal tehakse vähe poliitilisi teoseid. Ideoloogia võib küll olla, aga see lähtub suuresti elufilosoofiast. Tihti kohtame nähtuste dialektilisi muundumisi iseenda vastandiks, kogu aeg toimub mingisugune liikumine ja see on väga huvitavalt, kaunilt modelleeritud. Eriti just Frédéric Backi loomingus.

Inglise ja Ameerika animatsioon ning muidugi ka Disney?

Mis puutub Inglismaasse, siis seal on viimastel aastatel tekkinud väga tugev noorte animaatorite põlvkond. Viimasel Annecy festivalil sai suure auhinna just ühe inglise tudengi M. Barkeri film «Talu künkal». Inglise animafilm on mitmetahuline, äärmise intensiivsusega tehtud, neil on graafilisi animatsioonifilme, milletaolisi ma ei ole varem kohanud. N Liidus ma pole igatahes selliseid näinud. Vabalt modelleeritakse mõtet, see on küllaltki täpne, vaimukas, kasutatakse väga hästi muusikat, teksti, hääli, need on asjad, mis meie stuudiotel on veel lapsekingades.

Mis puutub Disney koolkonda, siis ma ei ole selle viimaseid filme näinud. Kui ma aga kunagi seal olin, siis selgitati, et Disney stuudios praegu tehtavast on väike osa animafilmid. Umbes nelja aasta jooksul valmib üks joonisfilm, kus püütakse säilitada see tase, mille kunagi Disney saavutas. Lühivormidest on nad peaaegu loobunud. Muidugi on nad fantastiliselt meisterlikud, kombineeritud võtted on sellisel tasemel, et võime neid imetleda, me ei oska mingit otsust langetada selle kohta, kuidas nad on tehtud. 5



Kuid sisulisest küljest on nad meelelahutuslikud. Disney tegi omal ajal avara humaanse mõttega inimsõbralikke filme, tundub, et nüüd on lugu teisiti.

Missugusest ainesest ja milliste jõudude tõukel on sündinud teie filmid? Suhe vaatajaga, kellele on teie filmid suunatud?

Kõikides filmides, mis ma olen loonud, olen pika mõtiskluse tulemusena püüdnud saavutada täpse mõttemudeli. Need on lähtunud elust, eluprobleemidest, aga otsustamine, milliste vahenditega seda väljendada, on võtnud alati aega, sest mõte peab olema täpne, harmooniline, üldistav ning kujundlik, ega tohi olla otsesõnu või fotograafilise kujutisena välja öeldud. See kõik nõuab ääretult kaua aega, maksimaalset pinget, võtab kogu energia, jõu ja oskused. Ja mitte ükski minult, vaid ka kaasloojatelt.

Teie filmid eeldavad täiskasvanud ja kaasamõtlevat vaatajat?

Ma ei oska öelda. Kui film on vormilt ja sisult komplitseeritud, siis näib loomulik, et seda peaks mitu korda vaatama ning rahulikult selle üle mõtisklema.

Omaval ajal otsustas kõlblustsensuur, et «Põrgut» ei tohi alla kuuteistaastased vaadata — tärniga animafilm.

Muidugi on kummaline, et seda tehti. Paistab, et meie filmide tuleviku üle otsustajad on targad inimesed ja teavad, mida nad teevad. Mulle tuli neil päevil teade Annecy festivalilt, nimelt paluti «Põrgut» ja «Linna», kuna tänavu on neil kavas eriprogramm «Erootilised filmid».

Olite joonisfilmide tegemise eestvedaja Eestis, vähem teatakse aga seda, et olite ka esimese Eesti nukufilmi, Elbert Tuganovi «Peetrike se unenäo» kunstnik.

Minu elus on juhus mänginud mitmel korral küllalt olulist rolli. Lõpetasin Kunstiinstituudi ja tollane stuudio direktor Nikolai Danilovitš kutsus mind «Tallinnfilmi» kunstnik-lavastajaks. See oli puhas juhus, et ma Tuganovi gruppi sattusin. Vaadati, et üks noor kunstnik on ilma erilise rakenduseeta. Andsin nõusoleku, kuigi ma ei kujutanud täpselt ette, milles töö seisneb. Tegelikult olid kõik algajad peale Tuganovi, kes oli Saksamaal osalenud joonisfilmi tegemisel. Minu töö oli nukukavandite ja foonide kujundamine, nukkude tellimine ja järelevalve, et nad tuleksid sellised, nagu kavandatud.

Iga stuudio loomine on keeruline asi. Olen kogu kunstnikutöö vältel, 6 nii nuku- kui ka mängufilmis, pidanud kõikjal ehitama: klubides, rahva-



majades, maneežis. Puudus statsionaarne paviljon, vaid hetkeks oli vaba mingi ruum; sinna tuli üles ehitada dekoratsioonid ja hakata kohe filmima. See kõik on sündinud ääretu entusiasmiga. Inimestel oli erakordne tahe luua, kuigi isikliku kasu saamise võimalus puudus. Praegu on teine olukord: inimeste energia on vallandunud, sest nad näevad sealt ka endale tulu.

Olite tegev kolme nukufilmi valmimisel, viimaseks jäi «Põhjakonn». Miks läksite üle mängufilmi?

Mulle pakuti mängufilmi kunstniku kohta. Mängufilmi ümber oli mingi seletamatu aura. Pikk kõnelus Herbert Rappapordiga, ja ma nõustusin. Egon Ranneti järgi tehtav «Vihmas ja päikeses» oli Rappapordi film. Ta ütles, et kuna tegevus toimub Narvas, siis tehakse mulle kohe komandering ja ma võin seal kuu aega joonistada ja tutvuda keskkonnaga. Sellest ajast peale tean, et enne filmi alustamist pean põhjalikult tutvuma keskkonnaga ning alaga, millest on film.

«Vihmas ja päikeses» tegemisel olid Rappapordi kõrval operaator Juli Fogelman, filmidirektor Arkadi Pessegov ja asedirektor Karl Levoll. See oli minu elu parim filmikool. Rappaport oli töötanud UFA-s, Hollywoodis; ta oli täiesti professionaalne režissöör, kes suutis kõiki detaile kas või pool aastat ette mõelda. Tema süsteem toimis absoluutse täpsusega. Pärast filmi valmimist teadsin, et oskan planeerida seda, mis on vajalik.

Tegite enam kui kümne mängufilmi kunstnikutöö, nende hulgas on «Põrgupõhja uus Vanapagan» ja «Viimne reliikvia». Need on kujunduslikust küljest erinevad filmid.

Jah, seda muidugi. «Põrgupõhja uus Vanapagan» oli minu jaoks ilus kogemus. Kõigepealt: huvitavad režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür. Esimene oskas analüütiliselt, põhjalikult mõelda, teine tundis väga hästi filmitööd ning oskas neid mõtteid ellu viia.

Kui sõitsime otsima kohta, kuhu võiks Vanapagana talu ehitada, tegime poolteise nädalaga Eestimaale tiiru peale. Suure-Jaani lähedal näidati meile üht musterkuusemetsa, mida taheti säilitada. Griša ütles, et talu peab olema nagu katedraalis, millel on ühendus maa ja taevaga. Et siin peavad domineerima selged, puhtad vertikaalid. See määras kogu kujunduse. Režissöör ja kunstnik peavad enne tööle asumist sõnastama oma ülesande. Juhul, kui nad ei tee seda, toimuvad pidevad eksirännakud. Mõni rändab filmi lõpuni...

Ehitasime kahe kuuga sellesse võimsasse kuusemetsa talu, kus filmisime kogu suve. Nüüdseks on talu hävinud, kuid kooliekskursioonid käivad siiani seda kohta vaatamas.

Ja «Viimne reliikvia»?

Kaua aega polnud selge, mismoodi see film peaks välja nägema. Kromanov tahtis, et filmist tuleks filosoofiline teos. Kuid aines oli teine, see ei kandnud niisugust mõtet. Kalju Komissarov tuli pärast lavakunstikateedri lõpetamist filmi juurde teiseks režissööriks, Arvo Valton oli stsenaarist, Lennart Meri toimetaja. Kromanov oma seisukohtadest ei taganenud, Komissarov ütles aga otsekoheselt, et tema näeb siin ainult vaatamängulist filmi. Sellega oli paika pandud suund, kuhu edasi liikuda.

Ja siis läks ettevalmistuseks. Kõikjalt liidust tellisime endale sõjaväerustust. Asi hakkas laabuma, kuid polnud ei Agnese ega Gabrieli osatäitjat. Mul oli vaja minna Odessa stuudio Jalta filiaali ning Kromanov palus mul käia läbi ka Simferopoli teatrist, et kutsuda üht Agnese kandidaati Tallinna filmiproovi. Teatris pärisin ühelt noormehelt, et millisest ruumist võin tolle näitlejanna leida. Rohkem ma ei pööranud noormehele tähelepanu. Tütarlast näinud, sain aru, et Agnese ossa ta ei sobi, kuid polnud minu asi otsustada. Küsisin veel, et kas neil mõnda noormeest «mõõga ja mantli» filmi pole soovitada. Ja siis öeldi: aga seesama, kes teid siia üles juhatas. Erilist muljet ta mulle ei avaldanud, kuid oli rühikas, orgaaniline ja küllalt intelligentne. Ütlesin talle, et tulgu ka Tallinna. Temast saigi Gabriel.

Olite edukas mängufilmikunstnik. Miks otsustasite ühel hetkel, et Eestis on vaja hakata tegema joonisfilme?

Aeg meie ümber muutub pidevalt ja iga ajahetk loob meile erinevaid võimalusi. Siis, kui ma hakkasin looma joonist, oli sootuks teine aeg kui see, mil ma tegelesin mängufilmiga. Ühest küljest oli too mängufilmi ajajärk väga huvitav, õpetlik, vaheldusrikas, igal suvel mitu kuud ekspeditsioonidel. Sellist kogemust on kunstnikul tavaliselt väga raske saada. Ja seejuures töötada koos huvitavate inimestega, see oli minu arvates ülim, mis võis olla. Õppisin selle elukutse nii selgeks, et suutsin ennast väljendada, luua dekoratsioonide karakterit, käivitada kogu mehhanismi, mis on mängufilmi kujundamisel vajalik. Aga ma olin valmistunud teiseks elukutseks, tahtsin maalikunstnikuks saada. Kui ma nukufilmi aegu, ka esimeste mängufilmide tegemisel esimesin pidevalt näitustel, siis hiljem polnud enam aega. Eemaldusin maalikunstist, otseside teiste kunstnikega hakkas nõrgenema.

See oli kuuekümnendate lõpp. Tegin tollal «Valget laeva», mis oli minu jaoks kohutav katsumus. Tahtsin poole filmi pealt ära tulla, tundsin, et teen midagi põhjani valet, väljamõeldut, banaalset farssi. Stenaarist Vainõtok ajas oma asju siin Eesti pinnal ainult läbi julgeoleku ja keskkomitee. Ta nõudis, et see film peab olema lakeeritud, nagu ilus kaubapakend, mingit elutõde ei tohtinud selles olla. Algul oli režissööriks Jüri Müür, seejärel asendas teda Kalju Komissarov, kes viis filmi lõpule.

Samal ajal käisid Tallinnas mitmed dokumentaal- ja animafilmi tegijad Prantsusmaalt ning Inglismaalt. Tundsin mingit uut eluhoovust. Need Lääne filmid, mida ma nägin, olid teistsugused.

Otsustasin joonist, loomisega alustada, arvasin, et on küllalt professionaale, kes minuga kaasa tulevad. Kui ma oma kavatsuse välja pakkusin, toetas mind nii stuudio direktor Nikolai Danilovitš kui ka Kinokomitee esimees Felix Liivik. Mul paluti lihtsalt koostada eelarve. Kuulutasime välja konkursi, sellest võttis osa umbes 340 inimest. Kõik «Tallinnfilmi» koridorid ja trepid olid rahvast puupüsti täis. Ma valisin välja 14 inimest, rohkem ei lubatud.

Vastuseisu ei olnud, kuid polnud ühtegi vaba nurka, kus oleks saanud tööd teha. Algasid eksirännakud. Kaks kuud kuni koolilaadani olime laululava all, see oli küllaltki hea ja avar ruum. Tänu meie töötaja Helvi Ruudu abikaasale, kes oli tollal Tallinna sõjakomissari asetäitja, saime Hiule, praeguse «Tallinnfilmi» võttepaviljoni lähedale sõjaväe territooriumile, kuhu harilikult kutsuti nekruteid, väikesesse puubarakki kuni sügiseni. Järsku aga öeldi, et on vaja kahe päeva jooksul välja kolida, sest sõdurid tulevad sisse.

Lähedal oli konservatoorium, kus remonditi kõrvalhooneid. Läksin Viktor Gurjevi jutule, keda tundsin päris hästi, ja ta võttis meid mõneks ajaks ühiselamusse. Saime olla seal kolm-neli päeva, siis tuli minu kabinetti kõrghariduse ministri asetäitja ja hakkas pahandama, et mida me endast kujutame, tuleme siia, võtame äsja remonditud ruumid ning tahame igaveseks jääda. Gurjev sai selle eest käskkirja, meid aga löödi päeva pealt välja.

Esimene film «Veekandja» oli juba töös. Väljas läks külmaks, oli vaja kuskile ulualla saada. Meie õnneks toimus Mereklubis keskkütte remont ja kõik üritused olid ära jäetud. Meile anti kaks mitteköetavat ruumi. Kolisime sinna. Kuigi elektriradiaatorid olid sisse lülitatud, töötasid inimesed, palitud seljas ja kindad käes. Hingaur tõusis laudade kohalt. Iga natukese aja järel tõusid inimesed püsti ja tantsisid laudade vahel, et sooja saada. Kui ma ei näinud enam olukorrast mingit väljapääsu, tuli Danilovitš meid vaatama. Ta lubas meil kolida Pöögelmanni tänava paviljoni, sest seal oli kolm ruumi filmide vaheajal vabad.

Õppisite maalikunsti, kuid kaks teie esimest joonisfilmi lähtuvad karikatuurist?

See oli Zagrebi koolkonna üldine mõju, midagi muud siin ei ole.

Miks eemaldusite kolmanda filmiga Zagrebi koolkonnast?

See on täiesti loomulik. Õppisin seda ala ja tema võimalusi tundma. Olin näinud, mida tehakse mujal peale Zagrebi koolkonna.

«Lennuga» pöördusite juba maalikunsti poole?

Siin osales maalikunstnik Aili Vint. Mulle tegi heameelt see, et oli loodud kontakt elukutseliste kunstnikega. Ja nad nägid ka ise esimesi tulemusi.

Kas tuli üllatusena, et teie kolmas joonisfilm «Lend» sai Zagrebis žürii eriauhinna?

Täiesti, suure üllatusena. Olin peaaegu unustanud, et minu film osaleb konkursis. Läksime sõpradega linna peale, tegime viimaseid fotosid enne ära-sõitu. Jõudnud linnast tagasi, öeldi mulle, et kui õhtul lõpetamisele lähen, siis pangu ma lips ette.

Mis võis olla edu põhjuseks Zagrebis?

Kõigepealt stsenaariumi mõtte tervikklikkus, selle kunstiline vorm ja muusikaline lahendus. Minu arvates on kõik need komponendid professionaalselt kokku sulatatud. Selles mõttes on film tervik. Võib ju olla, et filmil on rütmivigu ja kordusi, kuid nendega saab leppida.

«Lennu» stsenaariumi autor oli Paul-Eerik Rummo, «Värvilinnu» puhul olite koos P.-E. Rummoga stsenaaristid. Need filmid on selles suhtes erandlikud, üldiselt olete ise oma filmide stsenaarist.

Paul-Eerik Rummo tähendab mulle kirjanikuna ja dramaturgina väga palju. Ta on üks väheseid inimesi, kes suudab nii süsteemselt mõelda, ja see loogika, kuidas ta filmi dramaturgia paika paneb, on üllatav. Kui Rappaport õpetas mind mängufilmitööd organiseerima, siis P.-E. Rummo tegi sedasama joonisfilmi dramaturgias. Peale selle võtsin P.-E. Rummo juures dramaturgia eratunde. Ta luges mulle sarja loenguid, millest on senini hindamatu kasu. Nüüd peab ta dramaturgia loenguid ka «Studios B», viimati oli loeng Beckettist.

Milline peaks olema animafilmi stsenaarium ning kui täpselt järgite töö ajal stsenaariumi?

Kui on kellegi teise kirjutatud stsenaarium, siis on minu kohus luua sellele režissööri kontseptsioon, kooskõlastada see autoriga ning seejärel võimalikult täpselt järgida stsenaariumi. Kui on tegemist minu stsenaariumiga, siis jätan filmi alustamisel stsenaaristina hüvasti ning hakkan tööle režissöörina.

Filmi «Kerjus» kunstnikuks olite ise, «Põllu» kujunduse tegite koos Rein Raidme-ga. Tavaliselt teie kirjutate küll stsenaariumi, kuid kunstnikutöö teeb keegi teine. Avo Paistik, Priit Pärn, Heiki Ernits ja Valter Uusberg alustasid joonisfilmis tööd teie filmide kunstnikena. Filmi «Suur Tõll» peakunstnikuks oli Jüri Arrak. Kuidas valite filmikunstniku?



«Põrgu», 1983.
J. Põldma foto

«Suur Tõll», 1980.
T. Kohvi foto

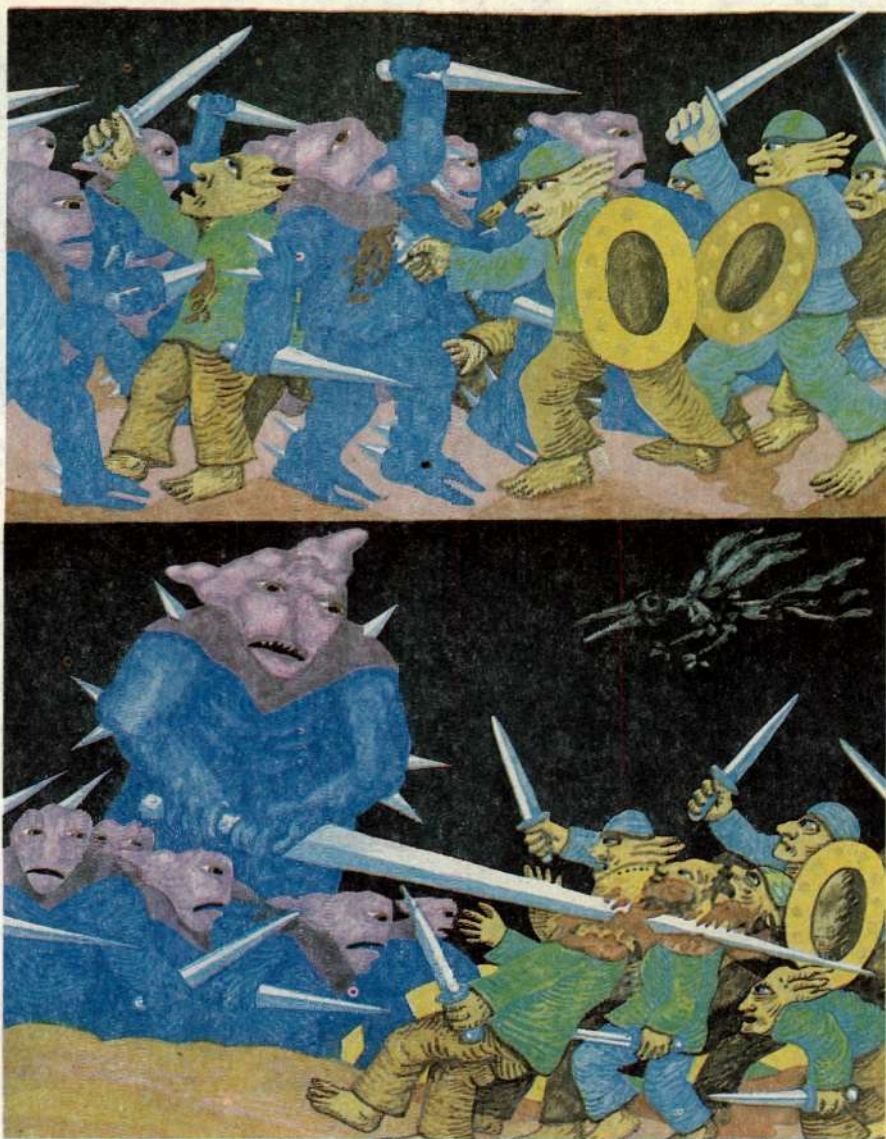
Võiksin olla oma filmide kunstnik, aga kui ma näen, et mõne teise vorm on ilmekam ja sobivam antud idee lahendamiseks, siis hakkam vastava kunstnikuga läbirääkimisi pidama. Kui jõuame kokkuleppele, siis tavaliselt selgitan, milline osa selles töös on kunstniku teha. Võtan veel teisegi kunstniku, kes tunneb filmi tegemise protsessi ja kes on nõus teostama, andes omalt poolt filmi loomise oskused. Tunnustatud maalikunstnikel või graafikutel pole aega süveneda kõikidesse filmi tegemise probleemidesse. Näiteks Sirje ja Leonhard Lapin lahendasid «Värvilinnu» kogu värvigamma ja foonide süsteemi ise ära, aga teostajaks kunstnikuks oli Rein Raidme. «Suure Tõllu» puhul tegi Jüri Arrak tüübid ja foonid; juures olid aga Heiki Ernits ja Valter Uusberg, kes omandasid Arraku stiili ja kompositsioonivõtete paari nädalaga. Kui meil oli pildirida paika pandud, siis tuli Arrak ja andis oma värvilahenduse, muutmata praktiliselt kompositsiooni, mille tegelikult olid loonud Ernits ja Uusberg minu juhendamisel. Tekkis väga tore sulam, mis annab küllaltki orgaanilise ja moonutatama ettekujutuse Jüri Arraku stiilist. Arvan, et saime materjalist maksimaalse tulemuse. Kuid see polnud otsetee, töötasime alguses ilma Arrakuta üle kahe kuu. Oli väga palju materjali, kuid tulevast filmi ei olnud.

Kuidas tulite üldse Jüri Arraku peale?

Meil oli Arrakuga juba mitu aastat varem olnud jutuajamine ning ta oli nõustunud seda tegema. Kui aga filmiga alustasime, oli tal mitu pannood pooleli ja ta ütles ära. Tundes, et oleme ummikteel, läksime Arraku käest nõu küsima. Arrak vaatas veerand tundi joonistusi ja ütles, et tuleb ja teeb selle ise ära. Kahe nädala pärast olid kõik tüübid valmis, nii nagu nad filmis on, ainult paberi peale joonistatud.

Paljude teie filmide kunstnikuks-teostajaks on Rein Raidme.

Ta oli nende neljateistkümne inimese hulgas, keda ma valisin joonisfilmide. Raidmel olid mapid täis huvitavaid karikatuure. Väga mahlakalt ja ilmekalt antud karakterid, tean, et ta pole siiani ühtegi oma karikatuuri avaldanud. Ta on suurepärase kunstnik-teostaja. Ka on ta olnud mõne filmi kunstnik-lavastaja, näiteks Valter Uusbergi «Härg». Kirjutasin filmi stsenaariumi ja viitasin sellele, et lähtealuseks võiks olla Brueghel. Hiljem nägin, missugused suurepäraseid joonised ja karakterid olid R. Raidme loonud — see oli täiesti uskumatu. Ainult üks kümnendik neist huvitavatest joonistest läks filmi, ülejäänud varandus on veel kasutamata tema mappide vahel. Ootan aega, millal see mahlakas, karaktereid väljendav joon saaks ehedal kujul olla filmis, et seda ei nullitaks ära peene joonega, kontuuriga, nii muutub



kõik lamedaks, väheväljenduslikuks. Vahest tuleb kunagi aeg, kui saame tehnika, mis võimaldab seda mahlakat pliiatsijoonist tema autorifilmina teostada.

Minu filmide puhul on ta peaaegu alati kaaskunstnik olnud, seega teise kunstnikuna andnud filmi ka oma ideid. «Linna» tegemise juures oli Raidme koos Ene Männiga kunstnik-lavastaja.

Kas te ise ka praegu maalite?

Olen seda kunagi õppinud ja see on olnud minu armastus läbi aastate. Muidugi, väga tihti maalin. Maalimine maandab kõik vastuolud ja pinged, mis tekivad filmi loomisel. Kui mu filmid on ühiskondliku kõlapinnaga, siis maalid on võimalikult kauged kõigest sellest. See on täiesti teine maailm. Üks on kompensatsioon teisele. Maali võin ma algusest lõpuni üksi valmis teha ning tunnen, et olen selle peremees. Aga filmi puhul on tegemist väga paljude inimestega. Igaüks on omaette karakter, isiksus. On tarvis leida teid, vahendeid, võimalusi, et need inimesed koonduksid üheks tervikuks, probleemi ühtemoodi nägevaks kollektiiviks. See on äärmiselt keeruline ülesanne.



Rein Raamat ja kanada joonisfilmirežissöör Frédéric Back koos abikaasaga Varna filmifestiivalil 1989. aastal

Rein Raamat ja inglise joonisfilmirežissöör John Halas (paremal) Varna festivalil 1989. aastal.

Pärast «Pörgut» ei tahtnud ma mitu aastat studiosse tulla. See oli nii kohutav pinge. Kui tulid esimesed arvamuseavaldused, mõtlesin, et ma ei vaata seda filmi enam elu seeski.

Teie filmide muusika on loonud Ülo Vinter, Rein Rannap, Anti Marguste, Eino Tamberg, alatest filmist «Kütt» aga Lepo Sumera. Mida kujutab koostöö heliloojaga animafilmi tegemisel?

Olen esitanud heliloojatele küllalt suuri nõudmisi, sest ma ei ole kunagi tahtnud, et minu filmides oleks lihtsalt taustmuusika. Eranditult kõik heliloojad, kellega olen töötanud, on inimesed, kes tunnevad oma tööd ja tahavad seda teha. Aga igaühel on omamoodi karakter. Rein Rannap näiteks ei lubanud oma partituurist välja lõigata ühtegi nooti. Temaga töötades pidi režiiisenaarium olema ajastatud absoluutse täpsusega.

Kuidas toimub teie koostöö heliloojaga?

Kõigepealt annan lugeda stsenaariumi, kusjuures ma ei soovi mitte mingit vastust heliloojalt. Pärast seda teen režiiisenaariumi ja koos kunstnikuga tekib kaadrite visuaalne rida. Siis kutsun helilooja. Selleks ajaks on mul valmis esialgne partituur, seal on praktiliselt kirjas kogu filmi füüsiline ja emotsionaalne tegevus: aktsendid, tempod, teemavahetused. Helilooja vaatab siis koos pildireaga seda partituuri, seal on kõik märksõnad olemas. Seejärel annan heliloojale küllalt kaua aega. Kui tal tekivad probleemid, siis vaatame pildirida uuesti. Niimoodi on mitu korda, kuni heliloojal tekib filmi muusikast konkreetne ettekujutus. Siis hakkab ta sellest ise rääkima. Muidugi esitan ka oma nägemuse.

Kõige enam heliloojatest olete koos töötanud Lepo Sumeraga.

Sumera on väga tugev professionaal, ta on täpselt tabanud filmi tonaalsuse ja loonud mitte illustratiivse, vaid sisulise muusika. Olen talle andnud küllalt vabad käed. Põhimõtteliselt olen ära märkinud suured muusikalõigud, vastandamised, andnud karakterite visiooni ja sel pinnal on muusika autoril koostoomise võimalus.

Teie abikaasa Helvi Raamat on ooperilauljanna, mil määral ta on teie muusikataju mõjutanud?

Oi, väga palju. Ma elan kodus muusika sees. Rohkem, kui töö juures.

Teie filmide operaatoriks on olnud Arvi Ilves ja Janno Põldma. Milline on operaatori osa animafilmi valmimisel?

Operaatori roll võib olla kahesugune. Kui on tegemist väga lihtsa filmiga, piisab üksnes oma eriala tundvast inimesest. Minu filmide puhul on teisiti, olen nii Arvi Ilvest kui ka Janno Põldmat tahtnud kaasloojaks. Filmide «Kütt», «Põld» ja «Kerjus» juures on operaator omalt poolt teinud ettepanekuid, kuidas neid filme teha. Janno Põldma töömaht kasvas näiteks «Kerju-

se» ja «Põrgu» filmimisel kolmekordseks. Operaatorid on töötanud tulemuse nimel, säästmata oma aega.

Mis on teie arvates autorifilm animafilms. Kas teie filmid on «puhtad» autori-filmid?

Minu enda filmide kohta sellist sõna ei kasutaks, sest minu filmides on mitmeid kaasloojaid ja ma ei taha endale seda au võtta, nagu oleksin kõik ise teinud. Filmid on loodud meie ühistööna. Olen töötanud tulemuse, mitte nime pärast.

Kuidas suutsite 1980. aastate alguse tsensuuri oludes oma filme Moskvas läbi suruda?

Ega mul ole ühtegi filmi väga kergelt vastu võetud. Isegi «Tee» puhul kutsuti kokku parteikoosolek ja küsiti, mida ma selle tee all mõtlen. Ka Moskvas käis samamoodi. «Kütile» tahtsin teha teise lõpu, et mees tapab ikkagi vaala ning jääb surnud loomaga keset merd, ja siis hakkavad tulema haid, kes kisuivad vaala küljest tükke. Kuid mulle öeldi, et kas ma arvan, et inimesed on hullemad kui kiskjad. «Põrgu» tegemiskavatsust osaliselt toetati, kuid arvati, et see on liiga raske ülesanne ning polevat ka multifilmile omane teema. Kuid lubati siiski režiistsenaariumisse. Kui olin mõnda aega multiplikaatoritega töötanud, tuli Moskvas teade, et filmi tegemine tuleb katkestada. Ega keegi põhjust ei ütle, ja nii seisatati film. Olin aga määratud noorte filmifestivali žüriisse Minskis, kus olid ka Kinokomitee juhtivad töötajad. Kolm tundi rääkisin peatoimetaja Bogomoloviga filmi kontseptsioonist, pärast festivali lõppu läksin Kinokomitee esimehe asetäitja Pavljonoki juurde ja too andis loa filmi jätkamiseks.

Teie filme on rohkesti auhinnatud rahvusvahelistel festivalidel. Missugust tunnustust peate kõige väärtuslikumaks?

Mulle tegi suurt rõõmu Annecy festivali eriauhind. Tundus, et «Põrgu» on maha maetud. Ega see, et film valmis sai ning talle ka üleliidulise festivali esimene auhind anti, ei tähendanud veel rahvusvahelisele festivalile saatmist. Filmi ei näidatud praktiliselt kellelegi. Sõitsin Leipzigi festivalile ja tahtsin filmi kaasa võtta ning isegi seda ei lubatud mul teha.

Aga milline film on teile endale kõige hingelähedasem?

Arvan, et «Pöld» on mulle sisemiselt kõige lähedasem.

Olete olnud mitme filmifestivali žürii liige. Millest lähtutakse filmide auhindamisel?

Kunstiteosel kui tervikust. Kõik poliitilised ambitsioonid jäävad tavaliselt kõrvale, aga probleem on selles, et iga festivali žüriis on inimesed eri rahvustest, erineva kultuuritausta ja tõekspidamistega ning sellel pinnal tekib vaidlusi filmide hindamisel.

Kellega joonisfilmitegijatest tunnete hingesugulust?

Erialast nägemist on arendanud Fjodor Hitruk, kuigi meie filmid on väga erinevad. Hingesugulust tunnen Kanada režissööri Frédérick Backiga. Tema loomingus pole midagi, mis mind häiriks. Ta on fantastiline autor, üks minu kõige suuremaid sümpaatiad maailma animafilms.

Animafilms on olemas konkurents, kas see on teid aidanud?

Loov, aus konkurents soodustab loomingut.

Kui alustasite, siis löid joonisfilmide tegemisel kaasa nimekad kunstnikud, nagu Aili Vint, Jüri Arrak, Kaarel Kurismaa jt. Praegu on kunstnike eneseavaldamise võimalused tunduvalt suuremad kui tollal. Kas teie arvates on võimalik säilitada ka tulevikus Eesti animafilmi maalilisust?

Arvan, et aeg läheb ja uued kunstnikud tulevad peale. Ma ei usu, et kõik kunstnikud leiavad kohe praktilist rakendust. Oluline on, et režissöör oleks tõesti huvitatud sellest, et filmist tuleks täiusliku vormiga kunstiteos. Usun, et ka praegu on küllalt kunstnikke, kes teeksid tööd animafilmites. Kõik sõltub režissööridest.

Millised on teie arvates Eesti animafilmi tulevikuväljavaated?

See on väga aktuaalne küsimus. Väikeste stuudiote riiklik doteerimine 13

on praktiliselt lõpetatud. See pole mitte ükski Eestis nii, kogu maailmas tehakse väga palju filme väikestuudioteks. Välismaal on tavaline perestuudio, ainult üksikud on suuremad. Palju on sääraseid väikestuudioid, mis teevad reklaamfilme, koguvad raha, et siis teha kunsti. Viie-kuue aastaste intervallide järel ilmutatakse ennast festivalidel.

On perestuudioid, kus tehakse filme nii, et tellitakse Idabloki maadest, ka N Liidust kommertsriaale. See on praegu väga massiline. Juba on vallutatud Poola, Tšehhoslovakkia, Ungari, Rumeenia, neilt tellitakse kommertsriaale ja saadakse need neli-viis korda odavamalt kätte kui Läänest. Kui meil suured riiklikud stuudioid lagunevad väikesteks, on nende saatus sama. Juba on pilgud meie poole pööratud, väikestele kooperatiivstuudiole pakutakse nii palju tööd (seriaale), et nad ei jõua neid ära teha.

Meie stuudioid hakkavad praktiliselt muutuma teenindavateks stuudioteks. Rahast ära öelda ei või, sest riiklikku dotatsiooni ei ole, autorifilme on seega esialgu võimatu teha. See on vägagi reaalne oht, mis meid lähematel aastatel ähvardab. «Sojuzmultfilm» ekraniseerib Inglise TV tellimusel animafilmi tehnikas, ükskõik millises, kõik Shakespeare'i näidendid. Lähematel aastatel ongi enamik stuudioid allutatud selletaoliste seriaalide tegemisele. See on suur poliitika, mille tulemusena meie loomepotentsiaal suretatakse välja. Kui ei leia valitsuse tasandil mõistmist ja dotatsiooni, siis viie aasta pärast on kõik.

Toon näite Kanadast. Nende riiklik filmistuudio ei tegele kommertsfilmidega üldse, tehakse vaid autorifilme. See kõik on riikliku dotatsiooniga, iga väärtuslik projekt lastakse teostada ilma mingite eeltingimusteta. Tavaliselt ei tehta tööd suure hulga inimestega, enamasti teeb autor kõik üksinda. Kasutatakse väga erinevaid animafilmi tehnikaid. Ning see kunstiala on neil ausse tõusnud, sest on toonud nendele rahvusvahelist kuulsust. Ta on muudetud ametlikult tunnustatud kunstiliigiks. Ja tegelikult ei tööta neil sugugi üksnes kanadalased, nad kutsuvad ka välismaalt režissööre. Ma saan aru, et neil on läbimõeldud kunstipoliitika ja nad kasutavad ära kogu loomingu potentsiaali.

1969. aasta septembris lõite uue joonisfilmi stuudio «Stuudio B», mille direktoriks ja kunstiliseks juhiks olete praegu. Millised on stuudio eesmärgid?

Laste jaoks tehakse äärmiselt vähe filme, «Tallinnfilmis» heal juhul vaid paar tööd aastas. Ent olgu aeg milline tahes, lastele on alati filme vaja. Tahame hakata lastele tegema seriaale. Oma filmides näitame elu põhiväärtusi, need peaksid olema inimkesksed filmid. Äsja valmis esiktöö, 7-minutine «Esimene lend», mis kuulub 13-osalisse seriaali «Kolm vaprat».

Lõpetuseks?

Inimene muutub ja aeg muutub, see, mille ma täna sõnastan enda jaoks, ei pruugi täiel määral kehtida kahe-kolme aasta pärast. Seepärast olen oma arvamuste ja mõtetega märksa ettevaatlikum. Et kunsti teha, on tõenäoliselt vaja kahelda. Muidu peatad enda jaoks arenguvõimalused.

Küsitlenud RIINA RUUS ja SULEV TEINEMAA

TEATRILIIT ERIALALIITUDE OOTEL



Reet Mikkel, Kustav-Agu Püüman, Margot Visnap, Andres Heinapuu, Tõnis Rätsep ja Jaak Viller Eesti Raadio Studios.

REET MIKKEL, «Estonia» teatri direktor **JAAK VILLER**, Eesti Draamateatri näitleja **TÕNIS RÄTSEP**, teatrikunstnik **KUSTAV-AGU PÜÜMAN** ja teatrikriitik **ANDRES HEINAPUU**. Küsimusi esitas ajakirja teatritoimetaja **MARGOT VISNAP**. Võetagu alljärgnevat kui kutset mõttevahetusele, sest seda teemat püüab ajakiri käsitleda edaspidisteski numbrites.

Eesti iseseisvuse 20. aastapäevale pühendatud ajakirja «Teater» 1938. a numbris mainib Eduard Reining põhjalikus ülevaateartiklis «Eesti teatri saamisaegadest ja tänapäevast» muu hulgas: «Praegu kuulub Näitlejate Liitu, mis loodi 1934. a., ligi 300 teatritegelast (näitlejad, lauljad, tantsijad, dekoraatorid ja lavatehniline personal). Liidu senine hoogus tegevus ja saavutused on parimaks kindlustuseks edaspidisele tegevusele. Tehtud tööst tuleb pidada tähtsaimaks normaallepingute läbiviimist ja hoiu- ning abikassade võrgu loomist teatris, samuti kaasaaitamist sellekohase fondi kaudu teatritegelasile puhkekodude ja eluasemete soetamisel. Suur töö seisab Näitlejate Liidul ees näitlejate palgaolude korraldamisel.» See põgus loetelu oli vaid osa ülesannetest, mida tuli täita omaaegsel Näitlejate Liidul. Aeg ja muutunud olud ei võimaldanud ega loonud vajadustki jätkata sellealast tööd ei ENSV Teatriühingul (1945—1986) ega Eesti Teatriliidul (1986). Nüüd on need ja paljud teised küsimused jälle päevakorra teemas. Teatritöötajate kutsehuvidekaitse? Lepingusüsteem? Teatriseadus? Kind-

Millise tee peaksid eesti teatriinimesed valima? Kas taastama Näitlejate Liidu (Eesti Teatritegelaste Kutseühingu) selle 1934. aastal vastu võetud põhikirja alusel või koonduma väikeste erialaliitadena ühe suure, teatritegelaste keskliidu katuse alla? Toome siin mõned seda teemat puudutavad mõtted, mis kõlasid 9. veebruaril Eesti Raadio III programmi «Ekspertstudio» saates, kus kõnelesid Eesti Teatriliidu aseesimees

lustussüsteem? Autoriõigus? Erialane õpetus ja enesetäiendamine? Stipendiumid? Töötu abirahad? Haigekassad ja pensionid? Jne jne.

Kes hakkab nende probleemidega tegelema nüüd? Kas Eesti Teatrilii? Või peaks ajal, mil on selgunud, et kutsealadel on spetsiifilised huvid, tegelema sellega omaette kutsealiidud: lavastajate, näitlejate, teatrijuhtide, teatrikunstnike jt liidud? Millise tee peaksid eesti teatriinimesed valima? Kas taastama Näitlejate Liidu (Eesti Teatritegelaste Kutseühingu) selle 1934. aastal vastuvõetud põhikirja alusel või koonduma väikeste erialaliitadena ühe suure, teatritegelaste keskliidu katuse alla? Mingid muutused on juba toimumas: loodud on Eesti Teatrijuhtide Liit (1991 jaanuar) ja asjaosaliste hulgas on ringi liikumas teatriloolaste ja -kriitikute ühenduse põhikirja projekt.

Esimese teatritegelaste kutsealase ühendusena astus ellu Eesti Teatrijuhtide Liit. Mis põhjused tingisid selle liidu loomise ja missugused võiksid olla need eesmärgid ja ülesanded, millega liit peaks hakkama tulevikus tegelema?



JAAK VILLER: Eesti Teatrijuhtide Liidu tekkestiimuleid oli üsna palju. Teatrijuhid tajusid esimesena vajadust ühineda juba seetõttu, et meil tuleb tõsiselt tegeleda oma kvalifikatsiooniga. Kui vaatame teisi erialasid, siis peaaegu kõigil on võimalus mingiks erialaliseks ettevalmistuseks, kuid teatrijuhtideks satuvad inimesed enamasti juhuslikult. Leidsime, et teatri juhtivate spetsialistide ühendamiseks ja erialase info vahetamiseks on kahtlemata vaja mingit organisatsioonilist vormi. Muidugi, hetkel oli konkreetseks stiimuliks ka see, et praegusesse Teatriliitu terve hulk teatri juhtimisega tegelevaid inimesi lihtsalt ei mahtunud ja oleks olnud imelik, kui nad oleksid sinna ka kuulunud — võrdväärsetena teatri loominguliste inimestega. Teine stiimul oli kahtlemata see, et ametiühingu püstitati terav küsimus tööandjate ja töövõtjate lahkemisest eri kutseliitudesse. Seega, kui tööandjate liit võtab meie ühendus enda peale ka ametiühingu funktsioonid. Me ei sea oma liikmeskonnale mingeid piiravaid tingimusi, nad võivad olla ka kultuurialatöötajate ametiühingu liikmed, aga praegusel kujul me näeme muidugi ette, et liit hakkab olema ka iseseisev ametiühingu osa ehk iseseisev tööandjate ühing. Saan aru, oma järjekorra mõttes on Teatrijuhtide Liidu teke ebaloogiline. Oleks olnud loomulik, kui enne tekkinuks näitlejate ja lavastajate liit, ehkki ma ei usu, et käesoleval juhul liidetavate summa oleneks nende järjekorrast.

Millised võiksid olla Teatrijuhtide Liidu konkreetsed ülesanded? Kindlasti on praeguses ebaselges üleminekuetapis küsimuste küsimus teatrite materiaalsed vahendid, teatritöötajate materiaalne kindlustamine. Tahak-

sin, et meie liit kujuneks niisuguste probleemide lahendamisel üsna mõjuvõimsaks survegripiks, mis aitaks ministriumil saada kätte vajalikke finantseerimisvahendeid teatrite arenguks. Ja veel — ikka võib ühel või teisel juhul esile kerkida seisukohti, et teatrid võiksid olla isemajandavad, et nende peale ei maksaks nii palju riigi raha kulutada või tuleb keegi välja sellise teooriaga, et Eesti ei vajagi nii palju teatreid, kui meil praegu on. Just niisugustele seisukohtadele peaks organiseeritult vastu seisma ja seda suudavad parimini erialaühendused.

Tahaksin ka loota, et TJL-ist saab hea katalüsaator teiste erialaliitude tekkel. Eelkõige pean silmas näitlejate liitu, sest kui me ikka tõsiselt mõtleme sellele, et tulevikus saab põhiliseks teatritöötajate palkamise vormiks tähtajaline tööleping, siis nende tingimuste omavahelist kooskõlastamist võivad teha siiski vaid suhteliselt mõjuvõimsad erialaliidud. Aga ei ole mingit põhjust kahelda, et jääma peaks ka mingi erinevaid liite ühendav katusorganisatsioon.

Teie liidu asutamiskoosolekul kerkis üsna põhimõtteline probleem, mis lähtus ka liidu nimetusest. Mõned teatri peanäitejuhid leidsid teatava vastuolu selles, kui ka nemad peaksid tulevikus kuuluma Teatrijuhtide Liitu: sellega asuksid nad kohe tööandjate poolele ja vastanduksid näitlejaskonnale. Ometi tahavad peanäitejuhid (ja õigus neil ju ka on) näha endas siiski ka teatri juhti — kunstilist juhti, mis peaks teatri puhul olema primaarne.

JAAK VILLER: Niikaua, kuni lavastajad täidavad peanäitejuhi või kunstilise juhi funktsiooni, on nad tööandjad. Nad võivad ju oma eriala poolest tahta kuuluda lavastajate liitu, aga ma arvan, et seal tekkivad vastuolud lavastaja ja pealavastaja vahel ei oleks mitte väiksemad kui erinevatesse kutseühingutesse kuuludes. Neile inimestele tuleb anda vabad käed ja vaadata, kuhu nad ise tahavad kuuluda. Ja nagu me teame põhjanaabrite praktikast, kust ju see väikestes liitudes jagunemise mall on võetud, siis ka seal valitseb nn pluralism — peanäitejuht võib kuuluda nii siia kui sinna, ehkki enamik teatritöötajate, kes töötavad ka lavastajatena, on selleks momendiks, mil nad töötavad oma lepingujärgsel ametikohal, valinud siiski Teatrijuhtide Liidu.

Võib oletada, et lõplikult kujuneb erialaliitude süsteem välja üsna pika aja jooksul. Eks hakka seda protsessi mõjutama tulevikus loodav teatriseadus, mis võib kogu teatritööd põhjalikult muuta. Näiteks täna ei saa me ju direktoreid ja peanäitejuhte tööandjateks veel nimetadagi, sest neid palkab omakorda kultuuriministrium. Mulle näib, et praeguse, põhimõt-

telisi ümberkorraldusi eeldava teatrielu valguses võiks Tõnis Rätsepa nägemus Teatriliidu lähimast ülesannest olla samuti üheks tegutsemise lähteallikaks.



TÕNIS RÄTSEP: See teema on inspireerinud mind tegema kolme ettepanekut, millest koorub võib-olla välja ka vastus küsimusele näitlejate tuleviku kohta.

Mõistan meie vestlusringi teemat «Teatri-liit erialaliitude ootel» nii, et Teatriliit kutsub sisulisele tööle ja tagab juurdetulijaile turvalisuse ja kaitse.

Elame üleminekuperioodil, alanud on liikumine turumajanduse, Eesti krooni ja töölepingute poole. Just seetõttu on teatrites tekkimas kutseühingud, kes peaksid olema otsustavaks hääleks tööandja ja töövõtja vahelise lepingusüsteemi koostamisel. Ent lepinguteni jõudmine nõuab teatud hulga eeltingimuste täitmist. Tulevane leping peab vastama tööandja ja töövõtja huvidele ja olema ka rahaliselt kasulike ekvivalentsete suhete õiguslikult vormistatud leping.

Eesti Vabariigis erinesid teatrid omandilt. Ülemnõukogu otsus omandiõiguse järjepidevuse taastamisest toob kaasa teatrite lahtiriigistamise. Et valitsus asub 1940. aastal võõrandatud vara pärijateringi kindlaksmääramisele ja et pärijaid registreeritakse 31. detsembrini käesoleval aastal, tunneme kohustust asuda omandi taastamisele. Omandi kohal rippuv anastamise oht — spekulandid, rublamiljonärid, maffia, sõjavägi — on niivõrd suur, et kohustab meie parimat võimist.

Kutseühingu jaoks ainus tõsiselt võetav võimalus on tuua tööandja tagasi teatrimajja. Töövõtja staatus, millele me liigume, eeldab tegelikke tööandjaid, seega omanikke. (Näiteks Eesti Vabariigi ajal oli Eesti Draamateatri omanikuks alates 1938. aastast Eesti Draamastuudio Ühingu.) Praegu ministeeriumi poolt teatridirektoritele delegeeritud palkamisõigus ei ole piisav, et olla täieõiguslik

tööandja teatris. Ollakse tegeliku tööandja esindaja ehk käsualune — käsualune juht juhib käsualuseid. Tööandja ja töövõtja staatus eeldab teisi aluseid.

Töölepinguid dikteerib omand. Meie teatrite õiguslikud järjepidevast omandist lähtudes hakkavad lepingud teatrites erinema ja peavad samas omama teatavat ühisosa, sest tegemist on eesti teatriga. Kui nüüd Teatriliit toetaks Draamateatri Kutseühingu Ajutise Toimkonna ettepanekut luua lepinguteks vajalikud eeltingimused ja ühisosa Eesti Vabariigis kehtinud Eesti Kutseliste Teatritegelaste Ühingu põhikirja alusel, siis lihtsustuks kooskõlastamistöö, vabaneksime jalgratta leiutamisest. (Selgituseks olgu öeldud, et Eesti Draamateatris on valitud Näitlejate Kutseühingu Ajutine Toimkond, mille eesmärgiks on tagada teatud eeltingimuste olemasolu, et Näitlejate Kutseühing saaks tekkida. Näitlejate Kutseühingu tegeliku töö käivitajaks on Eesti Kultuurikapital, mille taastamisele on alles asutud. Kutseühingute töö saab praegu käia ainult ajutiste toimkondade tasemel. See on aga uus teema ja ei mahu käesoleva vestluse käsitlusse.)

Näiteks hästi on omaaegses Teatritegelaste Ühingu põhikirjas sätestatud tööandjate ja töövõtjate vaheline piir, paragrahv 4a neljas lõik, kus on öeldud: «Teatritegelaste Ühingu tegevliikmeteks ei või olla teatritegelased, kelle võimkonda kuulub teatritegelaste palkamine ja vallandamine.» See tähendab, et niipea kui kutseline teatritegelane hakkab mingilgi määral olema seotud palkamise või vallandamisega, taandub ta tegevliikmest teotajaliikmeks ja tal on ainult teatriliidu teotajaliikme õigused ja kohustused.

Siit tulenekski esimene ettepanek: Teatriliit peaks oma erialaseksioonide kaudu asuma kooskõlastustööle, et luua eeltingimused ja ühisosa lepingusüsteemi väljatöötamiseks Eesti Kutselise Teatritegelaste Ühingu põhikirja alusel.

Teine ettepanek: et kõik lepingud vajavad kindlustust, siis tuleks luua Teatriliidu kindlustus kui ettevõtetus. Selle loomisele peaks asuma kohe, sest iga päev me sõlmime kindlustamata lepinguid ja meil puudub koht, kus neid lepinguid kindlustada. Kutselisel tähendab aga seda, et inimene teeb kindlustatud tööd. Kindlustamata lepingud on poolikud ja poolsugustele lepingutele ei saa rajada kutselist teatritööd. Arvan, et siin on ka põhjus, miks väljast tulnud teatriinimene suured silmad teeb, kui jutuks tuleb sinne teatrikorraldus. Muidugi on jutt spetsiifilisest kindlustusest, ja sealt hakkab Teatriliit saama oma tulu. Praegune riiklik kindlustus on monopol ja ei tule kõne allagi, et häälekaotuse, nohu, kõhukatarri jne puhuks saaks kindlustuse. Teatritöös tähendab see aga ärajäänud etendusi ja proove, nurjunud tööaega ja kaotatud 17

raha. Lahtiriigistamine on käimas kindlustuskeski ja parajasti on koostamisel Eesti Kindlustusseadus. Teatriliit peaks olema selles töös osaline ja kujundama välja spetsiifilise Teatriliidu kindlustuse. Teatrilooming vajab kaitset ja kui me sellest märku ei anna, siis unustatakse meid ära.

Muidugi, ei saa me selle töö juures hakka-
ma aktuaarideta, see tähendab et Teatriliit sõlmib lepingu pädeva kindlustusmatemaatika-
kuga, sest see tagab liidu kindlustusette-
võtlusele konkurentsivõime. Oluline on, et
tekkivad kindlustusfondid leiaksid Teatriliidu
kaudu sihipärase kasutuse. Kui me sellega
kohe ei alusta, võtab selle õiguse keegi teine
ja aset leiab loominguvõõras rahakasutus.
Võib juhtuda, et üleminekuperioodi lõpuks
kaotame sellegi loomingulisuse, mis meil on
täna. Kohe alustades saame konkurentsile vas-
tu seista, ja konkurents tuleb. Aga me seame
sellele vastu sisemise korrastatuse, kindlusta-
tud loomingulise solidaarsuse, ande ja juba
tekkida jõudnud tugeva kindlustusrahastu.
Kui Teatriliit osaleb kindlustusseaduse koos-
tamises, on kõik kutseliste teatritegelastega
seotu seaduslikult sätestatav. See tähendab —
tööandjad hakkavad ostma kindlustust töövõt-
jate kasuks: töövõtjana olen ma huvitatud
oma teatri-, televisiooni-, raadio- ja kinotöö
kindlustamisest, et kui kukun ja saan viga,
aitaks Teatriliidu pank hädast üle.

Teatriliidu kindlustuse kaudu korvatakse
varustushäired, tööseisakud, ajakaod. Lõpeb
poolsugusus. Lepingud kutseliseks teatritööks
kindlustab Teatriliit, kelle loomingulisus
kaetakse nüüd ka aineliselt.

Nii kujuneb Teatriliit külgetõmbavaks,
usaldust äratavaks loominguliseks, st stambi-
vabaks ja paindlikuks teatrikunsti kindlus-
tavaks liiduks.

Kolmas ettepanek: palun, et Teatriliit
pöörduks Ülemnõukogu poole ettepanekuga
taastada kunstnike kutseõigusseadus. Sellega
seadustatakse kunstnike intellektuaalne
omand, toimuks omandi hindamine, väärtus-
tamine ja arvelevõtmine ning määratletaks
omandist tulenevad õigused ja kohustused.
Saaksime teada, mida tähendab intellektuaal-
ne omand näitleja puhul. Teatriliit saaks
kutsetööks seadusliku aluse ja oleks kunstni-
ke kutseõiguse seaduse jõuspüsimise ja toimi-
mise teatrikunstipoolne garant, kindlustaja ja
tugi.

Need väga põhimõttelised ettepanekud ase-
taksid Teatriliidu tegevuse praegusega
võrreldes täiesti uude valgusesse, luues tal-
le ühe väga olulise funktsiooni — kind-
lustuslepingute korraldamise, mida tööpool-
lest ei tohi alahinnata. Kas ka Teatriliit
ise on näinud enese ees samu ülesan-
deid?



REET MIKKEL: Oleme küll näinud. Iga-
päevane elu täna ja homme ei anna meile või-
malust nendeks sammudeks, mis ideaalis on
Tõnisel kõik õiged. Ma näen veel tohutult pal-
ju etappe, mida peame enne läbima. Võib-
olla me oleme ka liiga sulgunud oma iga-
päevaelu probleemidesse ja ei oska seetõttu nii
puhtalt, õigelt mõelda. Aga Tõnisel on õigus
ja mulle tundub, et kunagi peame sellise
ideaalvariandini ka jõudma. Need on nii ilu-
sad sõnad: kunstniku, tema kutse ja ande
kaitsmine, kindlustamine. Ainult et tegelikkus-
es on tee selleni vist veel küllalt pikk. Teisalt
on mul Tõnis Rätsepa mõtete üle hea meel,
sest meil kõigil oli küllalt tõsine mure süda-
mes: milliste ideedega läheme tuleval aastal
üldkogu koosolekule? Pisemad asjad olid nagu
selgemaks saanud ja globaalsed tundusid nii
kauld. On tore, et just kunstnikud ise on
tõstatanud ideaalid, mille nimel võiks üldkogu
kokku kutsuda ja edasi tegutseda. Olen täiesti
veendunud, et praeguse Teatriliidu töötajad
toetavad täiesti üksmeelselt neid ideaale.

**Kuidas tunnevad sel muutuste ajal ennast
kriitikud ja teatriloolased?**



Andres
Heinapuu.

ANDRES HEINAPUU: Minu jutt ei haaku kõigi eelnenud juttudega lihtsalt sellepärast, et suurel määral ei ole teatrikriitiku majanduslikud huvid kuidagi seotud nende teiste asjameeste huvidega, kes praegu Teatriliitu kuuluvad. Näiteks Soomes kuulub teatrikriitik Soome Arvustajate Liitu. Kriitiku ja teatriloolase otsesed ametiühingulised huvid ei ole seotud ei teatridirektori ega ka näitlejate omadega. Kui teatridirektor (või -omanik) on mingil määral näitleja vastane, tööandja, siis minule kui kriitikule on teatridirektor kõige parem sõber, juhul kui ta on tark teatridirektor, sest ma teen tema äriks reklaami, ükskõik kuidas ma tema teatrist ka ei kirjutaks. Ta peab tegema kõik, mis temast sõltub, et kriitiku elu parem oleks: laskma teda ilma rahata teatrisse, andma teatrit ja lavastusi tutvustavaid materjale jne. Mingisugused otsesed majanduslikud huvid on kriitikul küll ka näitlejatega ühised: nendega koos tuleb näiteks maksuametnikele selgeks teha, et videomagnetofon on töövahend ning see raha, mille eest ta ostetud on, ei tohiks minna maksu alla (teistest kirjutavatest isikutest ühineksid sellega näiteks filmikriitikud ja spordikommentaatorid). Ainult et praegusel üleminekuajal on otsestest majanduslikest huvidest rääkimine äärmiselt segane ettevõtmine. Veel pole võimalik aru saada, kuhu me õieti «üle läheme», st missugused on edaspidised majanduslikud suhted. Võib-olla on praegu minu kui kriitiku majanduslik huvi hoopis see, et Eestimaale toodaks rohkem paberit?

Kuna oleme üpris keerulises seisus, siis on praegu kavasoleva teatriloolaste ja -kriitike ühenduse idee lähtunud eelkõige just professionaalsetest, see tähendab kutsehuvidest: kvalifikatsiooni tõstmine ja normaalse kutsealase suhtlemise loomine.

On vaja hoolt kanda üha enam manduva teatrikriitika professionaalse taseme eest, tõsta iseene kvalifikatsiooni, kas või selleks, et tulevikus konkurentsivõimelisem olla ning mitte tööd ja leiba kaotada. Teine oluline põhjus on vajadus ühendada jõupingutusi ning teha koostööd teatri dokumenteerimise ja jäädvustamise vallas. Praegu tegelevad selle tööga Eestis paljud asutused (televiisioon, mitu muuseumi, Teatriliit, «Tallinnfilm», ajalehed-ajakirjad jne), kes sugugi alati ei ole kursis, millega naaber tegeleb. Selge, et tulevikus hakkab niisuguse tegevuse jaoks vahendeid nappima ja koostöö ning koordinatsioon muutuvad veelgi vajalikumaks. Seepärast on algselt mõeldud sellesse ühendusse haarata kõik inimesed, kes tegelevad teatriga väljaspool teatri tegemist — nii teatriloolased, teatriuurijad, kriitikud kui ka mitmesugused toimetajad (näiteks ka televisioonitoimetajad jt võiksid sinna kuuluda). Praeguseks on koostatud teatriloolaste-kriitike ühenduse põhikirja projekt, mis on saadetud ühenda-

mitmetele inimestele, kuid siamaani pole me veel mingeid vastukajasisid saanud...

Muidugi peaks Teatriliit jääma, niikaua kui tal on olemas oma funktsioon. Ja minu meelest tema funktsioon ei ole seni lõppenud, kuni meil Eestis kehtib nõukogulik elukorraldus. Nõukogude süsteemi sees on kultuuri kaitseks ja edendamiseks nn loomeliidud hädavajalikud. Erialaliidud võivad tekkida ja suur Teatriliit eksisteerib nii kaua, kui teda vaja on, et hiljem üle kasvada mingiks katusorganisatsiooniks.

Kas ka kunstnikud ei satu sama probleemi ette: millise katusorganisatsiooni alla kuuluda või millistel alustel ühineda, sest teatavasti on ka kunstnikke vähe ja mõttekas oleks vist liituda nii kino-, tele- kui teatrikunstnikel?



T. Huigi fotod

KUSTAV-AGU PÜÜMAN: Problem on tõesti selles, et meid on ju vähe, ühtekokku umbes 50 inimest, kellest pool kuulub Teatriliitu ja ainult pool Kunstnike Liitu. Nii et me oleme väga väike kollektiiv, aga elu on näidanud, et on aeg meilgi hakata oma õiguste eest seisma ja isegi võitlema. Teatrikunstnikud võivad jääda lihtsalt rataste vahele, kui nad oma huvidid päevavalgele ei too. On ju enamikku teatritest alles jäänud ainult peakunstnikud, ülejäänud töötavad kõik lepingutega, see tähendab aga seda, et vabakutseliste hulk hakkab kasvama. Järelikult tekib igasuguseid probleeme nende töö tasustamisega, lepingute vormistamisega, oma õiguste kindlustamisega jne.

Meie inimesed, eriti vanem ja keskmine põlvkond, on aga sellised töönrakomaanid, et ega nad eriti niisugustele asjadele ei mõtle. Ollakse lihtsalt pühendunud oma kutsemisioonile. Seevastu noorem generatsioon on rohkem majanduslikult mõtlej ja see on ka väga hea, sest nad lahendavad ka vanemate eest palju asju ära. Palju on korda saatnud ka 19

üleliiduline teatriliit eesotsas Valeri Leventhaliga, kes umbes kolm aastat tagasi hakkas koostama uusi lepinguprojekte ja looma teatrrikunstnike assotsiatsiooni, mille kogunemistest oleme vaatlejatena osa võtnud. Nad on majanduslikult ja juriidiliselt oma ideed väga hästi läbi mõelnud, sest leil on ka eeskujud võtta oma töölepingutest välismaal. Palju meie saame sealt nüüd üle võtta, aga eeskujud on vähemalt olemas ja teiselt poolt ka soome eeskujud. Üks asi, millega oleme praegu ka tegelena hakanud, on autoriõigusluse tagamine. Sest me teeme teatridirektoritega töölepingu, aga sinna juurde peaks kuuluma ka veel autorileping, mis kaitseks meie tööd tema kasutamises. Praegu pole sellele mingit tähelepanu pööratud, meie töö on lavastuse edaspidises eksploatatsioonis kaitsetu. Aga üks me kõik ole ühes paadis ja omavahel seotud, nii et kuidas ja millise organisatsiooni kaudu me oma probleeme, ka tööandja ja töövõtja vahelisi vastuolusid lahendame, seda ei oskagi öelda. Eks tule see asi ühiselt paika panna ja leida mingid kriteeriumid, mis vastaksid praegusele elatustasemele ja meie kunstilistele suunistlustele.

Ilmselt me peame siiski looma mingi oma väikese liidu, aga kuhu ta kuulub? Loogiline oleks, et ta kuuluks siiski Teatriliidu alla.

Aga needsamad ametiühingu funktsioonid, millega on seotud siiski eluliselt väga olulised asjad. Kui liituvad niisugused väikesed rühmakesed, kus on 30—50 inimest küllalt napi liikmemaksu ja väikeste materiaalsete vahenditega, kas tähendab see siis seda, et Teatriliit või Keskliit on see, kes hakkab tulevikus materiaalseid vahendeid jaotama ja ka väikeste erialaliitude liikmete sotsiaalse heaolu eest hoolitsema?

REET MIKKEL: Ilmselt küll, tõenäoliselt ei olegi mõeldav, et need väikesed liidud ainult oma liikmemaksust või mingist muust sissemaksest ära elaksid. Ma loodan väga, et kunagi jõuame selleni, et valitsus hakkab loominguks liite rahaliselt toetama. Võib-olla pole hea aina Soomet eeskujuks tuua... Aga niimoodi ju on, et kui meie siin peame siplema ja välja mõtlema, kuidas saada seda natukestki elamiseks vaja minevat meie tööstuskombinaadilt, siis meie kolleegidel mujal niisuguseid majanduslikke, tootmisega seotud muresid ei ole, nemad saavad kõgu oma dotatsiooni valitsuselt. Loodan, et tulevikus hakkab ka meil nii olema ja liikmemaks on ainult üks osa liitude sissetulekuallikatest. Kui üldse jääb Teatriliit kui katusorganisatsioon, aga ma usun, et mõneks ajaks ta veel jääb, siis kujutan ideaalis nii ette, et kõikide väikeste liitude juhid võiksid olla ka selle katusorganisatsiooni või keskliidu juhatuses. Seega siis mingi X summa jagamisel osalevad kõikide liitude esindajad.

kõige nõrgem on meil õiguslik külg, seega peame hakkama oma liikmetele ja iseendile paljusid õiguslikke momente selgeks tegema. Soome kolleegid on pakkunud oma abi ja on lootet, et suve hakul õnnestub teha üks koolitusõppus usaldusmeestele. Need võiksid olla õiguspädevad loovkunstnikud, kes ühelt poolt on autoriteedid oma kutsetöös ja teiselt poolt oskavad õiguslikult iseendid ja oma kolleege kaitsta.

Mis puutub teatriinimeste sotsiaalsesse kaitstusse, siis sellel alal on palju teha. Näiteks puudub meil praegu töötava teatritöötaja abikassa. Oieti ei tohiks niisugust asja juhtudagi, et kedagi koondatakse või jäetakse lepingu uuendamata, kui puudub see vähenegi võimalus — maksta kompensatsiooni töötuba- abiraha kassast. Seda aga veel ei ole. On mõned ideed, kuidas see kassa tekiks, ja siin on ka tööandjatel vaja oma sissemaksed teha.

Kas on loodud mingi töökomisjon, kes tegeleks kõikide nende asjadega, mis puudutavad muutusi suure liidu sees, väikeste liitude teket, ametiühinguprobleeme jms?

REET MIKKEL: Meie juhatus on loonud kogunisti kaks niisugust komisjoni ja töö mingil moel käib: me tõlgime ning paljundame teiste maade näitlejate liitude materjale. Mul on niisugune tunne, et hiljemalt hooaja lõpuks, võib-olla maikuuks on asi nii kaugel, et dokumentide ja põhikirjade projektid oma liikmetele välja pakkuda. Igaüks saab siis oma seisukoha välja öelda. Ilmselt on vajalik diskussioon ja enne üldkogut peab kokku tulema mingi eelkogu. Eks see olegi meie praegune tegelik töö.

*Küsinud ja mõtted reastanud
MARGOT VISNAP*

POSTMODERNISM VÕI «UUS EKLEKTIKA»

„POSTMODERNISM ON EELKÕIGE ERILINE MÄNGULINE TEADVUS, VÄIDAB NOOR FILMIKRIITIK SERGEI ANASKIN. MEIE FILMIKUNSTIS ON SEE TEADVUS LÄBI PÕIMUNUD AVANGARDISMI ELEMENTIDEGA. TEMA ULITEADVUSLIKE PONNISTUSTEGA. KAS SAAKSI OLLA NII KAUA KULTUURIISOLATSIOONIS OLNUD MÄAL TEISITI. SELLEPÄRAST EELISTAB TA NIMETADA VAADELNUD FILME «UUEKS EKLEKTIKAKS».

Meie sajandi kaheksakümnendate aastate lõpp on saanud piiriks nii poliitikas kui kunstis. Kõik lahkes äkki selleks, mis oli enne ja mis pärast. Liberaliseerimine tõi algul kaasa üleüldise eufooria. Tegelikkus osutus aga keeruliseks ja vastuoluliseks. Diktatuurile omase stabiilsuse asendasid muudatused, mille kaootilisus ja ebamäärasus muutis ebakindlaks meie olemise. Andrei Tarkovski surm ei tähendanud üksnes geeniusse surma, vaid ka ühe ajastu lõppu. Tarkovski oli kunstnik-prohvet, tööõpetaja. Uutes tingimustes, kus minevik on häbiväärne, olevik nārune, tulevik hämune, kus inimesele pole jätud jalatäitki kindlat pinda, on edasielamiseks tarvis teistsugust teadvust. Vene kultuur on traditsiooniliselt püüelnud tulevikku, kunstnikele oli see elu, mille ilu nad vaatlesid ja läbi elasid. Tulevikule loodi romaane ja maale, tema nimel mündi surma ja saadeti teisi surma. Selline teadvus, nagu on tõestanud Nikolai Berdjajev, oli omane nii vene kunstnikele kui ka revolutsionääridele. Kõik nad olid olevikuta inimesed, õigemini küll teadlikult lahti öelnud käesolevast hetkest. Tarkovski oli viimane lüli selles ahelas.

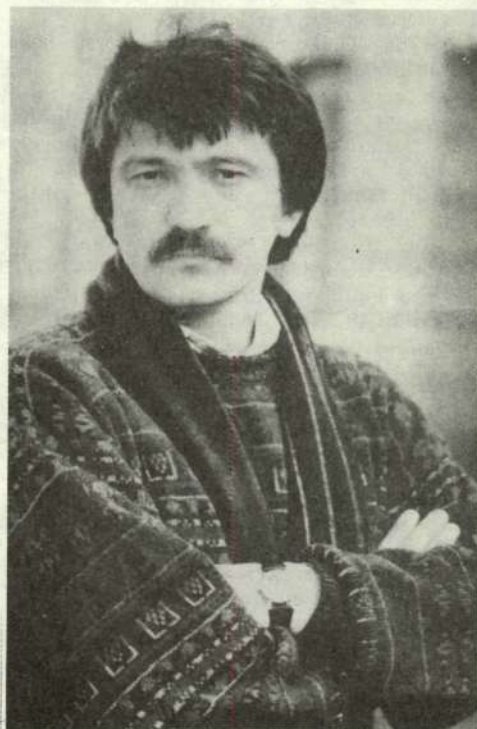
Kaheksakümnendad aastad avastasid käesoleva hetke. Kunstnik püüdis vallutada endale eluruumi voolavas ajas. Inimesi omal ajal surma saatnud suured ideed on kuidagi kahvatunud ja saanud vaid märksõnadeks kultuurientsüklopeedias. Ideede kriis kriipsutas mõneks ajaks läbi ka töökuulutaja kunstnik-prohveti idee enda. Kõik töed on juba ammu kirja pandud religiooni ja kultuuri pühadesse raamatutesse. Võib vaid nautida postmodernistlikku mängu, segades eri aegade ja kultuuride motiive ning tsitaate nagu kaarte.

Lääne postmodernismi nõukogude sugulaseks on saanud «uus eklektika»¹, kui tohin nõnda nimetada teatud esteetilist ühtsust moodustavate filmide ja nimede ringi. Omavahel kokku rääkimata, oma seisukoh-

ti manifestides deklareerimata, seotuna eelkõige aja vaimu kaudu, on mõned Leningradis, Odessas ja Alma-Atas töötavad režissöörid teinud filme samadest printsiipidest lähtudes. Need režissöörid on loonud küllap viie viimase aasta kõige ebaharilikumad ja novaatorlikumad Nõukogude filmid.

Aleksandr Sokurov on äärmiselt vastuoluline kuju. Leningradi režissöör ühendab oma loomingus ühendamatut: postmodernistlikku mängu kultuurikontekstidega ja jutlustaja paatost. Kasutades pigem esseisti kui ekraniseerija meetodit, kujundab Sokurov tundmatuseni ümber allikteksti. Bernard Shaw või Gustave Flaubert on vaid ajendiks Sokurovi reflek-

Aleksandr Sokurov.



¹ «Uus» erinevalt Stalini eklektikast.



sioonidele. «Masendav tuimus» (1986) on Shaw' näidendi «Südamete murdumise maja» ekraniseering. Kuid filmis on tegev ka Shaw ise, deklameerides paljutähendavaid banaalsusi. Lõpuks heidab laevmaja peremees kapten Shotover tarbetu autori üle ajaloolaeva parda. Ta kukutab autori võimu, kuid ka tema enda võim on illusoorne. Olukorra tõeliseks peremeheks osutub mõllav ülemaailmne kaos, mille puhangu, kui uskuda selle eetilisse tingitusse, stimuleeris majaelanike eluolu. Kaos mängib nendega nagu marionettidega. Laevmaja ujub eikuhugi (Sokurov oli muide Fellini filmi «Ja laev läheb» dublaaži režissöör).

Filmi tegelased elavad oma isiku suletuses, ümbritsevad aduvad harva seda, mis nad kuuldavale toovad ja veel harvem teadvustavad seda endale. Sokurovi fonogramm ei püüa fikseerida mõtet, rääkimise akt ise on teatatavast faktist tähtsam. Seetõttu on paljustki raske aru saada, paljut pole lihtsalt kuulda. Põhimõtteliselt võiks iga tegelane rääkida ka hoopis midagi muud, tähendus on vaid tüpaažil. Samad tähelepanekud kehtivad ka filmi «Halasta ja hoiu» (1990) kohta.

On võimatu hinnata laevmaja tegelikku topograafiat. Ja kui filmi lõpus ja alguses saame ettekujutuse sellest, mis on väljaspool, siis tema seesmine ruum pole tervikuna lihtsalt tajutav. Sokurov lõhub teadlikult ruumilised vormid, mis toob kaasa ka aja lõhkumise. Seepärast ei arene tegevus vertikaalselt, madalamalt kõrge-

«Asteenia sündroom», 1990. Režissöör Kira Muratova.

«Halasta ja hoiu», 1990. Režissöör Aleksandr Sokurov.



male, vaid horisontaalselt, ta võib iga hetk katkeda ja uuesti alata. Idee maailma varingust, globaalsest katastroofist, tehakse teatavaks esimeses kaadris ja maja hukk ning sümbolne vihje veeuputusele, Noa laevale, muudab vähe filmi algse mõtte ja tonaalsuses.

Fonogramm ühendab kolmekümnendate aastate šlaagrid kuuekümnendate lauluketega, sama eklektiline ja sama vähe tegekkusele vastav on ka esemeline keskkond. Režissöör ei rekonstrueeri kadunud ajastut emmast, vaid ettekujutust temast, mis on tekkinud meie mitte just ülearu haritud kaasagsete peades.

Gustave Flaubert'i «Madame Bovary» ekraniseeringus, mille Sokurov on nimetanud «Halasta ja hoia», on samuti täheldatav rekonstruktiivsest printsibist loobumine. Tegevuse aeg ja koht on äärmiselt tinglikud. (Identifitseeritavate piirdaatumite vahel pole vähem kui sajand.) Emma räägib vaheldumisi vene, kreeka ja prantsuse keeles. Nii tuuakse esile eatu kangelanna ülemaailmsus. Igavleva väikekoodanlase loo esitab režissöör müsteeriumina, müüdina. Kangelanna püüab leida väljapääsu elu hallusest armunaudinguis, kuid erootilised rõõmud osutuvad petlikuks ja kiiresti mööduvaks². Sokurovi Emmat ei hukuta mitte hirm tasumata võla ees, vaid vaimse perspektiivi puudumine. Emma Bovaryst saab mingis mõttes inimese ja inimkonna sümbol. Kõiki Sokurovi filme läbib pealetükkiv eshatoloogia tunnetus, mis on tal tekkinud võibolla Berdjajevi õpetuse mõjul kõrgemalt poolt ette hoiatud ja Apokalüpsises osaliselt ilmutatud ajaloolistest kataklüsmidest. Vastupidise kaudu tõestab ta: nii ei tohi elada. Tema positiivne programm on muide kaunis ähmane.

Sisemine konflikt aine mängulise organiseerimisvormi ja kunstniku jutustajapositsiooni vahel muudab Aleksandr Sokurovi filmid haiglasteks, disharmonilisteks organismideks.

Sokurovi filmide alaline stsenaarist Juri Arabov oli ka Oleg Teptsovi filmi «Härra kujundaja» (1988) stsenaariumi autor. Tiitrites mainitud vene kirjaniku Aleksandr Grini jutustus on tundmatuseeni muudetud. Algtekst kujutab endast sõna otseses mõttes hullumeelse sonimist, peategelaseks on inimene, kes ei kannatanud välja industriaalse tsivilisatsiooni survet, mille kogu õudust kehatas tema jaoks auto; kellele isegi armastatud naine näib vahanukuna. Teptsovi film aga on keerulisem ja mitmemõõtmelisem. Väljamõeldud maalt on tegevus üle kantud

² Antierootilises iseloomustab paljusid Sokurovi filme, seks on tal võltsväärtuste metafoor, inimeksistentsi patusus.



«Masendav tuimus», 1986. Režissöör Aleksandr Sokurov. Vladimir Zamanski.

Venemaale I maailmasõja eelõhtul. Meie ajastu algab 1914. aastaga, siit on pärit tema hädad ja illusioonid, tema mütooloogia. Visa pöördumine selle daatumi juurde pole juhuslik. Tõsi, esemeline keskkond luuakse eri aegade elementidest, nii-öelda tavakujutlustest. Ja see on teadlik orientatsioon.

Faabula aluseks on ümberpööratud müüt Galateiast, ainult et seekord väljub vahanukk looja kontrolli alt ja hukutab ta lõpuks. See tuletab meelde romantismiaja teoseid ja sakslase Fritz Langi filmi «Metropolis» (1927).

Filmi personaazid tegutsevad funktsionaalsel, märgilisel tasandil. Peategelase, kunstnik Platon Andrejevitši tööd on õigupoolest eri ajastute eri kunstnike maalid. On tähtis, et ta on Kunstnik, isikupära huvitab autorit vähe. Sama võib öelda ka teiste tegelaste kohta.

Nii nagu Sokurovi filmid, on ka «Härra kujundaja» loodud kujutlustest mõõdnud aja kohta, mitte tema reaalist. Vahanukust saab hingetu, mõistuse ja südame kontrolli alt valla pääsenud, sõda ja hukku sünnitava masintsivilisatsiooni sümbol. Filmimaailm rajatakse dialoogile konkreetse tegevusaja ja nimme tingliku keskkonna ja tegelaste vahel. Autorite jaoks on sajandi algus vaid mudel oma kaasajast pärineva kontseptsiooni muga-vaks läbimängimiseks. Ajalooline tõepära kaob, kuid haihtub ka retrofilmidele omane kuldajastu idee, seetõttu on «Här-



ra kujundaja» sugused filmid teatud mõttes disharmoonilised.

Odesa lavastaja Kira Muratova «Saatus pöördepunkt» (1987) on samuti ekraniseering (William Somerset Maughami jutustuse «Kiri» järgi) ja selle tegevus on ka viidud sajandi algusesse. Kui Maughamil toimub tegevus Singapuris, siis Muratoval kuskil täiesti tinglikus Idas, mis meenutab kaunist Nõukogude Kesk-Aasia vabariike. Ida on ilma jäetud romantikast ja salapärast ning sünteesitud nõukogude inimese tavakujutlustest. Sama tinglik kui keskkond on ka tegelaskond.

Enamik euroopalikke stseene on rõhutatult teatraalsed, ruumi suletust alla kriipsutatavalt jutustav-staatilised. Ja olgugi, et idamaised stseenid on võetud naturis, on needki jäetud ilma dünaamikast ja avarusest. Ainult refräänina korduvad valge hobuse kaadrid toovad filmi avarust ja vabadusetunnet.

Armukese tapmisele võimalikult sündsamat mõtet anda püüdvana kangelanna psühholoogilised mängud osutuvad järeleproovimisel vaid kätteõpitud rollide maskivahetuseks. Tegelased kordavad pidevalt tühje mõttetu teksti, mis teeb nad automaatideks, mehhanismide sarnaseks. Vaimuseta maailmas muutub naine austusobjektist mehele kättemaksvaks julmaks ja külmaks nukuks. Armukese tapmine, mehe enesetapp. Mängust langeb välja see, kes ei suuda enam järgida tema reegleid.

Filmi iseloomustavad ebakonkreetne tegevus, psühholoogiata tegelased, jahe iroonia. Muratova nagu eemalduks enda loodud maailmast, jälgides ise ja näidates meile tema julmi seadusi.

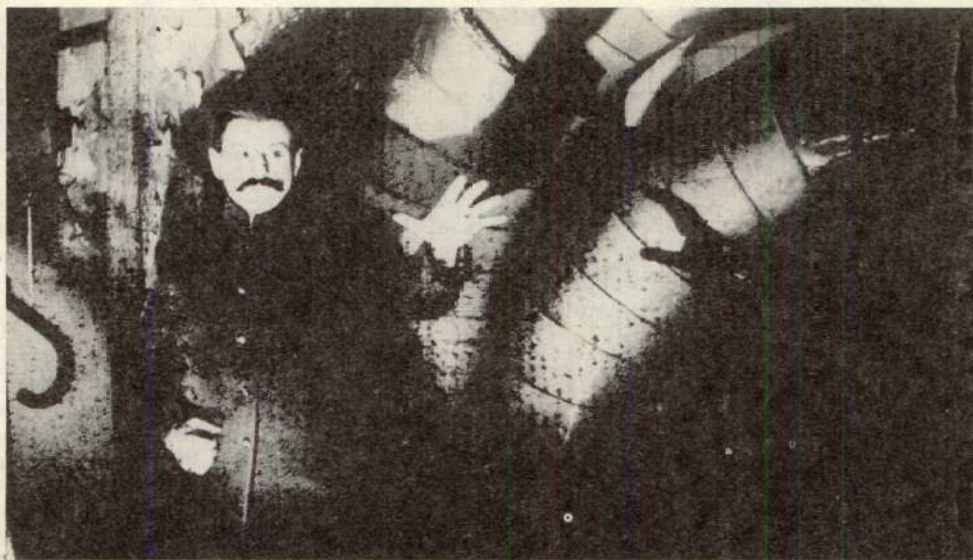
Tema filmis «Asteenia sündroom» (1990) toimub tegevus meie päevil. Karakterite asemel on aga sotsiaalsed maskid. Tegelased pole suutelised üksteist ära kuulama, nad on mehhanismide moodi. Võibolla on nad läbilõige kaasaegselt nõukogude ühiskonnast, mis on lämbumas tegutsemisvõimetusest ja sõnade üliküllusest. Muratova jätkab oma lemmikmängu meheliku-naiseliku inversiooniga, meil vahetavad nad ju pidevalt osad, kaotavad nendele mõistetele igiomase.

Meie päevil toimub tegevus ka Alma-Ata režissööri Rašid Nugmanovi filmis «Süstla ori» (1989). Narkomaania teema osutub seal vaid ettekäändeks autori mängudele. Välismaa kriitikud muide ei märka neid mängu ja leiavad seetõttu, et film pole küllalt dünaamiline ega paljasta piisava kirglikkusega meie ühiskonna kurjust.

Nii nagu Muratova filmis, on ka seal Linn puhastatud kõigest isikupärasest, esiplaanile on nihutatud sadadele nõukogude linnadele iseloomulikud jooned. Oma armastatu narkomaaniast päästev ülikangelane tuleb eikuskilt ja läheb eikuhugi nagu õilis vesternide või koomiksitate kangelane. Isegi alandatuna pole ta või-

«Saatus pöördepunkt», 1987. Režissöör Kira Muratova.





«Prišvini pabersilmad», 1989. Režissöör Valeri Ogorodnikov.

detud. Rockitähkt Viktor Tsoi on hapra kehaehitusega. Kaklustseenides aga kasutatakse multiplikatsiooni, mis jällegi vihjab koomiksitele.

«Süstla ori», 1989. Režissöör Rašid Nugmanov. Rockilaulja Viktor Tsoi peaosas.

Tegelase puhul toimib selle osatäitja *image*. Ka kurjategija, negatiivse tegelaskuju, keda mängib samuti rockitähkt, loob režissöör üksnes *image*'i abil.





Kira Muratova.

Nugmanov tõi esile stambid nüüdisaja filmivoos (maffia, mitteformaalid, raskeloomulised teismelised) ja tegi *tšer-nuhha* (s. o nõukogude kinoekraani üle ujutanud filmidevool, kus mõnuga kistakse esile tegelikkuse varjuküljed) paroodia. Filmi ülikangelase jõud on isikupära puudumises ja sotsiaalsetest sidemetest väljalülitatuses. Pole juhuslik, et veidralt ja irooniliselt noorsoo kontrakultuuri massikultuuriga ühendav film on pühendatud Nõukogude Televisioonile (nii seisab tiitrites).

Küllaltki huvitav näib mulle ka Valeri Ogorodnikovi film «Prišvini pabersilmad» (1989). Mõtiskledes inimese vastutustundest ja süüst oma maa mineviku ning oleviku ees, on see sellegipoolest täis mõttemänge, varjatud tsitaate. Ogorodnikov põimib oma filmis läbi konjunktuursed, äraleierdatud filmivõttestseenid Stalini ajast kaunis tinglike piltidega (kaunis tinglikult) neljakümnendate aastate lõpust. Kui Nugmanov kasutas rockitähti, siis Ogorodnikovil on kaheks osatäitjaks filmikriitikud.

Üks neist, Sergei Lavrentjev, mängib Sergei Eisensteini. Episood Eisensteiniga iseloomustab kogu seda filmi. See on midagi *maitre* pressikonverentsi taolist, kus ta enesega rahul olles jutustab loomevabadusest, lõpuks aga imiteerib homoseksuaalset akti³. Vanameestest koosnev publik vahetab paljutähendavaid repliike. Kogu stseen näib peona katku ajal, kuuldavale toodud sõnad aga pühaduserüvetusena. Kõ-

³ Mulle tundub see kunstniku ja võimu suhteid kajastava metafoorina.

lanud tekstid parafraaseerivad vangistatute vaidlust Aleksandr Solženitsõni jutustuses «Üks päev Ivan Denisovitši elus», kuid tsitaadi allikale ei viidata. Ogorodnikov ei püüa avada Eisensteini isiksuse sügavust, temale on ta üksnes mask ajastu karnevalis. Ajastu taastab ta aga mitte reaalse, vaid ettekujutuste põhjal.

Mis ühendab siis nii erinevaid filme, millest ühed on ekraniseeringud, teised aga originaalsete loomepingutuste viili?

Esiteks, vaba mäng kultuurikontekstiga, eri aja- ja kultuurielementidest tingliku ruumilis-ajalise ühtsuse sünteesimine. Sellest tuleneb keskkonna ebakonkreetsus.

Teiseks, irooniline suhtumine ainesse märkimaks nihet faabula ja selle esitamise vahel (selle vahel, mida jutustatakse ja kuidas jutustatakse). See lubab sisse tuua postmodernistliku topeltkodeerimisprintsipi, kus teost võib lugeda samaaegselt nii elitaarsel kui profaansel tasemel.

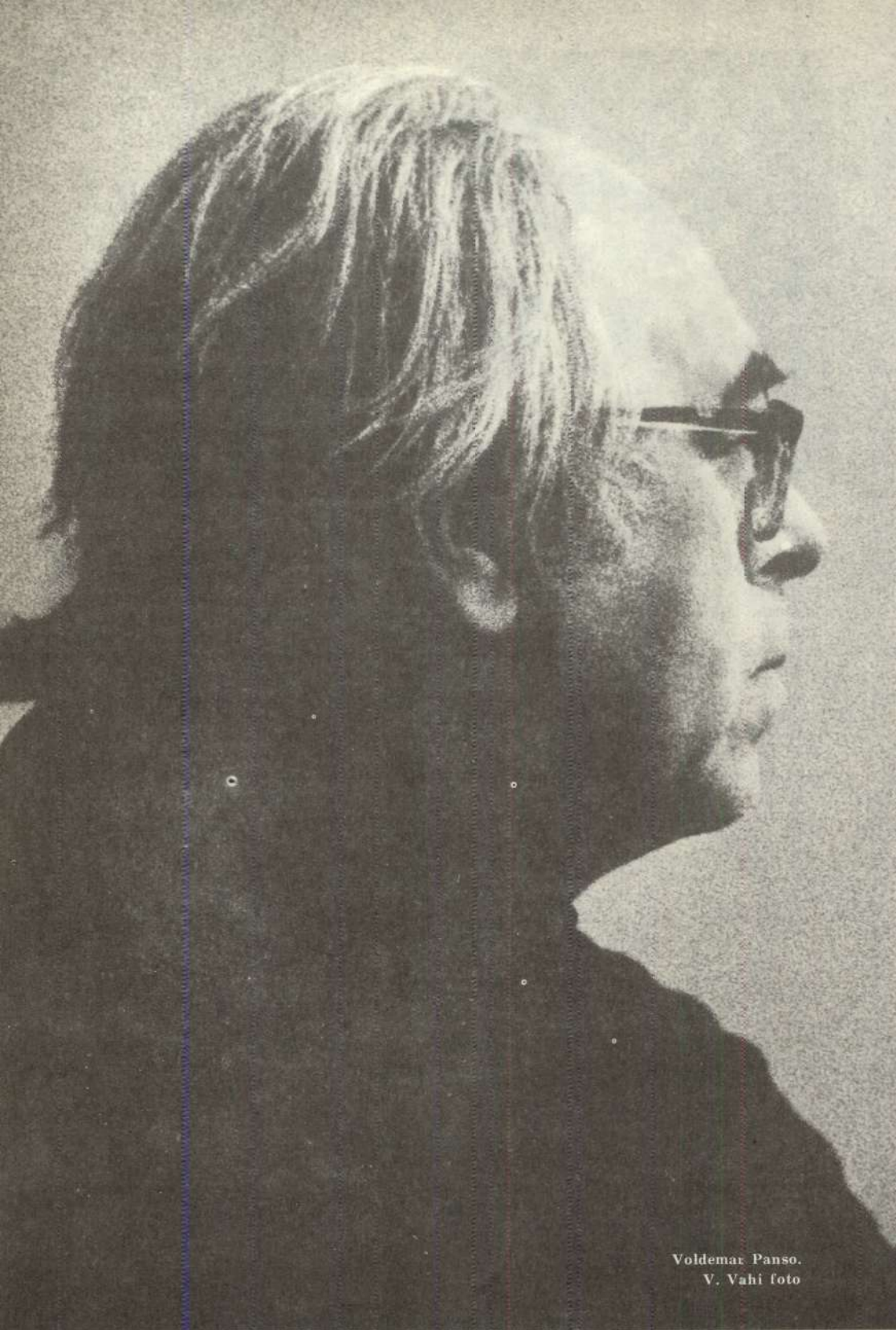
Kolmandaks, tegelastel pole isikupära, nad on vaid funktsionaalsed märgid. Reaalid on vahetatud massiteadvuses juurdunud ettekujutuste ja mütologeemidega.

Võib-olla peaks loetletud omadustest lähtudes rääkima postmodernismist nõukogude filmikunstis. Kuid postmodernism on eelkõige eriline mänguline teadvus. Meie filmikunstis on see teadvus läbi põimunud avangardismi elementidega, tema üliteadvuslike ponnistustega, topeltkodeerimise kõrval on aga ka suunitlus vastaseisule vaatlejaga. Kas saakski olla nii kaua kultuuriisolatsioonis olnud maal teisiti. Sellepärast eelistan ma nimetada vaadeldud filme «uueks eklektikaks».

Ajapikku muutub poliitika ja vaimne situatsioon, muutuvad massikujutlused ja paljudgi neis filmides pole enam mõistetav. Juba nüüdki on neil raskusi vaataja leidmisega, sest too, nagu selgus, vajab leiba ja tsirkust, mitte aga intellektuaalseid mänge...

Tõlkinud PIRET LOTMAN

SERGEI ANASKIN (sünd. 1965) lõpetas 1989. aastal ÜRKI filmiteaduse osakonna. Pärast seda pöördus ta enda sõnul tagasi kodumaale, s. o Berezovski linna Sverdlovski oblastis. Avaldanud artikleid Vene, Läti ja Bulgaaria filmiajakirjades, ka autoriteetses väljaandes «Iskusstvo Kino». Meie ajakirjas debüteeris S. Anaskin retsensiooniga «Armasta oma ligimest...» («Teater. Muusika. Kino», 1990, nr 11). Nagu varem avaldatu, nii ka seekordne artikkel on kirjutatud spetsiaalselt meie ajakirjale.



Voldemar Panso.
V. Vahi foto

FALSTAFFI VARI

Need pole nagu kaks maski teatriembleemil, need pole mitte kaks ilmet. Need on KAKS NÄGU, mille fotod on jäädvustanud Voldemar Pansost — varasem, ülespidi suunurkadega, ning hiline, alaspidistega. Silmad samad, helgiheitja sära silmateras ja prilliraamil sama — silmad on ajale vastu pannud.

Aeg riputas end tema suu külge. Mäletan Pansot «suud-pidi».

«Viimaste aastate Panso oli askeet, doktriini-inimene. See ei olnud enam õige Panso. (Õige)Panso oli Falstaff. Sõi hästi, jõi hästi, naeris . . .» on sedasama veel elus-Panso, mitte foto-Panso kohta täheldanud Linda Rummo.

Kui elu äratundmine ja foto äratundmine niiviisi ühtivad, siis tuleks uurida seda äratundmist. Mis juhtus Pansoga?

Jutumärkideta l ä b i m u r r u k s e e s t i nõukogude teatris olid Pansol peale tohutute loomulike eelduste ka veel soodsad sotsiaalsed eeldused. Sünd Venemaal, erialaõpingud Moskvast. Tuntus ja tunnus kogu Nõukogudemaal, mida lõpuks märkis Liidu rahvakunstniku aunimetus.

Ma ei meenuta seda siin ei kibeduse ega pilkega (kuidas saakski midagi niisugust teha näiteks inimese sünnipaiga puhul?), vaid teadvustamaks üht vana kulturoogilist malli. Prohvet ja reformaator peab tulema väljast, võõrsilt või kõrbest, vanglast või pagendusest. Õppinud peab ta olema mujal või mujalt. Tema hää peab rahvuslikku konteksti laiendama, mitte seda ahendama. Pansost niisugune reformaator sai, ja sotsiaalsed asjaolud, kordan, tulid talle seejuures lahkelt vastu. Nende asjaoludega «rammitud pinnasel» võis ta noore Lurichina edukalt rinda pista ka Kaarel Irdi suguse kohaliku «jõukangelasega», kelle teatrikarjääri kunstilis-sotsiaalseteks eeldusteks olid olnud Tartu Töölisteater ning eriti tegutsemine Jaroslavi kunstiansamblites ajal, kui Panso oli alles näitleja «teispool rinnet» (K. Kask).

Nõnda tegi Panso tagantjärele tasa selle kultuuripoliitilise löhe, mis juba 1944/45. aasta hooaja algusest lahutas «siiajäänuid» ja «sealttulnuid» ning mille «siia jäänud» Fr. Tuglas registreeris sõnadega: «Teie tulete oma ideede selguse, tahtejulguse ja võitluses proovitud energiaga. Meie püüame sellega liituda.»

Pansost, «siiajäänust», sai Suure Sula ajaks samuti «sealttulnu». Ja veel eeliste, et ta polnud isikukultuseagset kultuurimängu kaasa teinud. Ta oli puhas. See oli tohtu moraalne kapital.

Ta investeeris oma moraalse ning vaimse kapitali Eestis oma ande vääriliselt. Temas nähti Priit Põldroosi järglast (P. Põldroos oli oma viimase lavastuse teinud juba 1952), lähimat Stanislavski tundjat, teadlast-teoreetikut, peaaegu filosoofi (teatraalsuse filosoofi). Eesti teatril oli olnud häid praktikuid, juba olid olemas-tulemas ka teatriloolased-teoreetikud, kuid niisugust uuel tasemel praktilist teoreetikut, nagu oli äkki Panso, ei olnud endast kujutanud P. Põldrooski mitte.

Panso naasis ju eesti teatrikuultuuri koos oma jünger-konnaga, kelle väärtused pärinesid sealt-samast, kust tema omad; ta saabus koos selle sotsiokultuurilise lähiümbrusega, mis oli suuteline tema sõna võimendama; saabus mitte palja sädemena, vaid «koos koldega». Kasvavale jünger-konnale näis Panso teadvat kõike. Muidugi ei teadnud ta seda. Aga teda ümbritses üha üldisem ootus, et vähemalt näitekunstist teab ta peaaegu kõik. Taas on reegel, et stabiilsuseks vajab kultuur kõiketeadjaid: igale alale oodatakse vaikselt kedagi, kes segaduses pead ei kaota, kes võib tegutseda selgepilgulise juhina ja kriisidest üle aidata. Oodatakse autoriteeti.

Niisuguse teatriprohveti positsiooni sobis Panso hästi. Ta võttis kohe sõna nagu suverään. Juba 1955. aastal ilmus talt sõnavõtt «Lavastuse eredusest» (esimeses almanahhis «Eesti Nõukogude Teater»), mis oma konfliktituse kriitikaga polnud küll ei eriti julge (konfliktitusteooria oli «Pravda» toimetuseartikkel hukka mõistnud juba 7. aprillil 1952, juba oli alanud sotsialistliku realismi mõiste deideologisatsioon Nõukogude kirjanike teisel kongressil detsembris 1954) ega Stanislavski mõttemaailma 29



«Voldemar Panso». Tekstid valinud ja järjestanud L. Tormis ja M. Karusoo. Tln, «Perioodika», 1990. 96 lk.

tutvustamisega eriti uus (juba 1952 oli Eesti näitejuhtidele käinud rääkimas Panso enda õpetaja Maria Knebel), kuid kust ometi otsekohe kõlas juhtkirjade suveräänne toon: «Ma ei usu nende lavastajate loomingujõusse, kes ütlevad: mind huvitavad lavastus, valgus, trepid ja massid, aga mitte psühholoogia ega näitlejatega nikitsemine. Lavastajast peab võrdselt huvitama nii see kui teine.»

Ei mingit *dativus subjectivus*! See 1954. aasta tudengi sõnavõtt võinuks olla häbematu. Kui see poleks olnud nii häbematu, õige, kujundlik ja täpne.

Panso tulek oli teoreetikust sõnameistri ilmumine teatriavalikkusele.

«Tagantjärele usun oma isa, kui ta ütles: kirjutamine olla mu pärisala,» loome Panso eneseanalüüsi aastast 1974. «Aga võib-olla ongi mu lavastused teatrikeelde kirjutatud raamatud?»

Ja kakskümmend aastat varasemast:

«Kui tähtis on ... näha inimnatuuri keerukuses olulist viga, seda paarisõnaga reljeefselt fikseerida, näitleja paari lausega uutele roobastele viia, temas uus kujutus äratada.»

Neis kahes kirjakohas on fikseeritud Panso loometöö võti. Lavastamine kui sõnastamine. Täpsus kui tabavus. Mõjuvus kui mõistmine. Looming kui sõna-meisterlus.

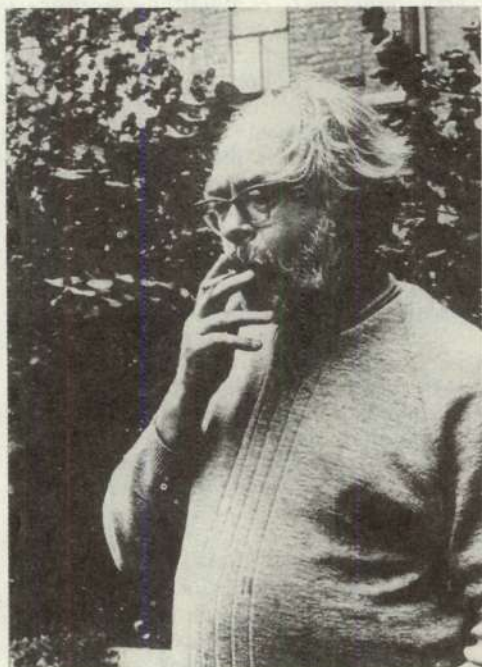
Mõningaid Panso kirjaliku pärandi lõike lugedes võib tunda lausa ülima sõnakunstilise rahulduse tunnet. Viimati ilmunud tekstivaliku «Voldemar Panso» kaante vahelt võiks osutada näiteks pasusele raskekaalu-Lembitust («Ruut Tarmo ja Lembitu») või «Georg Lurichi ja täi» lõpule. Või vaadatagi vaid, millise retoorilise meisterlikkusega on üles ehitatud mälestuspilt roosamannat vahtu lõövast isast («Autoportree asemel», 1976)!

Panso mõtte ilu on õigupoolest tema mõtte ja sõna sundimatu kokkukuuluvuse ilu. Tema mõtte julgus on julgus lennata selles kokkukuuluvuse keskkonnas.

Juba «Lavastuse eredusest» peale ei peljanud Panso selgesti välja ütelda seda, mille ta tõena ära tundis. Tõe tabamine sõnaga on tema terve loomeprotsessi ja sealhulgas eriti ilmselt kirjaliku loome põhituum.

Andkem endale aru, et tabavus ei ole mitte mõtlemise kui niisuguse, vaid teatava mõtlemisviisi omadus. Esmaklassiline mõtlemine võib olla muudki kui tabav. Panso aga mõtles just tabavalt, mõnikord lausa täistabavalt.

Seetõttu keerlevad tema mõtted alati määratluse ümber, võttes viimaks ikka kas definitsiooni, aforismi või sententsi vormi. Tema mõtlemise protsess on liikumine punktist punkti, ja punkt, puánt, on lause, kuhu koonduvad sõlmeks



erineva arutluse mõtteniidid. Siin on paar tüüpilist näidet:

«Mis on suur hetk väljaspool rolli-liini? — Gastrilööri efektne paus.»

«Meid peab huvitama vähem, kuhu läheb näitleja, ja rohkem, kuhu läheb näitleja mõte. — Mõttemisantsseen on maagia võti.»

«Näitleja ei tohi liiga kodunedä režissööriga, siis ta kaotab «sõiduhoo» ja plahvatuspinge. — Nad peavad olema mõttekaaslased, ka sõbrad, aga mitte «omad inimesed». «Omade asi, ajame läbi.» See on nagu põhja pöder, tast ei saa kunagi head sõidulooma, kui ta on inimesega liialt sõbrunenud.»

Panso mõtlemine oli kujundlik defineerimine. Tema mõtlemise veetlus on nooruslik kartmatus öelda keeruliste asjade kohta lõplikku lauset. «Ma annan- gi kohe vastuse. Tegin kõike seda jah! Nõnda, ongi vastus antud,» võinuks Panso iga oma löigu lõpetada Falstaffi sõnadega.

Mis juhtus Falstaffiga? Miks loeme Panso tunni konspektist korruga: «Aja jooksul peaks verre minema — mina olen Hamlet. Rohkem siit rääkida ei oska, muidu oleks näitekunst õpetatav.» «Kardan teatriteaduslikke termineid. Sellega võib ära tappa.» «Retseptetailide peale (!) saame anda, aga terve näitekunsti peale (!) ei saa.» «Kuni rolli

teise plaanini. Vähesed näitlejad oskavad seda kanda. Sellest on vara rääkida, vihjan ainult, ega palju rääkida polegi, kes valdab, see valdab.»? Millest see kapitulatsioon? Millest uljuse minetus? Kust see askees?

Liiga lihtne oleks vastata nendele küsimustele osutusega füsioloogilisele vananemisele, väsimusele ja haigusele. Ning isegi vale, kui arvestada kronoloogiat. «Alaspidi suunurkadega Panso» mitte ei tekkinu d ajapikku «Falstaffi» kõrvale, vaid ilmn es seal üha sagedamini. Nagu Falstaffi vari, mis õhtu saabudes pikeneb. Ja varju põhjused peituvad Falstaffis, mitte Falstaffi põhjused varjus. Väljund dogmaatilisse askeesi peitub juba Panso loome- ja mõttelaadi põhituumas.

Seesama tabavus on Panso vaimu hiilgus ja viletsus.

Tabavus ei kõlba ei sidusa mõttearenduse ega süsteemi ülesehituse printsibiiks. Panso taotles aga pikka teksti ning õpetuslikku näitekunsti süsteemi, «Summa scenica't».

Esituse väljaarendamine ja mõtte koondumine on vastandlikud tendentsid. Pürgimus mõtte laiendusele ning pürgimus lühidusele ja lõovusele töötavad teineteisele vastu. Ühe arengu lõpus on romaan, teise arengu lõpus aforismikogu, ja neid ei saa ära vahetada.

Ka süsteemi puudus on tabavuse oma-

Viimane puhkuse päev. 1960. aastate lõpp.

K. Suure fotod





Voldemar Panso ja Lepa Anna.

dus. Aforismid ja sententsid on juba loomu poolest halvasti sisuliselt süstematiseeritavad (niisuguse ürituse lootusetust näitlikustavad ilmekalt mitmed katsed Goethe «Maksiimide ja refleksioonide» kallal), sest elu, kust nad on võetud ja mida nad peavad tabama, ning süsteemsus, mida ihaldatakse, toimivad eri alustel. Süsteemi sisemine loogika on julm asi: ta teeb mõnele küsimusele vastamise möödapääsmatuks ka siis, kui sellel küsimusel pole kõitvust ja vastuseks pole valmis kujundit. Süsteem korrigeerib ühtesid seisukohti teiste kaudu ja surub omaenese (süsteemsuse) jõul peale teatavat järeldused, mis peavad olema teoreetiliselt õiged, aga ei tarvitse olla vastuvõetavad praktikule.

Niisuguse tabavuse ja süsteemsuse vastuolu monumentiks jääb Panso «Töö ja talent näitleja loomingus» (1965), katse «õpetada näitekunsti, kus ebareeglipärane on reeglistatud süsteemiks». Kvalifitseeritud küll kunstiteaduste kandidaadi dissertatsioonina, kujutab see endast vaid arvukate tabavate mälestuskildude rida, teatrimehe kõitvaid meenuusi kunagi nähtust ja tehtust, juhtunust ja loetust. Süsteemi asemel on meie ees memuaarne sätendav killustik ning sententsikogu, haarav ideeline «tihti-tähti-taevas-nähti», mida võib lugeda lõiguti ükskõik mis järjekorras, midagi kaotamata öeldava õigsusest ja värskusest. See on tekst, mille omadus ongi lugemisjärje pidev sassimine. Mõttejärje üks-kõiksus.

Justkui avaliku süsteemsuse eituseks ja varjatud süsteemi olemasolu kinnituseks räägib Panso mitmel pool, et kool ja meetod tähendavad oluliselt ka teatava märksõnavara ühisvaldamist, mis võimaldab liikuda ühises mõistete süsteemis, mõistes üksteist n-ö poolelt sõnalt, pikemate seletustetagi: «...kui meil on ühtne meetod, ühesugused märksõnad, saame ütelda «anna kiiremini», ja teame, mis see tähendab.» See asjassepühendatute salakeel ei olegi õieti mõistekieli, see on signaalide keel. Kes signaali kokkuleppelist tähendust teab, see saab aru.

Küsigem aga, kas tabavuse kokkuleppelisus muudab midagi tema põhitendentsis? Või on siiski pigem nii, et ka salakeele õpetust tuleb alustada muus keeles? Ei ole näitekunstialaseid raamatuid, ulatuslikke artikleid, loenguid ega seminare vaja nendele, kes mõistavad poolelt sõnalt. Kursusi ei ole vaja neile, kes juba teavad, juba oskavad, juba aru saavad. Teoreetiseeringuid ei ole üldse vaja «tarkadele, kellele piisab». Neid on vaja rumalatele, teadmatutele, alles mõista soovijatele. Signaalide keelega ei ole sel juhul midagi peale hakata. Pühendamatutega suhtlemiseks tuleb kasutusele võtta üldkeel, mitte salakeel. Tuleb signaalide sisu püüda kujundlikes piltidesse ja teoreetilistesse mõistesse. Teaduslikkusele (ja tõesusele) pretendee-

rides tuleb oma arusaamad tõlkida mõnda mõistekelde.

Teadustest näitekunstile lähim on Panso meelest psühholoogia. (Seda dekla-reeris ta juba «Lavastuse eredusest», seda kordas ta ka 1972. aasta esimeses erialatunnis.) Milline aga oli Panso vahe-kord psühholoogia teadusega, millel on nii oma seesmine ülesehituse süsteem kui ka omad mõistete süsteemid? Äkki aidanuks teaduslik psühholoogia «ebareeglipärast reeglendada süsteemiks»?

Ei tea. Panso vahekord teadusliku psühholoogiaga on nagu suhe hea sõbra kurja koeraga: sõpruse poolest peaks nagu silitama, aga ei julge — äkki kargab ninna! Tema osutused psüühikateooriatele jäävad «silitusteks distantsilt»:

«Oska hinnata sündmust. On ka seoteta sündmusi ja seoteta tegevusi — see on psühhiaatri valdkond ja seal dešifreeritakse seegi.»

«Kompleks — lahendamata jäänud armastus. Ei tea, mis Freud sellest välja loeks.»

Psühholoogiateaduse enese poolt vaadates võib öelda, et Panso kui praktiku mõtteviis jääb kõikjal *para* psühholoogiliseks — kui eesliidet «para» mõista tema tähenduses «nöja».

Tõsi, teadusliku psühholoogia lävest

üleastumise vajadust praktikule eitab Panso järjekindlalt. Aga selles eitus on ikka pisut enesalgamist. Sest teoreetiseerivale praktikule jääb tõe kriteeriumiks teooria. Ehk teisisõnu: liigne aukartus teaduse ja teooria ees on praktiku priiküüt parateadusesse.

Võib-olla kõige selgema näite sellest pakubki juba «Töö ja talent...»:

«Ta (Stanislavski) nimetab seda vastastikuse suhtlemise teed ja vahendit tinglikult (!) kiirte väljasaatmiseks ja kiirte vastuvõtmiseks. [- -] Silmas pidades viimaste aastate bioloogia ja füsioloogia edusamme, eelkõige Stanislavski eluajal tundmata teaduse küberneetika (!) üllatavaid saavutusi, aga samuti uurimusi telepaatia (!) vallas, võib oletada, et teadus inimesest on suurte avastuste lävel... [- -] Kindlasti pöördume uuesti kiirgusprobleemi juurde juba uues kvaliteedis, küberneetika ajastu inimestena, kui teadlased on selleks teed sillutanud.» Selles lootuses on süsteemiigatsust. Täitumata igatsust.

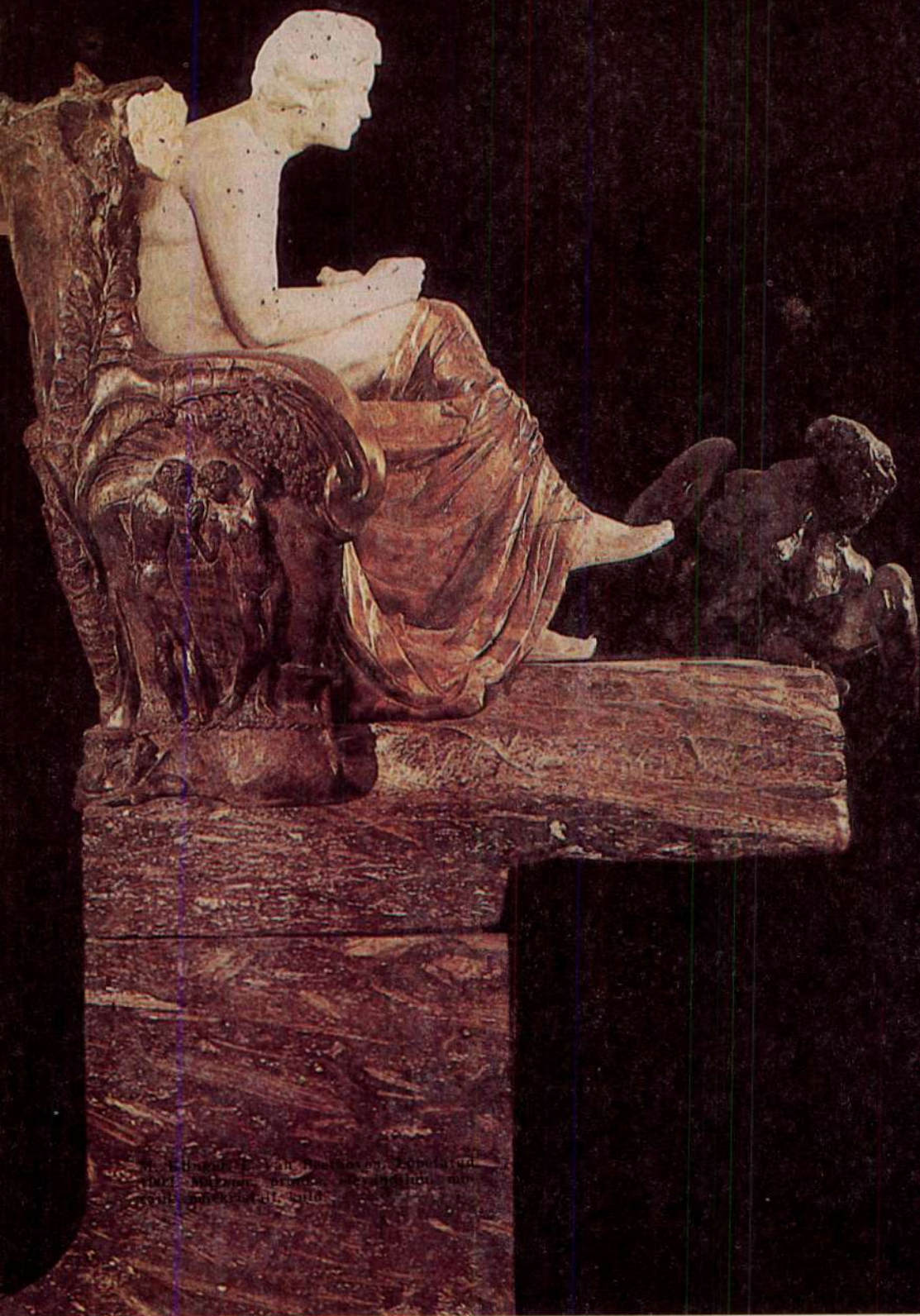
*

Mäletan Pansot «suud-pidi». Ka värskest tekstivalimikust «Voldemar Panso» võime jälle ja jälle lugeda, millest Panso rääkis. Aga millest ta vaikis?

Millest kõneleb Falstaffi vari?



V. Vahi fotod
1970. aastate algusest.



Il Museo di San Francesco, Roma, n. 102, 1921, p. 102. - Il Museo di San Francesco, Roma, n. 102, 1921, p. 102. - Il Museo di San Francesco, Roma, n. 102, 1921, p. 102.



MAX KLINGER
HEILIGENHOF
1896

MAX KLINGERI HELILOOJA PORTREED

Ühteaegu uhke, dekadentlik, eklektiline ja väga saksapäraselt süнге paistab Klingeri skulptuuride kaudu ta kunstilm...



*M. Klinger. F. Liszt
portree. Lõpetatud
1901. Marmor.*

Valides suure loovusega kunstniku loomingu vaatlemiseks väga spetsiifilise vaatepunkti, riskib käsitleja alati kui mitte looja vaimse haarde pisendamise, siis moonutamisega ometi. Saksa kunstniku Max Klingeri (1857—1920) heliloojaid kujutavad skulptuurid peegeldavad aga õnnelikul kombel üsna täpselt kunstniku loomingulisi taotlusi, kohta saksa sajandivahetuse kunstis ja kogu tolleaegset Euroopa kunstiohustikku. Ühteaegu uhke, dekadentlik, eklektiline ja väga saksapäraselt süнге paistab Klingeri skulptuuride kaudu ta kunstilm, ülimalt isikupärane on ta suhtumine geeniusse ja vaimujõu visualiseerimise võimalustesse.

Klinger pärines väga kunstisõbralikust kodust. Üksnes kohusetundest vanemate vastu eelistas kunstniku mitmekülgsest andekas isa

Heinrich Louis Klinger seebivabrikandi ametit kunstniku omale. 1874. aastal Karlsruhe kunstistuudiumiga alustanud Max Klingeri humanitaarhariduse loomulikuks jätkuks kujunesid intensiivsed klaveriõpingud. Ta oli sõprade hulgas imetletud, kuid mitte professionaalne pianist. Aastatel 1875—1879 jätkus kunstialane enesetäiendamine Berliinis, kus ametliku akadeemilise kunsti kivistunud nõudmisi järgimast keeldunud Klinger jätkas suguvõsas pikemat aega kultiveeritud mõõduka radikalismi joont. 1879. aasta Brüsseli reisiga algasid noore Klingeri neliteist rännuaastat, pikemate peatustega Pariisis (1883—1886) ja mitmel pool Itaalias (1888—1893). Sel üksildasel, intensiivselt loomingu pühendatud eluperioodil valmisid heliloomingu eeskujul oopusteks liidetud orraafikasarjad, mõ-

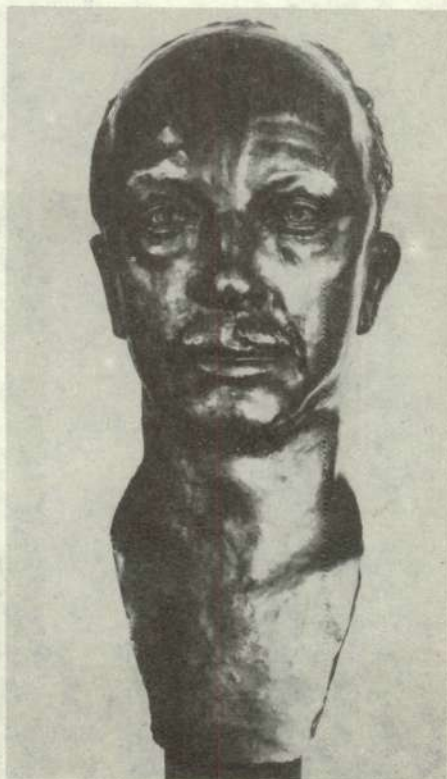
ned tähelepanu äratanud maalid ning 1891 oma kulu ja kirjadega publitseeritud teoreetiline arutus «Maal ja joonistus», milles Klinger sümbolismi esindava kunstnikuna püüdis määratleda graafikat kui elu varjukülgede, maali kui elurõõmu väljendamiseks sobivaid tehnikaid.

Klingeri kunstiteoreetilised arusaamad vormusid mitmete erinevate mõjuallikate ristumisel. Berliini päevil kuulusid ta sõpruskonda norra maali ja Christian Krohg ja taanlasest kirjanik ja kriitik Georg Brandes, kelle kaudu Klinger tutvus uuemast prantsuse kirjandusest E. Zola ja G. Flaubert'iga, hiljem Pariisis elades ka prantsuse sümbolistide loomingu.

Nagu paljusid ta põlvkonnakaaslasi, inustasid Klingerit A. Schopenhaueri ideed, eriti aga viimase elitaarne «Parerga und Paralipomena», mida kunstnik otsekui käsi-raamatut korduvalt üle luges. Schopenhauer armastas mõelda indiviidi tarkusest ja massi toorusest kui alati polaarseina teineteise vastas seisvatest jõududest, mida üksnes geenius, kunstnik või filosoof, eelkõige kunstnik suudab ühendada ning seeläbi sügavalt ja selgelt tunnetada inimeksistentsi mõtet. Nii Schopenhaueri kui Klingeri arvates kehas tas inimkonna olemise tuuma hõlmata suutvat geenius L. van Beethoven, kelle monument jäi kunstniku huvitavaimaks skulptuuritööks. 1885. aasta ühel öhtul Pariisis klaveri taga musitseerides nägi Klinger äkki selgelt vaimsilmas tulevase skulptuuri lahendust. Aasta jooksul valmis kipsmodell, milles Klinger käsitles heliloojat kui väljaspool reaalsust maailma seisvat olendit. Üliinimlik, istul ta lahtiriidetatult troonil nagu antiikjumal. Ülipingsalt keskendunult on Beethoven ette kumardunud, käed põlvedel rusikasse surunud. Skulptuuri iga detail viitab millelegi, kannab tähenduslikkust, mille mõistmiseks Klingeri puhul ei piisa literatuuri tundmisest. Monumenti kunstilises lahenduses peegeldus vahest ta loomingulise elu olulisim siht — ühendada antiikaja looduslähedusel põhinev iluideaal kristlusega. Ühte kunstimaailma on liidetud kristlikud ja antiikmütoloogia motiivid, Kolgata, kirglik Ristija Johannes, Aphrodite, elevantiluust inglilpead hingestatud kõikuse tähistena. Väsinult trooni jalamille laskunud kotkas vihjab vaevatud vaimuinimese sisepeinge loovale jõule.

1880. aastate alguseks suudeti Euroopa kunstiavalikkusele, uusklassitsistlikke kunstimalle lõhkudes, tõestada, et antiikskulptuur oli värviline. Klingeri julgus sobitada ühte teosesse erinevas toonis marmorit, pronksi, puud, mosaiiki ja elevantiluud ei tugine siiski ainult sellele avastusele, vaid ka kunstniku võimele hinnata iga materjali väljendusjõudu, hinge ja peesiat. Oma osa etendas ka Klingeri kunstitöökspidamistes juurduma hakanud, tollal po-

pulaarne *Gesamtkunstwerk*'i idee, aga ka süvenev arusaam Oleva tervikkusest, mille juures üksiku isegi vastandlikkuseni küündivail erinevustel pole enam harmooniat purustavat kaalu. Kivide valik ja monumentide idee tegelik realiseerimine venis aastatepikkuseks kurnavaks tööprotsessiks. Ainuüksi Pariisis hiljem meisterlikult pronksi valatud trooni vahamudeli loomiseks kulutas Klinger pool aastat. 1902. aasta märtsiks oli töö siiski lõpetatud ning Leipzigi järel eksponeeriti teost



M. Klinger. Richard Strauss'i portree. Lõpetatud 1915. Pronks.

Wienis, Düsseldorfis ja Berliinis. Konkurentsis Wieniga õnnestus Leipzigit omandada kuhu linna kunstimuseumile. Klingeri Beethoveni kui maailmakõiksuse mõistatuse lahendanu prototüübi tõlgendus kutsus esile vastandlikke reageeringuid, ometi peegeldus selles ajastu vaim sedavõrd ehtsalt, et Wieneri setsessiooni 14. näitusel 1902. sai skulptuurist kogu väljapaneku vaimne ja visuaalne keskpunkt.

1893. aastal naasis Klinger kodulinna Leipzigisse ning järgmisel aastal valmis 41 lehest koosnev «Brahmsi fantaasiana» (Opus XII) tuntud graafiliste lehtede sari. J. Brahmsi muusikast inspiratsiooni saanud kunstnik

JAAN PAAVLE

HALASTUSINGEL HINGELEIGUST MÕOTMAS EHK HINGEVALMIDUS JA PRIMITIIVSUS KUI VAIMSED ARENGUNIVOOD

(Sp)

On ainult üks surmāpatt, see on lollus.
Vivekananda

Rita: Mõistad, kui ma tean, kui ma täpselt
tean, et võin inimest aidata, aga ei aita —
siis see on tõepoolest patt.

Filmist «Ainult hulludele ehk Halastajaõde»



«Ainult hulludele ehk Halastajaõde», 1990. Režissöör Arvo Iho. Margarita Terehhove (Rita) ja Hendrik Toompere jun (Johan).

ARVO IHO MÄNGUFILM «AINULT HULLUDELE EHK HALASTAJAÕDE»
ON PÄLVINUD PALJUDE KRIITIKUTE TÄHELEPANU.
JÄRGMISED KOLM KIRJUTIST NÄITAVAD,
KUI ERINEVAID TÕLGENDUSVÕIMALUSI PAKUB LAVASTAJA VIIIMANE TÕO.

«AINULT HULLUDELE EHK HALASTAJAÕDE». Režissöör Arvo Iho, stsenaarist Marina Šeptunova, operaator Ago Ruus, helioperaator Enn Säde, helilooja Lepo Sumera (filmis on kasutatud ka Gustav Mahleri IV sümfooniat ERSO esituses, dirigent Peeter Lilje), kunstnikud Priit Vaher ja Ervin Õunapuu, monteeriija Marju Juhkum. Osades: Margarita Terehhova (Rita), Mihkel Smeljanski (Viktor), Hendrik Toompere jun (Johan), Lembit Ulfak (Andres), Vija Artmane (Siina), Maria Avduško (Eva), Jaan Täfte (Toomas), Hendrik Toompere sen (Olav), Katrin Kohv (Leida), Marek Eerme (Sass), Ines Aru (Ilse), Aire Koop (Marta) jt. 2583,5 m (10 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.

Järgnevat lühikest arvamuseavaldust ajendasid kirjutama kaks asjaolu. Eelkõige film ise ning seejärel kibekähku ilmunud arvustused, mis minu arvates vaatavad filmist mööda.

Seetõttu panin ka need kaks tsitaati motoks, mis peaksid olema Arvo Iho teisele iseseisvale filmitööle võtmeks. Inimkonna põhiprobleemideks meie emakesel Maal, paljudele seni lahendamatuks jäänud, on kurjusest, moraalist, patust, headusest, kohusest, hingetäiusest — ü h t s e s t kosmilisest-interplanetaarsest seadusest arusaamine. (Kas või õpetuse-nõude «armasta ligimest kui iseennast» mittetunnustamine.) Palju on (ja on olnud) neid, kes kramplikult klammerdunud näiliselt muutuva, kuid sisuliselt muutumatu «igapäeva» elu külge, kes usuvad ühe elu-surma õpetust-teooriat, kes iga hinna eest püüavad kibekähku rahuldada oma ühemõtteliselt egoistlikke liha- ja silmavajadusi, erksalt kritiseerides kõike, mis neid seda teenimast takistab. Elades vitriinset elu, hoolitsedes fassaa-di väljanägemise pärast, unustavad nad vaimu vajadused: tööotsingu, ilu ja inimese teenimise.

A. Iho «Ainult hulludele» vaatlebki (seekord) üht ühiskonna väikest rakukest, väikelinna seltskonda. Mudelit, kus (lihtsuse mõttes?) on vastandatud oma ürgseimas vastuolus arenenud isiksus, vaimne olend (vene rahvusest naise Rita näol) kitsale, haiglaselt endasse ja enda loodud elustandarditesse kiindunud kollektiivile. Filmis moodustub Rita ümber homogeenne tegelaskond, kus vaid üks inimene, Johan, suudab Ritat mõista, hinnata, armastada. Hirm ja elukogenematus viivad aga temagi filmi lõpukaadreis argiinimeste käppade vahele. Suletud inimeste ringi, kelle vaimse taseme üldnimetuseks on primitiivsus.

Seda mõistet iseloomustusena ei kasutata kuigi meelsasti. Elus ei saa kunagi ühegi ühiskonna, seltskonna, rahvuse või maa kohta seda õigustatult öelda. See oleks nonsens. Igas ühiskonnas on olnud ja on omad kunstnikud, prohvetid, reeturid, vargad, variserid, imearstid jt. Kunstis aga, mis on tihtilugu ülepakutud üldistus, tehakse seda sageli. Nii seegi kord, Iho uusimas ekraanitöös. Kuidas see end õigustas, vaadelgemgi.

Saul Bellow' kaunis ja täpne definitsioon: inimene on somaatilisse seifi suletud surematu hing, sobiks samuti selgitama režissööri taotlusi



«Ainult hulludele». Margarita Terehhova (Rita).
V. Menduneni fotod

— hinge surematust küll vähem, loomalikku loomust see-eest rohkem demonstreerides. Pealkirjast lähtudes lootsin näha pühendumist hinge surematusele-komplitseeritusele, arvates, et tegu tuleb kas või kaudsegi viitega-paralleeliga Hermann Hesse «Stepihundile» («... mitte igaühel... mitte igaühel... sissepääs ainult hulludele... see võib maksta elu...» Mäletate? Need tulikirjas kahvatud-võbelevad, silme eest põgenevad sõnad ilmusid romaani peategelasele.) Kuid käsikirja autor Marina Šeptunova polegi tahtnud nii mitmetasapinnalist lugu kirjutada. Ilmselt arvestades vaatajate enamiku soove ja maitset, on ameerika eeskujudele toetudes püütud luua kindlas tõusujoones arenev, halvale keskkonnale (seltskonnale) vastutööta võitlev isiksus. Kuigi happy end'i asemel on tegu lootusetusega, klassikalise tragöödiaga, kus õilsat peategelast ei mõisteta, ka julm saatus on ta vastu. Skeemis iseendast poleks midagi halba, kui stoori oleks esitatud veenvate, eluliste inimtüüpide kaudu, kelle saatusele kaasa elades saanuksime mõtiskleda igaveste probleemide üle. Puhastumine läbi katarsise — ometi andis film sellekski võimaluse — sündis siiski vaid tänu Margarita Terehhova suurandele, mitte filmi kui terviku või käsikirja tugevuse tõttu. Vahest hoopiski nende kiuste? Vastupidi M. Terehhova väitele, nagu lubanuks stsenaarium luua imet, sündis aga tavaline (mitte halb) kunstiteos. Usun, et viga on eelkõige just verevases, kunstlikus, pinguldatud algmaterjal. (Tiitrites on stsenaaristina toodud vaid üks nimi, kuidas tegelikult oli, ei tea.) Et Jumala loodud olendeist vajab inimene kõige enam halastust ja kaastunnet — see 39

teema vajanuks hoopiski põhjalikumat käsitlust, rohkemate stseenidega filmi, pikemat arendust.

Seda põhjalikult analüüsivata — mis see enam aitakski, teos ju lõpetatud —, püüan näidata vaid mõnd, otseselt käsikirjast johtuvat ebakohta.

Filmi ekspositsioon on hoogne, kaasakiskuv, sunnib eeldama keerulist inimsaatuste põimumist, iseloomude kokkupõrkeid, ootamatuid lahendusi. Seda aga ei tule. Tutvustatakse kummalist, mitmest rahvusest segaseltskonda. Lätlanna Siina on Andrese venelannast naise Rita ämm; sünnipäeval on mingi sõjaväelane oma naisega (miks?). Teatraalne, venelik (mitte lätlalik) Siina oma ebadelikaatsuses lastesaaamisoovi sünnipäeval esitamas, noorte rõhutult kasvamatu ning väljakutsuv käitumine. (Ja miks siis neil noortel lapsi pole? Kas paralleel Johani loole? Siin on segavaks stiiliveaks veel osatäitjate väline sarnasus.) Lausa mustalt, ebaprofessionaalselt esitatud Eva roll; ei eluliselt ega mänguliselt veenev tülistseen Ritaga; veniv-piinlik stseen naabrinaise Martaga — see kõik vaid lahjendab filmi, ei lase avada ka Ritasi uusi jooni. Kõrvaltegelaste hulk on suhteliselt suur ja nad jäävadki vaid statistide rolli. Isegi Andres, «tänu» Lembit Ulfsaki liiga neutraalsele, loiule mängumaneerile. (Just kui polekski tegu ühe eesti parima filminäitlejaga — tasub vaid võrdluseks meenutada kas või fiimi «Ma pole turist, ma elan siin».) On seekord tegu A. Iho pärssiva suunamisega filmi lavastamisel? Või tundsid eesti näitlejad, peale Mihkel Smeljanski ja Hendrik Toompere sen., filmitäht M. Terehhova ees mingit sisemist krampi? Sama küsimus tekib ka Katrin Kohvi puhul Leida osa loomisel: skemaatiline, ülemängitud, üheülbaline. Stsenarist ei raatsi jätta Olavistki (keda suurepäraselt kehastab Hendrik Toompere sen.) lõpuni sümpaatset muljet: temagi on eelkõige ametnik, seejärel osutub tavaliseks isaseks. Üks leid, tugev koht filmi teises pooles on siiski — kaadrid Rita kui koristajatädiga ning kangastuva katedraali, valguse, halastuse peaingli ning aknal istuva Johaniga. Selge, et see on psühholoogiliselt kaval nipp: valmistada vaatajat ette justkui ilusa lõpu jaoks, et ta siis seda enam jahmuks sadistlikust, verejanulisest fütreamastajast Viktorist. (Teda joonistab väga nappide vahenditega veenvaks Mihkel Smeljanski.)

Kardan, et eespool öeldust võis jääda arusaam, et film ei jätnud muljet või et mulje küll jäi, aga oli nõrk. Imelik, et see nii polnud(ki). Kõikidest vasturääkivustest, skemaatilisusest, must-valgetest karakteritest hoolimata on filmi mõju tohutu. Vahest sellepärast, et sellist teemat pole seni käsitletud — vähemasti eesti filmis küll mitte? Eelkõige aga kindlasti M. Terehhova hiilgavale, H. Toompere sen. väga heale ning Mihkel Smeljanski ebaeestilikult jõulisele mängule. Sügav kummardus neile. Ja muidugi ka tänu A. Iho «kõigest hoolimata» stiilisele, väljapeetud lavastusele. Ei saa midagi ette heita ka

teda seni mõneti ilutsevaks, karge-karmi stiili valdamist temalt nagu ei osanud oodata. Ja Enn Säde helimehe töö! See on klass omaette. Ka Gustav Mahleri muusika kasutamist pean õigeks, Lepo Sumera selle kõrval mõjus kuidagi kistuna — kaks head kõrvtuti ei pruugi kokku uut head moodustada: üks «tapab» teise.

Tuleme tagasi selle kirjutise alguses öeldu juurde. Ning sõnastame seda pisut teistmoodi: banaalsusele, argisusele, isegi fatealsusele püütakse vastandada inimese ürgset, vaimset põhiomadust — võimet mõista, ennast ohverdada, halastada, tunda kaasa. Armastada. Olla inimene.

Et ei sündinud imet, vaid sündis tavaline hea film? Tavaline mitte. Järelikult midagi rohkemat? Jah, kindlasti. Aeg-ajalt kaldun isegi uskuma, et ime sündis. Sündis tänu M. Terehhova võrreldamatule andele, sisseelamivõimele, professionaalsusele. Ja et Eestimaa filmitaevas säraks sagedamini sellise valgus- ja särajõuga tähti ning et Jumal annaks oma lahke abimehe Saatuse kaudu esimese suurusjärgu režissööridele Arvo Ihole tulevikus tihedamaid, komplitseeritumaid, kunstiliselt küpseid käsikirjul Ootame. Loodame.

EKSINU EHK NAINE RISTIPUU ALL

«Tahaksin, et minu filmides peegelduks meie tegelik elu,» on öelnud nüüd juba kahe mängufilmi režissöör Arvo Iho. Mis on see tegelik elu? Ja missugune on peegel, millest elu kõige paremini paistab?

Siit jõuame filmitegemise oluliseima küsimuse juurde: millal läheb elu üle kunstiks? Kus on piir? Sest elu ja kunst ei ole üks, kuigi seda näikse kahetsusväärselt sageli arvatavat. Igasugune raami võetud elu ei ole veel kunst — ka siis mitte, kui taotlus näidatavale kõrgemat mõõdet ja avaramat tähendust luua otse silmanähtavaks osutub.

Miks meenutada selliseid algtädesid? Seepärast, et mulle tundub, nagu ei räägiks Arvo Iho endale päris tõtt. Tegelikult elu peegeldamise sildi all püüdleb ta siiski kunsti tegemise poole. Paraku näib, et suure kunsti vaim on Eesti mängufilmis ikka nagu kodukäija — käib, kollistab, näitab ennast pisut ja kaob jälle, jättes majalised ärritunult maha.

Jah, taotluste ja tulemuse, kunsti ja elu vaherkord on piinlik teema. Kuid aabitsatõed tuletavad end ikka ja jälle meelde.

Arvo Iho uue mängufilmi «Ainult hulludele» puhul häiris kõige rohkem see, et sellel filmil ei ole žanrit; ta kujutab endast eklektilist segu komöödiast, tragöödiast, olustikrealismist, kriminaalfilmist, melodraamast. Ainult vestern ehk puudub. Kokku on pandud kommerssfilmidest tuttavad efektid ja tarkovskilikud meeleolud, lihtlabane komejant ja Mahleri muusika, küllaltki triviaalne stoori ja vapustavalt tõsised nägemused. Niisuguses filielelementide kaoses kaotab vaataja kergesti pea ja ei oska enam orienteeruda: ta ei tea, mida võtta tõsiselt ja mida mitte. Ta ei saa aru, missugune loogika filmis maksab. Kas elu või kunsti loogika? Tundub, et «Hulludes» on need kaks omavahel hullusti konfliktis. Kahju küll, aga puhuti meenus see film mulle koturnidel mängitavat farssi.

Filmi põhiintriigi aga on iseenesest erutav ja vaieldamatult eluline. Juba seetõttu on «Ainult hulludele» pälvunud paljude kriitikute tähelepanu. See võiks olla lausa kepitorge meie ärkava feminismi herilasesse. Arvo Iho on teinud katse mõista naise hinge, proovinud mehena justkui andeks paluda kannatused, mida mees naisele mehekeskses ühiskonnas põhjustab. Kas raputab ta endale tuhka pähe?

See film ei ole tegelikult mitte naise, vaid mehe häbist. Esilinastusel nimetas Iho oma teost passiooniks, Rita kannatuste looks. Miks on selli-

ne lugu tal südamel? Sest et ühiskonnas, kus me elame, peab naine lunastama mehe jõetuse. Naine peab kandma mehe süüd. Ühe impotendi õndsaks tegemine on väga väike ülesanne määratus halastuse koormas, mida naine selles fallokraatlikus maailmas vedama on mõistetud. Aga kas märgati, et Johani initsiatsioon on Ritale tõsine psüühiline katsumus? Tuleb meelde, mida kirjutas Märta Tikkanen «Sajandi armastusloos»: «See ühiskond elab naise südametunnistuse varal. See on allikas, kust ühiskond ammutab ja kuhu ta sülitab.» Nüüd mõelgem Arvo Iho filmile ja asendagem sõna «ühiskond» sõnaga «mees». Siia pole vist enam midagi lisada. Sylvia Plath on nimetanud meest «jumalaks» ja «vangivahiks». Niisiis, naine kui vang ja mees kui vangivaht. Ühiskondlik rollijaotus on halastamatu, lõplik ja konkreetne.

Tuleb välja kummaline paradoks. Lõppkokkuvõttes vajab naine kui halastajaõde («Halastajaõde» on ka «Hullude» alapealkiri) ise halastust, sest ta on vang. Iga tema liigutus on arvel, iga tema mõtet püütakse kontrollida. Võiks isegi arvata, et Arvo Iho on oma filmi luues pidanud silmas väga õilsat missiooni, nimelt jaganud hingeabi vangidele, keeleki antud kontekstis on Naine, olgu ta siis madonna, hoor või diakoniss. Muide, hingeabi kinnipidamiskohtades viibijatele on meil praegu nii või teisiti aktuaalne. Meenutagem näiteks Arvo Üpruse tegevust. Aitäh teile, härrad Iho ja Üprus!

Sellist sugudevahelist subordinatsiooni võib muidugi pehmitada ja demagoogiliselt eitada, kuid ega ta kuhugi kao. Naine on see, kes peab kohanema meeste loodud doktrinäärses elumudelis, taluma meeste gestaapot, lunastama mehe häbi — hoolimata sellest, kas ta seda tahab või mitte. Eks siin ole tegemist võimu küsimusega. Mees ihkab võimu, aga naine on loomu poolest võimule lähemal. Kuidas? Sest naine on naudingule lähemal ja nauding ning võim on väga seotud.

Seepärast vihkab mees naist ja on ometi tuhande köidikuga tema küljes kinni. Aga oma südametunnistuse vaigistamiseks ihkab ta igas naises näha Pootifari naist.

Huvitav, kuidas näeks sama teema välja naise pilgu läbi? Kas tema laseks ka oma kangelannal lõpuks peaga vastu kõnnitee äärt kukkuda, nii et veri pritsib?

Kuidas laabus «Tallinnfilmil» koostöö Andrei Tarkovski «Peeglist» tuntud näitlejanna Margarita Terehhovaga, kes talle määratud kodukootud



«Ainult hulludele.» Margarita Terehova (Rita) ja Hendrik Toompere jun (Johan).

tragédieenne'i rolli auga ära tegi? Vastus peitub ehk Arvo Iho ühes telesaates pillatud väites: «Tsentrist tulnud inimeste enesehinnang on kõrgem.» Näen siin selget alaväärsuskompleksi. Ja ei saa aru põhjusest, miks peaks A. Iho enesehinnang olema madalam kui M. Terehova oma. Kas me peame siis igavesti lähtuma sellest, et meil on siin provints, Alamkolka küla? Ja antagu meile andeks, kui «Hamleti» lavastamine meil eriti hästi välja ei tule, aga, näete, me vähemasti proovime . . . Sellise suhtumisega luuakse eeldusi üksnes ebaõnnestumisteks.

Siiski, oleksin ülekohtune, kui peaksin «Ainult hulludele» täiesti ebaõnnestunud filmiks. Kuigi tegemist on väga nurgelise põiminguga elust ja kunstist, peab märkima häid näitlejatöid. Isa ja poeg Toompered, Lembit Ulfsak, Aire Koop, Katrin Kohv, Ines Aru, Vija Artmane — terve galerii häid rolle. Ilus leid oli ka Marek Eerme medvend. Natuke naljakas on see, et meie staaži-

kas filminäitleja Lembit Ulfsak on nüüd filmist filmi sattunud mängima hädiseid abielumehi (meenutagem «Keskea rõõme!»). Võib-olla on Thijl Ulenspiegelite aeg tõesti pöördumatult möödunud.

Mida arvata filmi kakskeelsusest? Selle taga on jälle üks populistlik-publitsistlik idee — näidata meile, eestimaalastele, meie tegelikku elu, kahe kogukonna kurvamaigulist segunemist. Võib-olla oli selle kaudu püütud edasi anda kahe kultuuri konflikti, kuid nägime ka kakskeelselt ikka peaausjalikult vaadete konflikti, mitte muud. Ka minia-amma igavene vastasseis mõjus venekeelses esituses ehk mahlakamalt, kui see maakeeles oleks kõlanud. «Vaatlejas» oli kultuuride kokkupõrge tunduvalt rohkem markeeritud.

Filmi intensiivsemate stseenide hulka tuleb lugeda nn tunnelistseeni, mille Iho oli ilmselt lavastanud kliinilisest surmast naasnute jutustuste

põhjal (kuigi veene veristanud Johani hallutsinatsioonides on ka hetki, mis toovad meelde Stalkeri ja tema Tsooni) ja muidugi kaadrid surnud last kiigutava emaga surnukuuris. See film ootab hästi laia emotsiooniskaalaga vaatajat, sest šokkide kõrval päkutakse ohtrasti ka hardaid tundeid. Kas ei lähe hinge koht, kus elule säästetud Johan oma sanitariks alandatud päästjale hommikuhahetuses tänulikult flööti puhub? Poeetilise mõõtme lõhub aga kättmaksuingel, peatne inkrimineeritav, Viktor Mihkel Smeljanski kehasuses . . . Happy end'i ei tule. Elus ju neid ei ole. Elu on enamasti morn ja kriminaalne. Meenu-tagem, mis raamatut luges Rita mees Andres kodus voodis vedeldes. See oli Colin Wilsoni «Criminal History of Mankind».

Oleksin vist siiski tahtnud, et veri poleks varjutanud koiduhelki Rita juustel, mis seal ju oli võbelnud terve filmi jooksul. Ja eks oli kogu see lugu üks suur valguse ja varju mäng — võimalda ainult liiga pimestavate kontrastidega.

Ehk on Arvo Ihol järgmist filmi tehes elu ja kunsti Skylla ja Charybdisse vahel rohkem õnne.



«Ainult hulludele». Lembit Ulfak (Andres), Vija Artmane (Siina), Jaan Täfte (Toomas), Maria Avdjuško (Eva) ja Margarita Terehhova (Rita).

«Ainult hulludele». Margarita Terehhova (Rita) ja Mihkel Smeljanski (Viktor).

V. Menduneni fotod





W. Klinger. Prometheuse röövimine. 1894. O'fordin, vase-
lõige, alantükk. Leht sarjast «Brahmsi fantaasia»
(Opus XII).

M. Klinger. Titaanid. 1894. O'fort, vaseselõige. Leht sarjast
«Brahmsi fantaasia» (Opus XII).



Guinnessi rekordite raamat on reserveerinud koha ka filmile. Muidugi on Guinness Ameerika- ja amerikanismikeskne. Pealegi käsitlevad ameeriklased filmi mitte kui kunsti, vaid kui meelelahutuse eriliiki. Kuid tänapäeval kasvab meilgi reklaami ja raha osa. Olgu mõned näited.

Suurim kinokompleks on Kanadas, Toronto Eaton keskuses. See avati 19. aprillil 1979 ja selles on 18 saali 1700 kohaga (märkigem, et Tallinnas 1963. a valminud ja tänini edukalt töötavas «Kosmoses» on 1014 kohta). Suurim avalik saal, kus võib linastada filme ja kus seda on ka tehtud, on New Yorgi *Radio City Music Hall*, avatud 27. dets 1932. Selles on 5882 kohta. Suurimaks kinoks võib pidada 5041 kohaga *Detroidi Fox Theatre't*. See avati 1928, nüüd on ta revüüteater, kuid aeg-ajalt linastatakse selles ka filme.

Suurim vabaõhukino (*drive-in*) on *Loew's Open Air* (Lynn, Massachusettsi osariigis) 5000 autole.

Saudi Araabias (8 400 000 elanikku) on vaid 5 kino, filmide esitamine on, vastavalt islamile, seadusevastane.

San Marinos on 7 kino, üks kino 3190 elaniku kohta.

Suurim filmitulu kuulub Steven Spielbergi tööle «M.V.: Maaväline» (*E.T.: Extra-Terrestrial*). Film on sisse toonud (brutotulu) 700 miljonit dollarit. 27. mail 1984 kogus Spielbergi «Indiana Jones ja Viimsepäeva tempel» (*Indiana Jones and the Temple of Doom*) ühe päevaga 9 324 760 dollarit. Tulutoovaim esilinastus oli «Jedi tagasitulek» (*Return of the Jedi*). 25. mail 1983 saadi 1002 kinost 6 219 629 dollarit.

Kõige kallim film on 60 miljonit dollarit maksnud «Rambo III», mis esilinastus mais 1988 Sylvester Stallone'iga peaosas.

Kõige odavam täispikk mängufilm on teadaolevalt 1927. a Inglismaal filmitud «Purunenud unelmad» (*Shattered illusions*). Filmi tegemine kestis 12 kuud, sisaldas vaatamängulisi episoode tormiõnnetuses hukkunud laevast ja maksis 300 £ (1500 \$).

Kõige odavam lühifilm oli Cecil Hepworthi kassaedukas «Rõõvel päästjaks» (*Rescued by Rover*), mis maksis 37 dollarit 40 senti.

Kõrgeimat honorariumi on saanud Sylvester Stallone «Cobra» eest 12 miljonit dollarit ja «Üle tipu» (*Over the Top*) eest samuti 12 miljonit dollarit. «Rocky IV» honorar oli Stallonel 16 miljonit dollarit ja «Rambo III» eest koguni 19,5 miljonit dollarit.

Kõrgeima honorari naisnäitle- ja ille on saanud Meryl Streep ja Barbara

Streisand. «Eemale Aafrikast» (*Out of Africa*) naispeaosas eest sai Streep 4 miljonit dollarit. Barbara Streisand sai filmi «Jamps» (*Nuts*) eest 5 miljonit dollarit.

Kaskadöör Dan Robinson sai 100 000 \$ oma 1100-jalase hüppe eest Toronto kuulsalt tornehitiselt novembril 1979 filmis «Kõrge tipp» (*High Point*). Langevari avanes tal alles 300 jala kõrgusel maapinnast. Robinson hukkus 39-aastaselt 1986. a filmitriki tegemisel kihutava mootorrattaga.

Kõige enam vägivalda on filmis «Rambo III». Selle 109 minutis kohtame 123 surma ja 245 muud vägivaldaakti. Sylvester Stallone tõrjub selles Nõukogude armeed ük-sinda, vajamata teiste abi.

Filmis «Vanakraamikaupmees» (*The Junkmen*, 1982, lavastaja H. B. Halicki) sõideti sodiks enam kui 150 autot, sealhulgas neli «Cadillaci» ja «Chrysleri» luksusmasinat, arvukalt paate, veoautosid, mootorrattaid ja kaks lennukit.

Kõige pikem film on 85-tunnine «Unetuseravi» (*The Cure for Insomnia*). Lavastaja John Henry Timmis IV alustas selle demonstreerimist 31. jaanuaril 1987 Chicago kunstikoolis (*School of Art Institute*).

Kõige pikem filmilinnastus — 10 aastat — kuulub «Emmanuelle'ile». «Emmanuelle» esilinastus Pariisi kinos «Paramount City» 26. juulil 1974 ja viimane seans toimus 26. veebruaril 1985.

PÄÄSEMINE MEELETUSES?



«Ainult hulludele». Margarita Terehova (Rita) ja Hendrik Toompere jun (Johan).

V. Menduneni fotod

Kahtlemata on režissöör Arvo Iho mängufilmil «Ainult hulludele», mis valmis Marina Šeptunova stsenaariumi järgi, kahene, ütleksin isegi kolmene saetus.

Seal, kus tänu objektiivsetele põhjustele ei ole ajakohaseks probleemiks rahvussuhted ning selle üks võimalik külg — segaabielu —, otustatakse teose üle ainult kunstikriteeriumide järgi. Kindlasti olnuks too ideaal, millest meie oleme paraku üpris kaugel. Kõige usutavam on, et naise hingeseisundite kokkukõla lahatakse argielu rehnungi seadusi aluseks võttes ning lan-



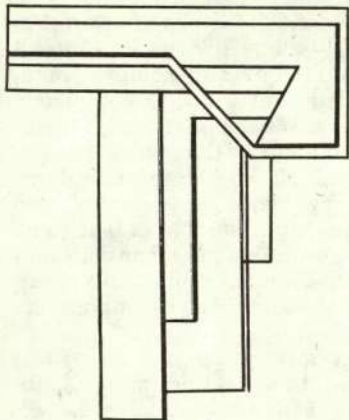
getatakse peategelase kohta õiglane, pigem siiski väär otsus. Jääb ju kõik toimuv tervele mõistusele arusaamatuks. Kuidas on võimalik, et mingi hälveta naisterahvas, abielunaine, ema, meditsiinitöötaja — see on ju ingel valges kitlis —, võis endale midagi s ä ä r a s t lubada. On muidugi mõistetav, et noorukit, kes oli otsustanud eluga lõpparve teha, tuli sellesinatse eluga taas harjutada. Ja selle humaanse eesmärgi teostamisel kõlbavad kõik vahendid. Võinuks muidugi kasutada uusi ravimeetodeid, nagu nüüd moodi on läinud, näiteks hüпноosi. Paar ekstrasensitiivi võtaksid ühenduse kosmiliste jõududega ning sealtpoolt antaks elust lahkuda soovijale lisaenergiat (muidugi ka seksuaalset), nii et tärkaks jälle enesesuuldus ja ühtlasi elumõnude nautimise soov. Kuid see olnuks liialt tavatu. Samas aga ka liiga maine ja lihalik — kuidas sa ikka sisendad haiglanaril armusängi jumalikkude algideed. Teate, sõnab tavakodanik, kõik peab olema sündsuse raames ning seega mõistusega piiritletud. Mitte juhuslikult ei pannud filmi autorid oma tööle mitmetähendusliku pealkirja «Ainult hulludele». Sellega välistati võimalus ligineda teosele puhtmõistuslikelt lähtekohtadelt.

Peategelast kutsus A. Iho mängima Margarita Terehhova. Ning ümbritses teda suurepärase näitlejaansambliga, kus igaühel, olgu see Lembit Ulsak, Vija Artmane, Mihkel Smeljanski, isa ja poeg Hendrik Toompered või Katrin Kohv (tal on suhteliselt väike, kuid igati meeldesõõbiv roll), on olemas oma, täpselt väljajoonistatud osa. Kui poleks Terehhovat, kelle kohal heljub mõistatusliku näitlejanna nimbus, kelle osatäitmiste galeriist on raske leida «normaalset nõukogude naist», sest kõik tema kehastatud kangelanad on mingil määral «linnukesega», oleks kinoekraanil nähtav küllaltki lihtlabane lugu, vahest ehk mitte päris banaalne, kuid igal juhul skemaatiline. Terehhova küllastab tolle loo eriilmeliste psühholoogiliste pooltoonidega, loob soojust oma kaitsetu naiselikkusega, ja film, lähtudes juba pealkirjast, omandab polüfoonilise kõla.

Siis aga toimub süzeeline pööre. Ajalehes ilmub lookene ning kõik käändub kummuli. Abielumees on õnnetusest murtud, tütar lausa põleb häbipalangus, ämm keeb raevust, töökaaslased on põlastavalt iroonilised. Kuid need on nende mured, Rita jaoks jääb kõik vanaviisi. Uue päeva algus on lihtsalt hommik ja elule päästetud nooruk üksnes inimene, kes hakkab taas elama. Peategelase ürgne naiselikkus on samavõrd loomulik, kui ütleme see, et ta käib toidukraami täis turukotiga. Ja egas temal polegi rohkem probleeme kui tema naiselik ettemääratus. Too ei ole aga üldse probleem, ja muidugi puudub sellel ilmingul sotsiaalne ning rahvuslik olemus. Tõenäoliselt viib see marru internatsionalistliku kõlbluse järele andunult valvajad, samas ärritab aga ka küllalt teravalt neid, kes jälgivad rahvuspuhtast abielust kinnipidamist.

Sellest hoolimata jätkavad Arvo Iho ja Marina Septunova oma kunstilis-psühholoogilist uurimist, mida nad alustasid juba eelmises koostöös «Vaatileja». Oli sealgi ju kaks inimest — nooruk ja küpses eas naine, eestlane ja vene-lanna. Ning oli ka armastus, mida ei saanud allutada mõistuslikule arvestusele. Traagiline lõpp-lahendus kinnitas mittetajutava materia haprust, selle füüsilise hävitamise hõlpsust, ja samas, et seda pole võimalik füüsika reeglite järgi maandada ega matemaatiliselt väikseimale ühishimetaajale taandada. «Vaatilejaga» sarnaselt on «Ainult hulludele» finaali täis traagikat ning täiesti ootamatu. Samas aga ainuvõimalik, nii kahju, kui see ka ei ole. Saab ju vaid julmumist vastu seada liigutavale kaitsetusele? Ning eks ole vaid surma läbi võimalik elu ihaldusväärsust tõestada? Ja mille muu kui füüsilise arvesteõidendusega saab hinge langust illustreerida? Teha seda nii, et hakkaks hirm, nähes, kelleks me oleme muutunud. Üksnes iseenda armetuse õuduse kaudu tajume seda, mis meid ootamas.

Agas vahest on filmi nimes vihje, on ju operaator Ago Ruusi ülesvõetud haigia sarnane üht-aegu pühamu ning põrguga? Vaid meelega võib ravida ning saada terveks armastuse abil. Ja tööpoolest, üksnes hullunu võib seda uskuda. Kui aga meie tänane maailm on tõesti hullumeelne, meeletu, nagu oleme harjunud kordama, vahest on siis just selles meie tulevane pääsemine?



QES?

BOGUSŁAW SCHAEFFER

6. juunil 1929 Lvovis sündinud Bogusław Julian Schaeffer (Schäffer) on poola muusika- ja teatriavangardi markantsemaid ja originaalsemaid esindajaid. 17-aastaselt valmisid tema esimesed heliteosed, kolm aastat hiljem alustas ta Krakówi Riiklikus Konservatooriumis Artur Maławski käe all kompositsiooniõpinguid, samal ajal (1949—1953) õppis ta ka Jagiello ülikoolis Arnold Schönbergi õpilase professor Zdzisław Jachimecki juures musikoogiat. Professor Jachimecki mõjutusel tekkis Schaefferil huvi dodekafoonia vastu. 1953 kirjutas ta esimese poola dodekafoonilise orkestriteose «Muusika keelpillidele: Nokturn», 1957 oma esimese noodipartituuri «Ekstreemid» 10 instrumendile, 1958 esimese graafilise partituuri «Tertium datur» klavessiinile ja kammerorkestrile. 1959 sai Schaeffer preemia Grzegorz Fitelbergi nimelisel konkursil teosega «Monosonaat kuuele keelpillikvartetile», 1960. aastal valmis tal 8-tunnine klaveriteos «Non-stop». Seda loetelu võiks pikalt jätkata — Schaeffer on kirjutanud ligi 300 helitööd, näiteks «Missa elettronica» poiste-koorile ja lindile (1975) ja «Jazz concerto» 12 instrumendile ja orkestrile (1969). Viimase kohta kirjutas pärast esiettekannet (1975. aastal Bostonis ISCM festivalil) Leighton Kerner, et see on säravaim džässteos pärast Gershwini «Rhapsody in Blue'd». Paljudes linnades üle kogu maailma on toimunud üle 40 Schaefferi autorikontserdi. 1975. aastal ilmus Glasgow's Jadwiga Hodori ja Bodhan Pocij' raamat «Bogusław Schaeffer and His Music».

Kõrgelt hinnatakse Schaefferi enese raamatuid, mis käsitlevad uut muusikat, eriti «Sissejuhatust komponeerimisse» (1976), mida kasutatakse õppevahendina mitmekümnes konservatooriumis Euroopas, mõlemas Ameerikas ja Jaapanis. Teisi raamatuid: «Uus muusika. Kaasaegse komponeerimistehnika probleemid» (1958), «Dodekafoonilise muusika klassikud» (2 osa, 1961 ja 1964), «XX sajandi heliloojate leksikon» (2 osa, 1963 ja 1965), «Helid ja märgid» (1969), «XX sajandi muusika» (1975), «Muusikaajalugu. Stiilid ja autorid» (1979).

Schaeffer on tuntud ka graafikuna, ta kuulub avangardistliku Krakówi rühma (sina kuuluvad teiste hulgas Tadeusz Kantor, Mária Jarema, Jonasz Stern, Kazimierz Mikulski) ning on osalenud mitmel rahvusvahelisel näitusel.

Kuuekümnendate aastate algul, juba tunnustatud heliloojana ja muusikateoreetikuna, hakkas Schaeffer salaja, sahtlisse, kirjutama teatritekste; varsti osales ta Poola esimeste *happening*'ide sünnis (koos Tadeusz Kantoriga) ning kirjutas muusika mitmele lavastusele (teiste hulgas Józef Szajna «Repliigile»). Schaefferit sobib nimetada pigem teatri- kui draamakirjanikuks, tema näidendite seos teatriga on palju tugevam kui kirjandusega, ka huvitab teda rohkem oma tööde esitamine teatris kui nende trükki jõudmine. Teatril kirjutades kasutab Schaeffer oma heliloojakogemusi, tema teatritekstide ülesehitus sarnaneb muusikateoste kompositsiooniga — oma-

vahel sõlmuvad pealtnäha täiesti erinevad motiivid. Tähtsamaid neist võiks iseloomustada kas intellektuaal-filosoofilis-esteetilistena või iroonilis-naljatlavadena.

Algul suhtuti Schaefferi näidenditesse kui helilooja grafomaaniasse, kuid tasapisi hakkasid tema novaatorlikud tööd lavale jõudma, algul eksperimentaaltruppide esituses, hiljem ka riigiteatrites. Nüüdseks on paljud neist — «Stsenarium olematu, kuid võimalikule näitlejale», «Audientsid», «Eskimote paradisi», «Kvartett neljale näitlejale», «Stsenarium kolmele näitlejale», «Videvik», «Vanaduse patud», «Näitleja», «Proovid», «Seanss» jt — levinud üle keelepiiride, neid mängitakse Saksamaal, Austrias, Hispaanias, Norras, USA-s ja Kanadas. Ka Eestis on Schaeffer tuntum just teatrikirjanikuna. 1989. aasta sügisel mängis Wrocław *Teatr Polski* trupp Viljandis, Pärnus ja Tallinnas tema «Kvartetti neljale näitlejale». Käesoleva aasta 6. märtsil jõudis Eesti Draamateatris lavale tema «Proovid» (lavastaja Evald Hermaküla).

Järgnev intervjuu on tublisti kärbitult tõlgitud ajakirjast «Ruch Muzyczny» ning tehud Bogusław Schaefferi 60. aasta juubeli puhul 1989. aastal.

Hendrik Lindepuu

TADEUSZ KACZYNSKI: Sa oled helilooja, muusikateadlane, teoreetik ja praktik (mängid mitut pilli), avangardi ideoloog, pedagoog, publitsist, draamakirjanik, kunstnik, kirjastaja, kontserdikorraldaja. Niisiis on olemas rohkem kui üks Bogusław Schaeffer. Nimetan veel ühte: Schaeffer-poleemik. See sinu isikupära on vägagi silmatorkav. Kuna sulle meeldib vaielda, siis ei hakka ma sulle mitte küsimusi esitama, vaid sind ründama. Kuid enne seda «võitlust» tahan ma esitada mõned tõsised ja objektiivsed küsimused. Niisiis — mis sünnitas nii palju Schaeffereid? Kas sinu esivanemate hulgas oli keegi Leonardo?

BOGUSŁAW SCHAEFFER: Ma alustan viimasest. Ma pärinen tavalisest perekonnast, kes ometigi võib näida ebatavalisena. Meie peres olid kõik erakordselt andekad, igaüks erinevas suunas, ehkki kõige rohkem oli muusikaannet. Minu õe matemaatiline talent ja minu venna tehnikataip ei olnud kindlasti tavalised, niisiis harjusin ka mina ebatavalisega, arvatavasti olin isegi imelaps, kuid kahe vuntsikandja mahhinatsioonid (mis olid samuti ebatavalised — oma kuritegelikkuses) ei lasknud sellel, mis mind vaimustas, materialiseeruda. Aga kas see on nii tähtis? Komponeerima hakkasin ma 17-aastaselt ning väga intensiivselt. Mõned neist noorpõlveteostest on ette kantud nii, nagu nad on kirjutatud, kogu 50 oma naiivsuses ja võib-olla vigadega;

ilmes, et nende esimeste teoste hulgas oli selliseid, mis toovad mulle veel praegugi dividende (näiteks Sonatiin kahele viiulile). Sellele noorukile võlgnen ma palju. Ta ei viitsinud koolis õppida, mängis viiulit, juhtis koori, komponeeris, tõusis vara, et osaleda missal, tegeles terve päeva muusikaga, lugemisega, õpпис keeli, kord oli kooli parim õpilane, kord üks nõrgemaid, ta ei omistanud hinnetele mingit tähtsust, kõik läks tema käes libedalt, ainuüksi harmooniaülesandeid kirjutas ta mitu tuhat; ma pean tunnustama, et see noormees imponeerib mulle veel praegugi.

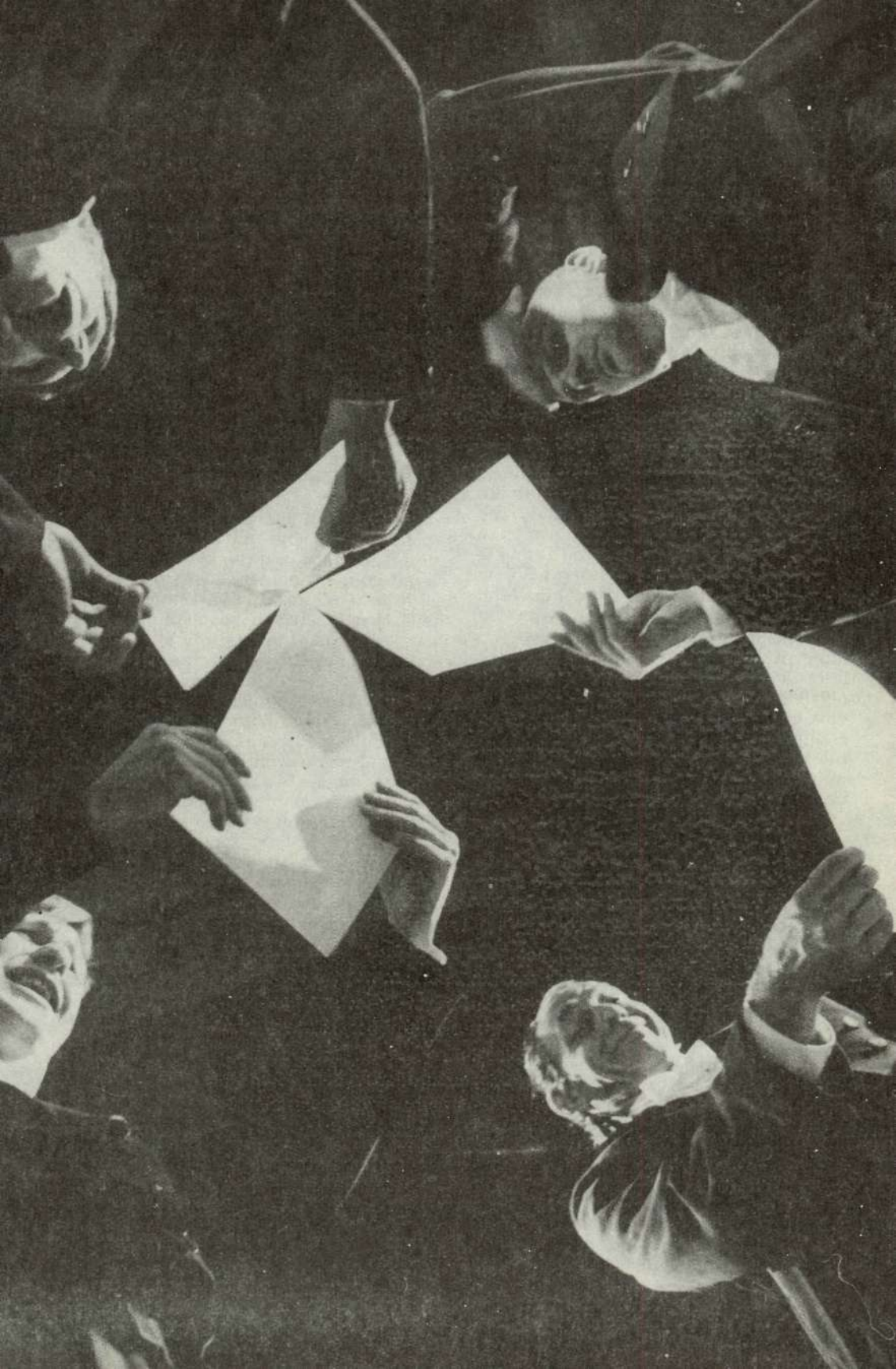
Ma ei tea miks, aga ma olen alati varjanud oma tõelisi kiindumusi. Võib-olla, et midagi saavutada, tuleb seda hoida saladuses, vaid enda jaoks. Sa ju tunned mind hästi, aga sa ei teadnud, et ma kirjutan näidendeid. Loomingus suletud, poleemikas avatud — selline on minu deviis. Ma tean, et minu looming ei lähe kellelegi korda ning ma ei suru seda kellelegi peale. Minu teoseid on esmakordselt esitatud kümme ning isegi kakskümmend aastat pärast nende loomist. Näita mulle sellist heliloojat väljapaistvamate hulgas! Mina ei tea ühtegi, aga ma tunnen isiklikult kahte kolmandikku meie poolsajandi tähtsamatest heliloojatest.

Heliloojad meenutavad mulle järjekordi Venemaal: rahvasumm sissepääsu juures ja pärast pikk saba inimestest, kes usuvad veel korrasse. Mina seisan kuskil päris taga. Minu arust ei ole mõtet trügida. Mida seal antakse — au ja kuulsus? Ma ei ole seda kunagi taga ajanud. Ükskord tualetis tõi üks heliloojast kolleeg kuuldavale valju peeru. Ma küsisin temalt: «Kas sa tead, et oled nüüd kuulus¹ helilooja?» Tema ei saanud aru. Rõõmustas. Mina rõõmustasin ka, sest parem oli gi, et ta aru ei saanud.

T. K.: Me pidime vestlema küll poleemiliselt, kuid tõsiselt, aga sina hakkad anekdoote jutustama — nagu üliõpilaspõlves. Ma kutsun sind üles tõsidusele — sa said ju kuuekümne aastaseks!

Ehkki me oleme tuttavad juba ammu, olen ma sind tundma õppinud «tükkhaval», ja iga järgmine «tükk» üllatas mind. Algul olid lihtsalt sõber, kes armastab nalja visata. Vastri selgus, et tunned hästi harmooniat. Hiljem veendusin, et mitte traditsiooniline harmoonia, vaid vastupidi — moodne harmoonia ja üldse uus muusika on sinu pärisosa. Paar sinu raamatut tekitasid minus

¹ Sõna «głośny» tähendab nii valju kui kuulsat.



veendumuse, et sa oled XX sajandi muusika silmapaistvamaid teoreetiku. Kuni tuli järgmine üllatus: sa oled helilooja!

Kuid peatume Schaefferil kui teoreetikul. Mida võib öelda kuuekümnenda sajandi teoreetik, mitmete artiklite, raamatute ja komponeerimisõpikute autor uuest muusikast A. D. 1990? Unustades seejuures — nii palju kui see on võimalik —, et ta ise on helilooja...

B. S.: Uus muusika ei lõpe ühegi heliloojaga: ei Debussy, Schönbergi ega Messiaeniga. Uus muusika on alati olnud ja ei lõpe mitte kellegagi. Väljapaistvaid heliloojaid on palju. Kui XIX sajandil võime nimetada umbes neljakümnet, ma pean siin silmas ka selliseid nagu Smetana, Borodin, Albeniz või Nielsen, siis ka meie sajandil peab neid olema palju, võib-olla isegi rohkem, sest ka inimesi on nüüd rohkem. Mõne nimega piirdumine oleks arusaamatus. Talente on palju, võib-olla veidi vähem on iseloomuga loojaid. Helilooja-diletant on äärmiselt tüütu tüüp. Ma tean paljusid partituure, mille on kirjutanud diletandid, ainult et vahel üsna nimekad. Õppida tuleb kogu elu. Mina õpin pidevalt. Ja muutun pidevalt. Kui ma oleksin enesekindel, võiksin öelda, et muutun järjest täiuslikumaks. Ükski muusikalaad, isegi kõige ekstsentrilisem (ehk väljaspool keskpärasest heliloojate huvide tsentrit asetsev) ei ole mulle võõras. Helilooja, kes ei kasuta uusi vahendeid (näit. multifoonilisi või kompuutrit) on minu arvates molutaja. Jah, tavaline ammulu sui vahtija, nagu tsirkusepublik.

On levinud arvamus, et avangard on oma aja ära elanud. Seda arvamust levitavad heliloojad, kes tahavad elada süümepiinadeta. See on manipuleerimine. Oma loomingut kaitstes manipuleerivad kõik heliloojad. Kunagi jagas Ravel heliloojad nendeks, kes loovad mõistusega, ja nendeks, kes loovad südamega; endale reserveeris ta südamekese ning oli rahul. Seda sulaselget idiootsust on meelsasti korranud mitmed muusikateadlased. Näiteks Bach — suurem helilooja kui Ravel — kirjutas nii südamega kui intellektiga. Bachi kontrapunkte ei kirjutanud mitte tema süda, vaid tema aju. (Bach elas arvude ja matemaatika fetišismi ajastul.) Avangard on oma aja ära elanud nende jaoks, kes sellega enam ei tegele — kahjuks. Kuid mis õigusega need heliloojad, üldse mitte geeniused, vaid tavalised muusika palgatöölised, usurpeerivad endale õiguse määratleda, mis on lõppenud ja mis kestab?

T. K.: Ma näen, et Schaefferist kui 52 uue muusika teoreetikust ei pigista ma

enam midagi välja. Räägime siis sinust kui heliloojast — mis ongi sinu puhul tähtsaim.

B. S.: Ma olen sündinud muusik. Minu vanavanaisa oli Krakówis teatri-dirigent. Muusika oli meie kodus alati esiplaanil, raadiot ja heliplaate kuulsin lapsepõlvest peale. Olen kuulmismäluga. Vaatan maailma ja mulle ei jää mitte midagi meelde. Mälu järgi maastikumaa-lijana oleksin ümmargune null. See-eest kuulen ma kõike. Kuulen veel praegugi, kuidas rääkisid Idas poolakad, ukrainlased, juudid. Ning loomulikult ärritab mind, kui kõne muusikaline külg on moonutatud, kiivas. Mulle teeb haiget, et poola poedid on nii ebamuusikaalsed. Kirjanikud kirjutavad ja vist kunagi ei loe, mida nad on kirjutanud, sest muusikalise vaatenurgast on see tihti allpool igasugust kriitikat. Aga nemad, õnnesened, seda ei tea.

Ma loon kergesti, loomulikult. Komponeerimisega oli mul raskusi ainult kõrgkoolis: ma ei suutnud kuidagi harjuda mõtetute, võltsreeglitega, mis olid kohutavalt jäigad, vananenud, komponeerimisel täiesti kasutatud. Ma tunnen kaasa neile, kes kaebavad loomepiinade üle. Ma ei ole kunagi midagi sellist tundnud. Ma komponeerin bioloogiliselt. Ma ei mõtle midagi, ma komponeerin. Spontaanselt. Teoreetik olen ma vaid sellepärast, et ma olen helilooja. Mind huvitas ainult uus muusika. Sel teemal on teoreetilised raamatud haruldus. Mulle meeldib väga Messiaeni «Traktaat», ei tea, miks ta ei ole tahtnud oma tööd jätkata. Võib-olla tead sina, sa oled ju tema õpilane ja tema biograaf...

T. K.: Traktaadi oma muusikakeelest kirjutas Messiaen kolmekümne kolme aastaselt. Sellest ajast on tema teadmised muusikast — nii enda kui teiste omast — nii palju täienenud, et nende esitamiseks peaks ta kirjutama mitu köidet. Arvatavasti seepärast on ta loobunud universaalsest teoreetilisest traktaadist ning keskendunud vaid ühele elemendile muusikas — rütmile. Aga ka oma «Traktaati rütmist» kirjutab ta juba mitu aastat ja ei suuda lõpetada, sest see on tal määratult paisunud ning ta peaks sellele pühendama liiga palju aega, loobuma komponeerimisest. Aga komponeerimine on talle tähtsaim — nagu sullegi. See ei ole teie ainus ühisjoon. Te olete mõlemad mitmekülgsed huvidega, mõlemad õpetate meeeldi teisi.

B. S.: Et mind ennast õpetati kehvasti, siis otsustasin vähemalt ise paremini õppida. Miks mind kehvasti õpetati?



Stseenid B. Schaefferi näidendist «Kvartett».

Sest professor õpetas mind nii, nagu tema professor oli õpetanud teda, minu professori professorit oli omakorda õpetatud nii, nagu oli õpetatud minu professori professori professorit. Mingisugune arhailine pedagoogika pidi meid juhtima tulevikku. Täielik jama! Kas tead, et Szymanowski õpetaja vana Noskowski õpetas, et C-duuris võib noot f esineda dominantid septimis vaid siis, kui on eelnenud subdominant. See oli meie aastasaja algul, ükski Varssavi valsitreial ei pööranud sellele juba aastaid tähelepanu ja võis olla populaarne — kui tal oli annet. Anne on kõige tähtsam, ma kordan koolis alata: me õpetame andekaid inimesi, mitte ükskõik keda. Ma olen õpetanud mitmeid džässimuusikuid ja mulle meeldis väga, et neile ei pidanud midagi pikalt seletama, nad haarasid kõike lennult. Ma õpetan meeleldi ja palju. Aga ma kinnitan, et õpilane õpib kõige rohkem sellest, mida ta ise kirjutab.

T. K.: Ehkki mõningates oma muusikateostes või õigemini muusikalis-teatraalsetes teostes ilmutasid sa dramaturgiannet, oli sinu näidendite esitamine mitmes teatris ja järgnevalt ka TV-s suureks üllatuseks. Kas oma esimest näidendit kirjutades tahtsid näidata oma mitmekülgust? Endale ja teistele?

B. S.: Ei, selliseid ambitsioone mul ei olnud. Näidendid kirjutavad end ise, nagu ka helitööd. Loomulikult, teatri vastu olin juba aastaid huvi tundnud, aga ma ei reetnud seda millegagi. 1955. aastal kirjutasin näidendi Webernist. Kui ma kuulsaks saan (see ei ole mulle oluline, aga ma ei välista seda), lasen selle kellelgi ära lavastada. Vaatajail on võib-olla igav, aga nende oma süü.

T. K.: Pärast šokki, mille tekitas Schaeffer-dramaturg, ei pane enam ükski tema uus tegevusala imestama. Kuid sellest hoolimata tahaksid paljud teada, kuidas ilmus järsku välja Schaeffer kui graafik ja maalikunstnik?

B. S.: Juhuslikult. Graafika rahustab mind. Idioodid joonistavad koosolekutel malelauda, mina koosolekutel ei käi, aga vahel jään mõttesse ja siis ma joonistan. Mul on olnud näitused mitmes tähtsas linnas üle kogu maailma, ma olen münud hulganisti graafilisi lehti, aga samuti kaunilt kujundatud partituure.

T. K.: Sinust on saanud ka oma teoste väljaandja. Kust oled ammutanud oma kirjastajavõimed?

B. S.: Tigidusest poola impotentsuse vastu selles vallas. Me võiksime nootide kirjastamisega (muusika on rahvusvaheline keel, seda pole vaja tõlkida) teenida

miljoneid. Trükkimata noote meeleldi ei mängita. Salzburgis me anname noote välja kompuutri abil.

Helilooja, kui ta ei ole hõivatud ainult endaga, peaks leidma aega ka näiteks kontsertide korraldamiseks. Mina leian kõigeks aega, aga viimasel ajal hakkab mõningaid tegevusvorme eelistama ja mõned hakkavad varju jääma. Nii näiteks ei ole mul enam kavas raamatuid kirjutada. Kui teised püüdsid oma heliteoseid (sageli kehvi, sest nendest pole jäänud mingit jälge) läbi suruda, kuhu aga juhtub, olin mina tagasihoidlik, ei tüüdanud kedagi, ütlesin endale, et muusikast kirjutajana on mul samuti annet, niisiis võin oma loomingut ise finantseerida. Muusikakirjanik pidas üleval heliloojat. Ostsin endale 40 aastat komponeerimiseks.

Eelkõige huvitavad mind komponeerimine ja näidendite kirjutamine. Levib kuuldusi, et nüüd hakkab ma ainult näidendeid kirjutama, sest need lähevad menukalt. Selle kuulujutu lahtilaskja otsustab nähtavasti enda järgi — et kõike määrab menu.

Komponeerimine on vaevaline tegevus. Inimene tõuseb paari tunni pärast, pea paks, kohutavalt väsinud. Kuigi mina komponeerin kergelt ja ei pea kunagi mitte midagi «välja hauduma», võivad need 18 000 nooti, mis tuleb kirjutada 10 minuti orkestrimuusika saamiseks, inimese hulluks ajada, eriti selle, kes petab end veendumusega, et loob vaid šedöövreid (on niisuguseid, tunnen neile kaasa). Seepärast komponeerin kiiresti ja võimalikult rohkem, sest olen märganud, et kolmekümneaastane on paremas vormis kui kuuekümneaastane. Vana Stravinski ei kirjutanud tosinaleheküljelisi partituure mitte sellepärast, et see talle vanuigi meeldis, vaid sellepärast, et rohkemaks ei jätkunud jõudu. Ja vana Schönberg, juba pime, aga ikka veel komponeeriv! Ehkki üks teos aastas (Schönbergil, Bartókil, Webernil) — seda on väga vähe. Mul on kohutavalt kahju, et ei saa kuulata näiteks Bartóki Tšellokontserti või mõnda Weberni ooperit. Kunst on potentsiaalsete teoste kalmistu. Kurv.

Niisiis komponeerin mina kiiresti ja palju. Mõni ütleb, et liiga palju. Aga ma tahan saada kogemusi, uurida muusika edasisi võimalusi. Kui ma nämmutan üht teost terve aasta, siis saan ma teada ainult seda, et olen impotent, aga ma ei usu, et selline informatsioon heliloojale elu sisse puhub. Kas see, kes vähem komponeerib, saab rohkem kogemusi?

Heliteoseid ma peaaegu ei paranda. Ma arvan, et heliteoseid parandavad vaid need, kellel ei ole muusikalist kuulmist — nad on imestunud, et välja kukub midagi muud, kui nad algul arvasid. Kuid teatritekstidega mängin ma lõputult. Kirjutan ümber terveid stseene, komponeerin terviku hoopis teisiti, muudan näidendi sisu (irvhambad võivad öelda, et see on kerge ülesanne, sest ma kirjutan näidendeid ilma sisuta), toon sisse uusi tegelasi.

Heliloomingus olen juba jõudnud sellise arvu teosteni, et need moodustavad teatud terviku. Kas ma kirjutan veel mõne orkestriteose, kontserdi või religioosse teose, see ei muuda põhimõtteliselt enam midagi — kui ma just mingile väga ebatavalisele rajale ei satu (ma ei välista seda). See-eest teatris on mul veel palju öelda, ma tahaksin teatrisse üle kanda oma muusiku-, heliloojakogemused. Tegelikult komponeerin ma iga teatriteost, kontrollin kõiki piasjasju instrumentidel — näitlejatel. Siin on veel palju teha, sest ma arvan, et teater on õndselt hooletusse jäetud.

Ma tahan teha midagi kunsti heaks. Kunstis võimutsevad poolintelligendid. See seltskond tuleks laiali lüüa! Aga kuna me ei või tarvitada vägivalda, sest kunst on eksistentsi malbe vorm, siis peame ära kannatama. Kas sa oled tähele pannud, et kõige ähmasem on kõige menukam? Üleilne prantsuse uus romaan — kas saab olla hullemat sonimist? Ja mida see andis? Ning sõjaeelne neoklassitsism või tänane «uus lihtsus» muusikas — õudne! Võetakse imeiline Hölderlin ja topitakse talle suhu vulgaarse muusika räpane kalts!

T. K.: Primitiivsed heliloojad on alati proovinud vägistada suurt poeesiat, aga ta on ikka jäänud neitsiks! Aga mis puudutab uusi suundi muusikas, siis mind üllatab sinu sallimatus. Kas tõesti on eluaegne võitlev avangardist kuuekümneselt asunud teispoole barrikaadi?

B. S.: Ma olen alati võidelnud dilettantlikkusega. Uus muusika ei ole populaarne, sest see on raskesti mõistetav. Raskesti mõistetav, sest liiga keeruline. Miks ma arvan, et muusika peab olema keeruline? Võib-olla seepärast, et juba mõne aasta möödudes paljastab lihtsam muusika, isegi kui see on efektne, oma ebatäiuslikkuse. Keeruline on ka Bachi, Beethoveni, Chopini ja Schönbergi muusika. Ning seal on alati, mida kuulata.

Muusikas toimuvad esteetilised muutused. Kes seda tähele ei pane, sel ei ole kuulmist. Muusika vananeb — ka uus

muusika. Keeruline mateeria nii kergelt ei vanane (näiteks kas või Nono «Incontri», tavaline näide, ma ei arva, et see oleks šedööver, aga ta kaitseb end vananemise eest suurepäraselt). Hindemith, kes tundus nii ületeoretiseeritud, nii ülepolüfoniseeritud, on tänapäeval banaalne. Banaalne on Honegger, kunagi nii kuulus. Mõtleme mitte ainult sellele, mida maailm tahab mängida, vaid ka sellele, mida maailm enam ei taha mängida. Ei taha näiteks Milhaud'd. Merkantiline maailm tahaks, et meie sajandi geeniuks oleks Mitja Sostakovitš — vastik tüüp, aga suur sümfooniate produtseerija —, mõeldes: kui see vanaraud lasta turule, kui palju võiks kasu lõigata, vähemalt sama palju kui Mahleri puhul. Kunstilisemates teostes, järelikult ka keerulisemates, on alati midagi avastada. Aga mida on avastada Czerny etüüdides? Või Blacheri naiivselt lihtsates kompositsioonides? Ka minu lihtsamatel teostel pole mingeid šansse — õnneks ei ole ma neid liiga palju kirjutanud.

T. K.: Lõpuks printsiipiaalne küsimus: sinu kunstnikuideoloogiast. Kuidas sa seda lühidalt iseloomustaksid?

B. S.: Jumala eest, mul pole mitte mingit ideoloogiat! Palun mind mitte süüdistada milleski selletaolises! Ma olen mesilane, kes toodab mett (mõnele see mesi ei maitse, aga see on juba teine asi). Juba sõna «ideoloogia» on eemale-tõukav. Filosoofia — oo, see oleks sobivam.

Kas mul on mingi filosoofia? Jah, on. Ja siin on selle tähtsamad teesid:

1) kirjuta nii nagu oskad, kirjuta seda, mis sul kõige kergemini välja tuleb; maailm ei vaja sinu muusikat, seda enam ei vaja ta sinu punnitamist;

2) ära korda ennast;

3) ole puhas, naiivne, avatud, vastuvõtlik;

4) ära allu mõjutustele, jäta see teiste jaoks;

5) ära muretse millegi pärast, sinu unistuseks peab olema — nagu kunagi lapsepõlves — paber, pliiats, joonlaud, sellest piisab.

6) hangi kogemusi komponeerides, mitte teiste muusikat kuulates;

7) hoia silmad lahti, huvitu uutest tehnilistest võimalustest;

8) kirjuta spontaanselt, ära mõtle komponeerides, mõelda võid hiljem;

9) jälgi muusikuid, lauljaid jne, jäta meelde nende võimaluste piirid ja nende vead, ületa julgelt neid piire, väldi vigu (piisab omadest, nagunii teed neid nagu iga kunstnik);

10) viljele erinevaid muusikaliike ja -žanre: kunagi ei või teada, mis toob sulle rohkem kogemusi;

11) ära püüa meeldida; meeldima peavad teatud daamid (ja heliloojad, kes neid meenutavad, vähemalt vaimset);

12) ära komponeeri noote, komponeeri substantsi, see on tähtsam;

13) ära muretse vormi ega loogika pärast; vorm kujuneb vastuvõtja ajus, kui ta võtab vaevaks sinu muusikat põhjalikumalt tundma õppida (milles sa küll vaevalt kedagi süüdistada võid);

14) ole kord külm, kord ennekuulmatult emotsionaalne, proovi kõike, kellelgi ei ole tõeliselt ekspressiivse muusika patenti;

15) kasuta — kui tavalisi meediume — vahendeid, mis panevad teistel pea ringi käima; tee ebatavalistest vahenditest tavalised vahendid (iga vahend oli kunagi ebatavaline);

16) ära planeeri heliteoseid, nii võib sinust saada omaenese ideede ori (kohutav!);

17) planeerimise asemel tegele dispositsiooniga, see on konkreetne, see kohustab, isegi piirab, aga just piiratuses väljendub meisterlikkus;

18) ära komponeeri viimasel hetkel; maailmas on juba küllalt selliseid *Zeitmangelprodukt*!e!

19) ära ole megalomaan, ära arva, et suurteosed toovad sulle ka suuri austusavaldusi. Chopin peaaegu ei kirjutanud suurteoseid (tänapäevase megalomaania mõttes), aga ometigi lõi šedöövreid;

20) väldi konventsionaalseid vahendeid. Mis sobib esimesele ettejuhtunule, ei sobi kindlasti sinule; juba üksi fakt, et mingeid vahendeid kasutavad teised, peaks sulle need vahendid eemaletõukavaks tegema;

21) õpi sellest, mida ise kirjutad, *alias* kirjuta nii, et võiksid enda kohta midagi teada saada;

22) väldi skeeme, väldi muusikat, mida saab skeemidesse sobitada, skeem võib olla ainult lähtepunktiks, mida lihtsam see on, seda rohkem pead sellele leidma vastukaalu;

23) komponeeri nii, nagu sulle meeldib, ära juhindu moest, kriitikute survest, sõprade sosinaist — mitte keegi ei kirjuta sinu eest sinu muusikat;

24) arenda oma muusikakeelt, ära muretse selle monoliitsuse pärast, oled niigi sellele määratud (kui XX sajandi muusik, kui poolakas jne);

25) lõpuks: hoia alles entusiasm muusika kõige erinevamate ilmingute vastu, ole optimist — võib-olla oled kel-

leegi eeskujuks, ei maksa teistel lõbu ära rikkuda.

Palusid, et ma esitaksin oma kredo võimalikult lühidalt. Kunst on rikas, seda ei saa kokku suruda paari aforismi. Muuseas, sa näed, et ma elan komponeerimises, mitte komponeerimise jaoks, ja seepärast on mul selle kohta ka midagi öelda . . .

Poola keelest tõlkinud
HENDRIK LINDEPUU

NYYD' 91
 NYYD' 91
 postmetaminimalistlik NYYD transavangardistlik
 võimendat NYYD synteesisit
 improviserialistlik NYYD postakademistlik
 NYYD' 91
 komputriseerit NYYD rock'n rolleerit
 šamāñiseerit NYYD prepareerit
 tonaalatoonaalne NYYD digitaalne
 NYYD' 91
 NYYD' 91
 NYYD' 91



«NYYD» ja EDASPIDI

19.—22. veebruaril toimus Tallinnas uus rahvusvaheline muusikaüritus — vaba avangardi festival «NYYD '91». Kokku 12 kontserdiga astusid üles löökpilliansambel «Kroumata» (Rootsi), ansambel «Michael Gordon Philharmonic» (USA), Vilniuse Uue Muusika Ansambel, kammerorkester «Avanti!» (Soome), duo Ann LaBerge/David Dramm (võimendatud flööt ja elektrikitarr, Holland), *live electronics* duo Anders Blomquist/Ake Parmerud (Rootsi), pianist Anton Batagov (Moskva), sooloklarnetist Evan Ziporyn (USA). Eesti muusikat ja muusikuid esindasid Eesti Raadio segakoor Toomas Kapteni juhatusel Kuldar Singi ja «Hortus Musicus» Arvo Pärdi autorikavaga. «Esiettekannete ööl» esitasid selleks puhuks loodud kammeransambli toel oma uusi elektroakustilisi teoseid Igor Garšnek, Alo Mattiisen, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüür ja Peeter Vähi. «NYYD-i» kontserte jagus ka Tartusse ja Pärnu. Festivali korraldajaks oli «Eesti Kontsert», kunstiliseks peakonsultandiks E.-S. Tüür, kunstiliseks direktoriks Madis Kolk.

Küsisime muljeid mõnelt asjatundjalt ja asjaosaliselt.

Vilniuse Uue Muusika Ansambel. J. Heinla foto



Evan Ziporyn, ansambli «Michael Gordon Philharmonic» solist. Esines ka soolokontserdiga. T. Huigi foto



Michael Gordon, ansamblijuh, New Yorgi festivali «Sang On A Can» šeff. T. Huigi foto



New Yorgi ansambli liikmed Ted Kuhn (viulidaja, kuid ka helilooja ja plaadistuudio direktor) ja John Lad (lisaks violamängule õpetab Columbia ülikoolis filosoofiat). T. Huigi foto



Ansambli löökpillivirtuoos Michael Pugliese. T. Huigi foto

MULJE I

ILMAR LAABAN, poet ja esseist, kultuuri-filosoof, «NYYD-i» külaline.

Olete aastakümneid tegelnud avangardikunstidega, nii autorina kui ka mõtestajana, hindajana. Ei usu, et Kodu-Eestis oleks kellelgi niisugust profundset kogemust. Vaevalt küll leidus «NYYD-il» midagi teie jaoks päris uut?

Päris uut vist tõesti mitte. Aga üks viimase veerandsajandiga ole selgunud, et klassikalise avangardi asemele ei olegi tulnud midagi vaieldamatult uut. On toimunud teatavaid muusika dekonstruktsioone, kordusmuusika ühena nende seas. Ma ei ole ka mingi iga hinna eest uuduse jahtija, mulle on kvaliteet rohkem tähtis. Ilmselt peame üldse otsima «avangardi» asemele uut terminit. Sest «avangard» on seotud progressiideoloogiaga, ajaloo ja kultuuri lineaarse arengu müüdiga, mis on teatavasti oma aja ära elanud.

Ja teisalt, ammu enne mõiste «avangard» teket tegutsesid niisugused «avangardistid» nagu Gesualdo ja Monteverdi, Bach lõi «Fuugakunsti», Beethoven oma viimased kvartetid ja klaverisonaadid, Schumann oma varased klaverisüüdid. Igal ajastul sünnib impulsse, mille torkel traditsioon end edasi surub, ja mis on midagi rohkemat kui vana segamine ja ülesoendamine.



Uue muusika kammerorkester «Avanti!» (Soome) tuli NYJD-ile kvintetina.

A. Saare foto

«NYJD-il» kuulatus sobis «avangardi» kitsama tähendusega kõige paremini «Avanti!» kontsert. See värskus, millega, ütleme, Schönberg kirjutas I kammersümfoonia või Hindemith oma esimesed «Kammermuusikad», olid selles kavas osalt tuntud, aga osalt ka uuel kujul täiesti olemas. Eriti Magnus Lindbergi oopuses «Quintetto dell' estate». Lindbergi hindan väga kõrgelt pärast tutvumist tema sümfoonilise poemiga «Kraft» («Jõud»), mis tõesti vastab oma nimele. See kontsert oli nagu vitamiinisüst, mul tuli meelde üks ilus lause Elmer Diktoniuselt, suurelt soomerootsi modernistlikult luuletajalt (temast oleks peaaegu ka helilooja saanud), mida on kasutatud Põhjamaa muusikalise modernismi deviisina: «Kord kevadel läksin ma välja maailma.»

Keerulisi tundeid tekitas kohe järgmine, Kuldar Singi autorikontsert. Sink on väga märkimisväärne juhtum. Ta oli kahtlemata üks meie suuremaid lootusi esimese nn sulailma ajal. Praegu räägitakse Eestis tema uusimast loomingust kui sidemete taastamisest traditsioonidega. Aga kas sel muusikal on traditsioonitunnetust? See, mis toimub tema «Ave Maria-des» ja Missa osades, on minu meelest pigem traditsiooni dekonstrueerimine, sisemine lammutamine. Nagu termiidid ehitaksid oma pesad maja taladesse ja tulpadesse ja vundamenti. Fassaad püsib veel, aga hävinud on muusikateose sisemine organisatsioon ajas. Kui tohiksin esitada riivatu gastronoomilise võrdluse: Singi sakraalmuusikas on *son de sauce*'i (st kastme põhikomponendi, millele siis lisatakse vürtse, veini jm) osas muusika, mis Euroopas valitsetes momendil, kui Eestis oli ärkamisaeg. Romantismi muusika suur hoog oli talunud triviaalmuusikaks — «triviaalse» sõnasõnalises tähen-



Anders Blomquist (ülal) ja Ake Parmerud demonstreerisid live electronics aparatuuri võimalusi.

A. Saare fotod

duses «risttee» — niisiis risttee-, ristunud teede muusikaks. Tollal olid kohutavalt populaarsed usulise sisuga õli-trükid. Sink kasutab siin popkunsti meetodit, võttes triviaalkunsti detaile ja seda tohutult suurendades. Muusikas vastab suurendamisele venitamine ajas, kusjuures tulemuse vormilõtvus muutub paradoksaalsel kombel monumentaalseks. Ainult et kui vaatleme popkunsti töid, Andy Warholit, Tom Wesselmanni, Claus Oldenburgi, siis näeme, et ühelt poolt on nad triviaalpildistikust vaimustunud, teisalt hoiavad ironilist distantsi, mis Warholi puhul võib muutuda täiesti jäiseks. Ka Singil on tajutav absoluutselt ebakriitiline n-õ usuind, mis samal ajal võib dialektiliselt pahupidi pöörduda, blasfeemiliseks muigeks. Heidegger on pillanud lause: «Nihilismist ei pääse meie ajal keegi!»

Nagu ei pääse ka seni puutumata asjade lammutamisest...

«Igas ajastus on kolm maailma.» See on Novalise ilusmaid aforisme. On tärkav maailm, õitsev maailm ja närtsiv maailm. Mõnikord näeb ühte maailma paremini kui teist — nähtavuse küsimus! Michael Gordoni ansambli kontserdi võib paigutada tärkavasse maailma. Selles noores ameerika muusikas on, võrreldes näiteks Steve Reichi ja Philip Glassi kordusmuusikaga, edasi mindud, muusikaline substants on tüssistunud, muutunud huvitavamaks. Sest minimalismi puhul jõuame minu meelest peaaegu alati lõpuks rappa, nagu näiteks John Adams oma lausa hirmutava jõhkruuse ja sentimentaalsuse seguga, mis meenutab halbu ameerika gangsterifilme. Niisiis, varem või hiljem tuleb tahes-tahtmata hakata korduslikku, mikromaterjali kuidagi organiseerima. Parimaks näiteks, keda



«Hortius Musicuse» kontsert tuletas meelde, et just koostöös nendega sündis Arvo Pärdi tintinnabuli-stiil.

J. Heinla foto

tean, on itaallane Luca Lombardi, kes töötab minimalistliku materjaliga, aga ometi ehitab üles täiesti tüsistatud, komplitseeritud ja ometigi pregnantseid suurvorme.

Gordon aga kasutab meetodit, millele võiks tuua esteetiliseks paralleeliks moodsas filmikunstis tihti kasutatava stoppkadri võtte. Või siis koomiksi, kui panna Gordoni iga muusikaepisoodiga vastavusse üks koomiksiruut. Muide, hea koomiks huvitab mind väga, olen kirjutanud isegi ühte rootsi kogumikku essee jubeduskoomiksitest.

Kas ka David Drammi/Ann LaBerge'i esindatud suuna võiks paigutada «tähtkavasse maailma»?

Võiks küll. Kergelt analüüsitav, kuid sümpaatne muusika. Puhtalt läbi viidud väljelaamiste, ekstaasidega. Näide sellest, kuidas levimusika mõjustus võib omandada hea karaadi sellest, kuidas elektrikitarril ja flöödil saavutatakse võimendustehnika ja tavatute mängumenetluste kaudu ülemhelide ja kõladünaamika rikkus, mis on iseloomulik araabia *ūd*'ile või *shamisen*'ile, samuti *shakuhachi*'le. Moodne Euroopa flööti on ju kohutavalt tuim, kuidagi nunnalik, pai pill. Ka Euroopas ei olnud veel barokiajal instrumentid nii värvivaesed kui tänapäeval. Siin on tegemist sama tendentsiga, mis viis moodi valge saia leiva asemel, olgugi et inimesed sellest haigeks jäävad; või mis kehatas XVI ja XVII sajandi Vatikanis antiikkujudel naha poorsust edasi andvaid ebatasasusi liivapaberiga üle käima.

MULJE II

LEPO SUMERA, helilooja, kultuuriminister, «NYYD-ist» osavõtja.

Deviisiks proklameeritud «vaba avangardiga» on ilmselt tahetud «NYYD-i» vastandada nn rängele või akadeemilisele, uusviinlaste pärandit jätkavale avangardi suunale, millega tihti seostatakse Darmstadt'i nime. Olete ise kuulsa tel Darmstadt'i suvekursustel viibinud mitu korda, kas peate «NYYD-i» niisugust opositsioonilist hoiakut põhjendatuks või perspektiivituks? Müllised põhimõtted üldse võiks tuua edu ühele äsjasündinud festivalile katses ajada oma juur uue muusika gloobusesse?

Darmstadt'i suvekursused oma akadeemilise suunaga on olnud kogu pärastsojaaja vältel väga võimas kultuurinähtus ja on seda ka praegu, kui on kaotanud oma otseselt avangardse, st esijoonel püsija positsiooni. Darmstadt'i ümber on kogunenud kõik nüüdismuusika suured nimed alates Stockhausenist ja Boulezist, kes ta 1950. aastate keskel asutasid. Aga ka kõik praegused kõlavamad nimed on nii või teisiti Darmstadtiga seotud.

Darmstadtis jaotub töö teatavasti põhiliselt kaheks pooleks. Ühel pool teoreetilised arutelud, kus tavaliselt tuntud heliloojad analüüsivad küllaltki põhjalikult mõnd oma teost, seejärel toimub teose kuulamine. Teisel pool interpretatsiooniküsimused: tuntud kaasaegset muusikat esitavad ansamblid annavad meistrkursuste tunde. Nii nagu mina olen kahel korral Darmstadt'i näinud, on sellest saanud koht, kuhu tulakse tema müüdi pärast, üksteist nägema, noored suuri kuulusi vaatama, kuulsused mõnulema oma kunagise menu paistel ja pidama, niipalju kui mina sattusin kuulama, üsna tühje, kulunud mõtetega loenguid oma muusikast. Kusjuures loengud on minu jaoks ikkagi olnud huvitavamad kui muusika ise.

Samas tuleb Darmstadt'i kokku palju noori muusikuid, areneb kohutaval hulgal tutvusi ja niite, terve hargnevate teede aed. Need noored, enamalt jaolt üliõpilased, pole just rikkad, nii et suurte pidude pidamise komme seal puudub, aga kontaktide mõju võib olla tohutu. Võtsin ise Darmstadt'i



Lepo Sumera esiettekandejärgses meeleolus.



Igor Garšneki uudistest «Alkeemia» kuulajani toonud ansambelis musitseeris kaks klahvpillimängijat: autor ja Tiit Aunaste.

T. Huigi fotod



Alo Mattiisen oli ainsana oma loominguga esiettekande ainuostaja.

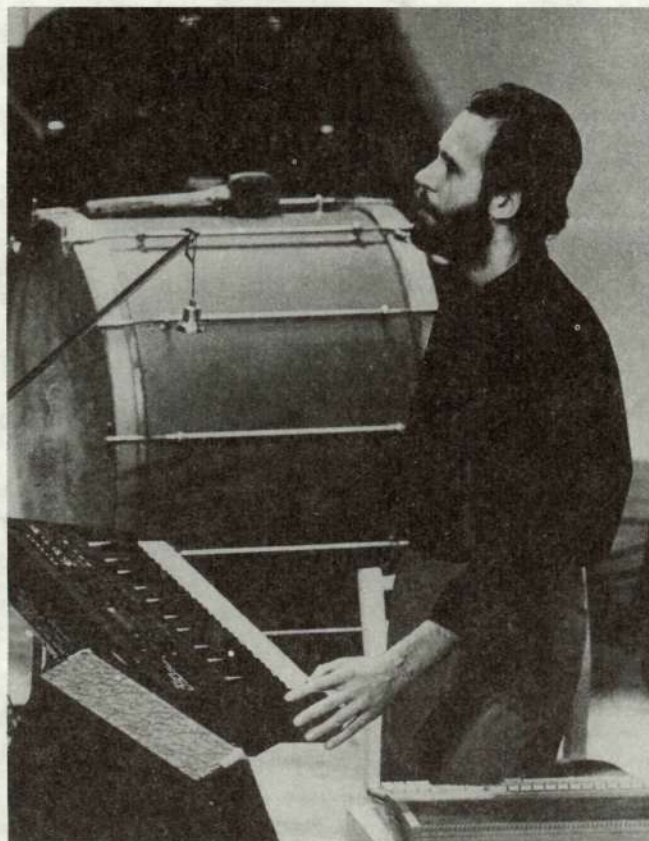
kaasa pala flöödile ja kitarrile «Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale», ja tänu seal näitamisele on pala nüüdseks esitatud igas maailma nurgas Pariisist Argentiinani. Kõik need inimesed on kohal Darmstadti nime, ta kunagise ja praeguse hiilguse pärast. Kõik nad on Darmstadti apoloogeetid. Eravestluses võib nii mõnigi mainida, et ei pea Stockhauseni muusikast tegelikult midagi, aga biograafiasse kirjutab tingimata, et on Darmstadti käinud. Nagu minagi. Ja mida teiegi kõigepealt küsisite?

Ilmselt just Darmstadti vägevuse, kõigele näha oleku tõttu ei ole avalik Darmstadti-eitus maailmas midagi ebaharilikku. Ka eitamiseks rajatud liikumine on mingitpidi ikkagi Darmstadti laps. 1968. aastal võtsin osa konverentsist «Composer to composer» Telluride'is Colorado osariigis USA-s. Ka selle organisatsioonid taotlevad korraldada midagi teistsugust kui Darmstadt, asutada uut Darmstadti.

Telluride'i konverents on väga omapärase ülesehitusega. Kutsutakse kohale 10—12 heliloojat, keda korraldajad oluliselt peavad, esimestel konverentsidel olid need minimalistliku suunilusega, mis on loomulik — raske on leida midagi akadeemilisest avangardist kaugemat, pealegi on Ameerika minimalismi sünnikoht. Kutsutakse ka kõiki eelmiste aastate vilistlasi, tavaliselt saabub küll mõni üksik. Heliloojad veedavad neli päeva koos suletud uste taga, võivad seal teha mida süda kutsub — arutleda, pea peal seista, õlut juua. Järgneb neli öhtut avalikke diskussioone publiku osavõtul ja kontserte, mis peaksid endast kujutama kinniste uste taga sündinu vilju.



J. Heinta foto



Peeter Vähi esitas koos kolleegidega oma «Kuldse trummi valguse».

T. Huigi foto



Erkki-Sven Tüür «NYJD-i» laval. J. Heinla foto

Tuleb veel arvestada, et Telluride on väike, ääretult kallis mägiuurort ning konverents seega kavandatud prestiiži-ürituseks, eriti valitud seltskonnale ning kõige ambitsioosimate muusikaväljaannete esindajatele.

Nende oma kahe tähtsama festivalikogemuse põhjal ei oska ma «NYJD-ile» muud tulevikku maalida kui seda, et oma aura loomine, ahvatluste võrgu kudumine, millega rahvusvahelist eliiti siia meelitada ja samas eesti muusikat selle akna kaudu väljapoole levitada, niitide tõmbamine, mille abil esitajaid, muusikat ja publikut ühte ja festivali ning Tallinna ümber siduda, on paljude, niisii järgnevate aastate töö. Muidugi, igavesti kena, et juba esimesel korral sellised esinejad kohale tulid.

Imselt tuleb «NYJD-i» ühitada Euroopa festivalikalendriga, arvestada, kuidas ta aeg Stockholmis või Leningradis toimuvaga kokku sobib. Samal ajal on väga tähtis, et «NYJD» kõidaks Eesti mis tahes alal noort intelligenti, ja selleks peab uus muusika ka festivalide vahepeal muutuma linna kultuurielu üheks püsielemendiks. Kui ammu jutuks olnud džässikohvik lõpuks tuleb, võiks seal kord kuus toimuda avangardse elektronmuusika kontserdid. See parandaks atmosfääri kogu linnas.

MULJE III

ERKKI-SVEN TUUR ja MADIS KOLK, festivali eestvedajad.

MK: Eespool toodud «NYJD-i» deviisile/minimanifestile andis Ivalo Randalu festivalile pühendatud raadiosaates nimeks Kuusepuu. Oli tegelikult päris kena ootamatus, et Kuusepuule kõik oksad külge jäid. See tähendab, et kõik kutsutud äreva aja kiuste kohale tulid.

«Kroumata» (Rootsi).



Ansambli «Kroumata» liider Anders Loguin.
T. Huigi fotod





«Kroumata» temperamendid.

E-ST: Tänu terveks jäänud Kuusepuule leidis «NYYY-il» küllalt laialt ja mitmekesiselt eksponeerimist helimaailm, mida võimaldavad akustiliste ja elektrooniliste instrumentide põimingud. Usun, see andis sinnele publikule päris uuelaadse kogemuse, sest vaevalt paljud sellise muusika festivalidele varem sattunud on. Plaadil võib aga olla kui tahes filigraanne helirežiim, kuid just sellise muusika kõlaspektrile iseloomulikud äärmused — peened harjumatud helitekitusnüansid kõrvuti purustava ekspressiivsusega — tulevad esile vaid kontserdisaalis.

Kuusepuu oksad ei olnud muidugi päris ühetasased, eriti esileküündivaks osutus ameerika suund, sest peale Michael Gordoni ansambli on ka Dramm ja Ann LaBerge ameeriklased, mitmes sealses ülikoolis õppinud ja Ameerika 30—40 aastaste heliloojatepõlvkonna vaimuse kandjad.

MK: Paistis, et meie süvamuusikapublikus tekitas just Gordoni ansambli esinemine kõige vastakamaid reaktsioone?

E-ST: Loomulik, oli ju nende mängus tõelist hiidlinna kontrakultuuri hõngu. Et mõned tehnilised üksikasjad neil kohati konarlikuks jäid, mõjus minu meelest peaaegu taotluslikuna, kuidas nad aga just praegu New Yorgi õhustikus keerlevaid muusikalisi ideid kokku panid, oli väga värske ja vaimukas.

Pealegi, ega «NYYY '91» sulgenud end ka teise äärmuse — kõrgkultiveeritud vormikeelega stiilide ees, mida esindasid Toru Takemitsu, Tristan Murail, Georg Crumbi, Morton Feldmani teosed.

MK: Aga needki oopused jäid minu arvates ikkagi otsapidi puutesse «NYYY-i» kuusepuu tüvega — kui meisterlikud eeskujud, kuidas ka kõige peenemalt läbikonstrueeritud struktuurilõimestikuga saavutada sugestiivne, tõhus kontakt muusikat armastava kuulajaskonnaga.

Tuleb kibekiiresti alustada «NYYY '92» eeltöid. Meeldiv, et pärast osalemist festivalil «NYYY '91» lubasid kõikvõimalikku toetust nii Ida kui Lääne megapoliste tuntumate avantgardimuusikafestivalide liidrid: A. Batagov on Moskva festivali «Alternatiiv — ?» võtmefiguure, M. Gordon New Yorgi festivali «Bang On A Can» juht.

E-ST: Just seekordsele «NYYY-ile» oli nõus tulema mitu õige intrigeerivat kollektiivi, aga ei mahtunud: «Sound Pressure» Kanadast, «Orkest de Volharding» Hollandist, «California E. A. R. Unit» Los Angelesest. Me ei tohi neid kurvasutada!



Järgmise «NYYY-ini»!
T. Huigi fotod

KOORIDE VÕISTLAULMISEST ÜLDSE JA KOORIKONKURSIST «TALLINN '91» ERITI

Kui võimu- ja relvavõitlused lubavad, toimub käesoleva aasta keskel (1.—4. juulini) Tallinnas järjekordne koorifestival «Tallinn '91», seejärel kolm päeva Ida-Lääne laulupidu «Laulusillad». Festivali üheks põnevamaks ürituseks töötab kujuneda nais-, mees-, sega- ja kammerkooride konkurs. Et kolm eelmist võistlust (1972, 1975, 1988) on läinud tõusvas joones, siis oli väljaspool Eestit eelvooru kandideerijaid rekordiliselt palju — 32 koori. Eelžürii koosseisus Venno Laul, Olev Oja, Tõnu Kaljuste, Ants Sööt ja Ülo Krigul kuulas mitu õhtut kassette, et välja selgitada koorid, kellele saata kutse teatega: «Olete palutud...». Keeruliseks tegi valiku seegi, et eelvoorus kandideeris koguni 23 meie koori.

Professor KUNO ARENG: *Kooride võistlus on sama vana nähtus kui koorilaul ise. Kui möödunud sajandil hakati meil koorilaulmisega tegelema, hakati kohe ka «võistu laulma». Ennast väljendada ja teistega võrrelda on ju ürgne tahe. Mis sunnib näiteks sportlasi trennima? On ju teada, et ainult üks võidab...*

Kunstis lüüakse vahel ka allapoole vööd ja kaotuskibedus tuleb alla neelata. Oleme sel alal üsna hellaks tehtud. Ainus võimalus välismaale sõita oli Moskva kaudu, selge, et tagasi pidid tulema auhinnaga, muidu oli koori peale asjata raha kulutatud. Meie koorid on kaotuskibedust küll üsna vähe tunda saanud, see on välismaal tõstnud nende mainet ja sellega juba arvestatakse. Meie koorid on suutnud viia Eesti nime kodust kaugemale. Ehk oleme sellega poliitikuilegi abiks olnud.

Tore, et suvel toimuva konkursi vastu on nii elav huvi. Kõik sinna ei pääse, aga seda on vaja noortele kooridele, et endast märku anda ja kontserdisaalide uksed lahti teha.

Euroopas on koore, kes sõidavad ühelt festivalilt teisele ja ka nendega peaks kontakte süvendama. Svüiti on Euroopas palju festivale, kus ei ole konkursi, aga võistumoment tekib ometi. Žüriiks on publik. Kunstiline tase on seal vahest paremgi, sest koorid esinevad pingevabalt. Ometi tundub mulle, et võimekate kooride kontserte on meil harvemaks jäänud.

Me peame pidevalt leidma uusi teid koorile elavdamiseks; et me ei elaks vaid ühest laulupeost teiseni ja ei laulaks ainult vanu tuntud laule. Siin ka väike etteheide meie he-

liloojaile: *noodiportfell on kaunis õhukeseks jäänud...*

9. veebruaril kuulas žürii (T. Kaljuste, V. Laul, O. Oja ja Ü. Krigul) Tallinna Pedagoogilise Instituudi aulas eesti koore, kes kandideerisid konkursile «Tallinn '91». Pika päeva lõpuks tehti teatavaks tulemused.

Segakoorid: «Kaleva» (dirigent U. Taremaa). Konkursist osavõtjatele kohustuslik laul on Urmas Sisaski «Alleluia».

Naiskoorid: Tallinna Pedagoogilise Instituudi naiskoor (L. Kardna), Tallinna Konservatooriumi naiskoor (U. Järvela ja E. Kangron) ning tütarlastekoor «Ellerhein» (T. Loitme). Kohustuslik laul on Harri Otsa «Gloria».

Kammerkoorid: Tallinna Raekoja kammerkoor (E. Kaarepere ja E. Pehk), büroo «Mainor» kammerkoor (O. Elts) ja Vene Õigeusu Kirikumuusika Kammerkoor (V. Petrov). Kohustuslik laul on Raimond Kangro «In vino».

Juba varem oli selgeks saanud, et konkurentsi puudumisel saavad mõlemad meie meeskoorid, Teaduste Akadeemia meeskoor (A. Soots, P. Perens ja H. Surva) ja EKE inseneride meeskoor (A. Üleoja ja E. Kaarepere) otse konkursile. Kohustuslik laul on Urmas Sisaski «Miserere mei, Deus».

Kohe vahetult pärast konkursi avaldasid žürii liikmed muljeid. Tõnu Kaljuste (žürii esimees): *Võrreldes 1988. aastaga on toimunud muutused meeldivas suunas. Repertuaar on rikastunud ja esinemisvabadus ning fantaasia lahti läinud. On palju eriilmelisi koore ja dirigente, mulle meeldisid eriti noortekoorid. Üllatas vene õigeusu kammerkoor. Aga nagu ikka — täiusest oleme veel väga kaugel... Kuulanud ära ka linnid, arvan, et sellel konkursil on korralik keskmine tase olemas.*

VENNO LAUL: *Möödunud aastal olin Soome kammerkooride konkursi žüriis. Pani üllatama sealne kõrge tase. Meie ülevaatus, mis ei hõlmanud veel kõiki Eesti koore, annab usku tulevikku: laulavad noored, dirigendid on noored. Meie naiskoorid esinesid tugeva üksusega, edasi saatsime neist kolm, aga seda arvu oleks tahtnud suurendada.*

OLEV OJA: *Kammerkoorid on tunduvalt edasi läinud. Eriti Raekoja ja «Mainori» koor. Ka vene õigeusu koor jättis meeldiva mulje. Nais-*

koorid on jäänud samale tasemele. Sama võib öelda ka segakooride kohta, kusjuures «Kaleva» jättis meeldiva mulje. Meie meeskoorid on teistega võrreldavad ja ma arvan, et nad tulevad ka auhinnalistele kohtadele. On kahju, et Eesti ei saa näidata eelmistest aegadest teada tippkoore, aga ehk saavad just osalejatest 1991. aasta tipud.

ÜLO KRIGUL: Oleks imelik, kui võtaksime jälle kõik esikohad endale nagu möödunud kord.

VENNO LAUL: Tahaksin öelda aitäh Eesti Raadiole, kes kogu ürituse salvestas.

Kui palju meie koorimuusika uueneb? Nüüd on kooridel ka Lääne repertuaar häätesaadav ja seda ka lauldakse, üha raskemat repertuaari. Aga meie oma koorimuusika? Sellel konkursil domineeris Urmas Sisask; endiselt on au sees Veljo Tormis. Cyrillus Kreeki oli, Ernesaksa, ühel juhul Mart Saart. Kaasaegsetest olid esindatud veel Kuldar Sink ja Arvo Pärt. Domineeris aga Sisask. Kuhu teised noored jäävad? Mis seni on kirjutatud, seda on ka lauldud, aga ikkagi on koorilaulus nagu seisak tekkinud.

Laulupeo peakomisjonis lepiti kokku, et 1993 on koolinoorte laulupidu; 1994 on Tartus meestelaulupäev üldlaulupeo 125. aastapäeva tähistamiseks; 1995 on järgmine üldlaulupidu. Kas me peame sinna minema lauludega, mida laulsime eelmistel pidudel ja 100 aastat tagasi? Me peaksime suutma näidata koorimuusika arengut ja tänast päeva. Ärge unustage: praegu on viimane aeg neid laule kirjutada, muidu ei satu lauld enam nende ürituste kavasse!

* * *

«Laulusillad» juhivad kokku lauljaid Idast ja Läänest. Ja mitte ainult lauljaid; siia on oodata ärimehi oma kokkusaamisele, Tallinna kontserdisaalides ja kirikutes kannavad sel ajal ette muusikalisi suurvorme nii meie kui ka külaliskollektiivid. Tallinnas avatakse 2. rahvusvaheline karikatuurivõistlus «VIVA LA MUSICA». Kõigeks selleks on vaja normaalset olukorda. Ja mitte ainult selleks.

TOIVO OJAVESKI

KOORIFESTIVAL '91 KONKURSIST OSAVÖTJAD

MEESKOORID

Eesti Teaduste Akadeemia meeskoor (Eesti) — ANTS SOOTS
PEETER PERENS
HIRVO SURVA

EKE inseneride meeskoor (Eesti) — ANTS ÜLEOJA
ELO KAAREPERE

«Laulu-Miehet» (Soome) — SAKARI HILDEN
URPO RAUHALA

KAMMERKOORID

«Vozroždenije» (Ukraina) — TAMARA KUDRJAVTSEVA
ALEKSANDER DOLINSKI

«Norddeutsche Vocal-Concertisten» (Saksamaa) — KRISTIAN DREWS

«The Northridge Singers» (USA) — JOHN ALEXANDER
GREG KOCIS

«Silelis» (Leedu) — EDUARDAS KANIAUSKAS
GIEDRE ANDRIUŠKEVICIUTE

Vene Õigeusu Kirikumuusika Kammerkoor (Eesti) — VALERI PETROV

Büroo «Mainor» kammerkoor (Eesti) — OLARI ELTS

Tallinna Raekoja kammerkoor (Eesti) — ELO KAAREPERE

NAISKOORID

«Renaissance» (Moldova) — TEODOR ZGURENU

«Vokální Harmonie» (Tšehhi-Slovaki LV) — KAREL STRÉGL

Tallinna Pedagoogilise Instituudi naiskoor (Eesti) — LINDA KARDNA

Tallinna Konservatooriumi naiskoor (Eesti) — UNO JARVELA
ENE KANGRON

«Ellerhein» (Eesti) — TIIA LOITME

SEGAKOORID

Samaara Kultuuriülikooli segakoor (Venemaa) — ANNA GLAGOLJEVA

«Frankfurter Kantorei» (Saksamaa) — WOLFGANG SCHÄFER

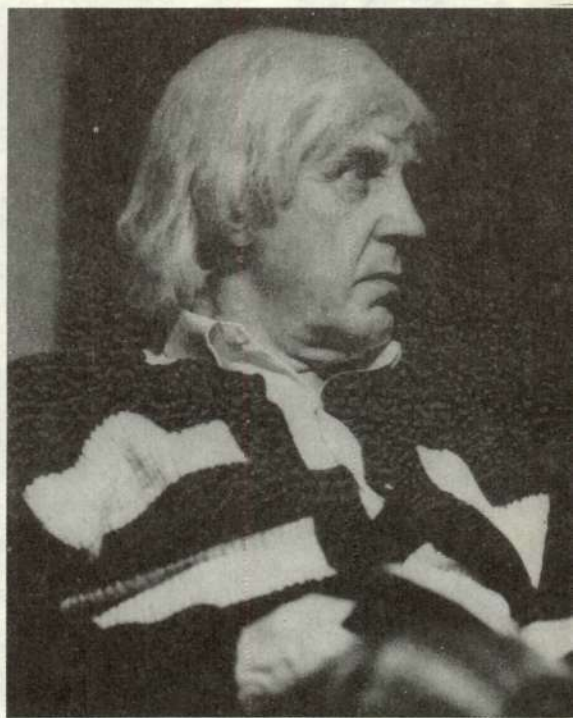
«Jurmala» (Läti) — NORMUNDAS VAICIS
DIANA VAICE

Jüütimaa Üliõpilassegaskoor (Taani) — UFFE MOST

68 «Kaleva» (Eesti) — UUNO TAREMAA

AARNE ÜKSKÜLA VAIKIMINE

Väljendusvahendeilt on Arne Üksküla väikse saali ja suure plaani näitleja. Tema varjundirikas miimika ja ilmekas žestikulatsioon kiirgavad meeleolu muidugi ka kaugemale, kuid paljude nüansside ja finesside tabamiseks peaks vaatama lähedalt. Siis avaneb rollide varjatud pool, sisemine tundlikkus, nukrus või häbelikkus, mida alati oodatagi ei oska. Jasperi rollis «Vanalinnastuudio» lavastuses «Finaal» on Arne Ükskülal öelda vaid kolm sõna, ehkki tegelane viibib laval kogu etenduse aja. Sõnadeta roll? Ometi nii rikas, nagu nähtub alljärgnevalt kirjeldusest.



S. Gray' «Finaal» «Vanalinnastuudios». Lavastaja Roman Baskin, kunstnik Maimu Vannas. Esietendus 10. novembril 1990. Jasper — Arne Üksküla.

Simon Gray näidendis «Finaal» on tegelane, professor Jasper Spencer, kes viibib kogu aeg laval, kes üksnes istub ja vaikib. Näidendi üksikud remargid osutavad Jasperile haruharva, aga teised tegelased kõnetavad teda lausa lakkamatult. Nõnda on Jasper rahutuks tegevalt olemas, justkui tähelepanu keskmes — ja samas täielik mõistatus.

Aastate eest kaotas Jasper elukaaslase Rose'i, pool aastat tagasi suri lemmikpoeg Dick. Kes on talle jäänud? Ainsa päeva jooksul selgub vana mehe üksindu-

se tõelik ulatus. Tema poeg Benedict on alkohoolik. Beni naine Margaret avaldas ühe romaani, tunneb end kirjanikuna ja tahab joodikust mehest vabaneda. Teine poeg Henry peab armukest ega hooli kuuendat ootavast Marianne'ist. Ei hooli öieti millestki. Dicki teismeline poeg Matthew hakkab raisku minema, Dicki lesk Jenny ei oska poja armastust võita. Majapidajanna Daisy, kes viimaks Jasperile mehele saanud, on pahaaimamatult taktitu, hoolimatu ja tüütu. Nad kõik jäävad Jas-

peri hingele võõraks, nad kõik õigustavad end, Jasperit süüdistades või temalt isekalt tuge paludes, suutmata midagi vastu anda. Jasper vaikib. Ei vaidle vastu, ei kaitse end, kuulab kõik lõpuni.

«Finaali» lugedes ja osade jaotust teadmata kujutlesin kohe Aarne Üksküla Jasperiks. (Hiljem rääkis Eino Baskin, et lavastaja Roman Baskin oli seda osa temale pakkunud. Eino Baskin keeldus.) «Finaali» proovide aegu seletas Roman Baskin, et vaikija saavad suureks mädada rääkijad, et kuninga või Hamleti toob esile eelkõige õukond. Päriselt see mind ei veena. «Õukonda» alahindamata arvan siiski, et «kuningas» ise peab olema meister. Aarne Üksküla osatäitmine ju kinnitab seda. Oma mõttetaseme ja eneseväärikuse poolest on Jasper «Finaali» kuningas.

Ka vaikiva rolli siseelu on mõistagi pidev, aktiivne, intensiivne. Kirjeldus jääb punktiirseks, hõlmates vaid otsustavaid, nähtavalt (sise)tegevuslikke momente.



«Finaal». Henry — Raivo Rütel, Jasper — Aarne Üksküla.

«Finaali» etendus Õpetajate Maja ahtal laval. Publik koguneb veel, Jasper istub juba oma kiiktoolis (A-sektorist vaadates vasakul). Teravdunud joontega vana mehe nägu, valged juuksed ja kuldne. Hall kampsun, jalgadele laotatud pleed. Jasper on üks, süvenenud raamatusse. Raamat on talle kui kirjandusprofessorile hea seltsiline. Raamatut käsitleb ta hoolikalt, kiivaltki, kui kellegi pilk sellele langeb. Raamatusse varjub Jasper tüütava jutu eest, vastuseks ärritatud krabinaga lehti pöörates.

«Eks ju, Jasper?» on Daisy (Eili Sild) 70 vadistamise refräänküsimus, mis ena-

masti vastust ei ootagi. Jasper laseb naise jutuvoolu kõrvust mööda, vahel pomiseb miskit vastu, teeb mõne nõustuva või tõrjuva žesti, «ärkab» oma nime kuuldes ja pärib tasa: «Ah?» Tüki alguses on Jasper võrdlemisi heatahtlik, kontaktne, ehkki eraklik ja tagasihoidlik.

Väljendusvahendeilt on Aarne Üksküla väikse saali ja suure plaani näitleja. Tema varjundirikas miimika ja ilmekas žestikulatsioon kiirgavad meeolelu muudugi ka kaugemale, kuid paljude nüansside ja finesside tabamiseks peaks vaatama lähedalt. Siis avaneb rollide varjatud pool, sisemine tundlikkus, nukrus või häbelikkus, mida alati oodatagi ei



Benedict — Raivo Tamm, Jasper — Aarne Üksküla.

oska. Lavastuses «Kontrabass» või «Elu teatris» (Robert) kuulub sisim kaitsetus mängureeglisse, aga näiteks «Majahoidjas» (Davies) või «Silme ees läheb mustaks» (Albert) või «Presidendi sõbrar» (Léon Daim) lähevad sellised vilksatused rolli või lavastuse üldtoonist lahku, mõjuvad puhtalt Aarne Üksküla panusena, muudavad need osad avaramaks.

Jasper roll on tunduvalt staatilisem, suletum kui kõik eespool nimetatud. Näitlejale iseloomulikke elavaid žeste «Finaalis» ei näe, pole põhjust rääkida enesekrdusest. Üldse liigutab kiiktoolis istuv vanamees end harva, ka ta näoilme

on võrdlemisi tardunud ning kivineb läbielatu mõjul veelgi. Kuid esialgu on ta elavam.

Daisy arendab vestlust Maggie (Eva Malleus või Maria Klenskaja) kirjaniku kuulsusest ja telesaatest, kus Maggie't küsitles «torulukksepa moodi näpsak». «Kust nad sihukese üldse välja võtsid?» pärib Daisy. Maggie vastab: «Oxfordist.» Jasper muutub erksaks, mühatab lõbustatult. See on olnud tema keskkond. «Jasperit peaks telekas näitama!» tuleb Daisy uue ideega välja. Jasper mühatab pahur-häbelikult, pöördub küljetsi kõrvale, kiikab kuhugi tooli alla... Erinevalt mitmest Aarne Üksküla rollist pole Jasper küll põrmugi edev, liigse tähelepanu eest poeks ta vist meeleldi peitu.

Ben (Raivo Tamm või Vello Janson) pihib isale, et hakkas muutuma alkohoolikuks, aga nüüd ravib ennast ja enam ei joo. Samas toob Daisy, kes taas möhkugi ei taipa, Benile viskipudeli. Jasper teeb nõrkinud käeliigutuse, et mis see olgu.



Marianne — Viire Valdma, Jasper — Aarne Üksküla.

Ben rahustab žestiga: kõik on okei. «Arvad?» küsib isa pilk. Mõlemad muhelevad vandeseltslaslikult. Daisy ulatab pudeli Benile, Jasper rehmab poolpahaselt, naljatlevalt käega: pane pudel ära! See on ehk röömsaim hetk ta lavaelus.

Kui sisse põikab Matthew (Andres Mirme), vaatleb Jasper pojapoega heldides või ka tardudes, muutub äraolevaks — elavalt meenub Dick. Ben, kes leidnud ettekäände joomiseks, räägib üksikasjalikult Dicki surmast ja matustest. Isa tõmbub valvsaks, «langeb lukku», kuigi kuulab pingsalt. Beni purjus enesehaletsusele ta ei vasta. Karm, suletud nägu, mis veidi jonnakalt varjab valutavat hin-

gehaava, leina Dicki pärast.

Vaatuse lõpus jääb Jasper viimaks üksi. Temasse kuhjunud pinge vallandub karjatuses. See on kõlanud erinevalt, valjemalt ja vaiksemalt ja hääletult, jõuetu vihaga, pahase meeleheitelga. Ta paneb raamatu käest, tõuseb, läheb akna juurde. Seisab seal, käed seljal, õlad natuke kühmus. Vaatab aknast välja, kuni suurem osa publikust saalist on lahkunud.

*

Vaheajal arutavad mitmed vaatajad: Ükskülal on küll kerge roll, ei mingit kunsti, nii võiks ise ka seal istuda!

Mida näitleja sellest arvab?



Jasper — Aarne Üksküla.

AARNE ÜKSKÜLA (napi muigega): «No... proovigu istuda... Ma ei tea, võib-olla see kõrvalt tundub nii... Tegelikult on mulle mõni inimene öelnud, et see on sul vist üks raskemaid rolle. Ega see nüüd nii lihtne seal istuda ole... No kui on tekstiline roll, siis saab mõnigi kord teksti taha ära peita neid asju, mis välja ei tule või mis ei ole endal selged. Aga siin ei ole millegi taha peita! Siin oled kogu aeg näoga saali poole ja pead oma elu elama laval. Tegelikult on see väsitav, aga teisest küljest ka huvitav. Partnerid on põnevad. Ükski kord ei ole ma laval nii rahulikult saanud jälgida partnereid. Tekib niisugune loomulik 71

tunne, et sa võid täiesti rahulikult teisi jälgida ja tead, et see ongi õige.»

*

Aarne Üksküla on paindlik lavapartner, kes teiste improvisatsioonidega nõtkelt kohaneb. «Finaalis» võib näha, kui täpselt ta partnerite meeleoluvirvetele vastu peegeldab, rolli raamidest muidugi väljumata. Ei mäleta, et Aarne Üksküla ka lödvemais komöödiais oleks «üle visanud», nagu paljud näitlejad hooгу sattudes teevad. Ta läheb mängulustiga kaasa teatud piirini, vahel oma-poolne muie silmis või suunurgas, kuid

auke tekib laval mitmeid, just Jasperi ilme muudab need viivuks elavaks.

Kuuendat last kandva Marianne'i ja ühe romaani avaldanud lastetu Maggie vahel puhkeb ehtnaiselikult õel sõna-duell, vaene Jasper on sunnitud seda pealt kuulama. Mõistagi on tal seal kahe minia vahel piinlik istuda, ta põrnitseb enda ette, ei söanda lõpuks silmigi tõsta, katsub hästi märkamatu püsida. Aia sümpaatia kaldub Maggie poole, kelle intellektuaalsus teda üllatab, seda tunustab Jasper vaistlikult. Marianne'i ajuvabam lobisemine tekitab temas vöörastust. Kui Maggie lahkub oma Beni



«Finaal». Benedict — Raivo Tamm, Jenny — Anne Veesaar, Jasper — Aarne Üksküla.
H. Saarne fotod

siiski kraad vaoshoitumalt, delikaatsemalt, mõõdutundega. Temagi rollid võivad kaua mängides kuluda, kuid nad naljalt ei lagune.

«Finaali» teine vaatus. Kui publik koguneb, magab Jasper juba kiiktoolis. Ta ärkab, kui toas on Marianne (Viire Valdma) üksi. Jasper virgub, vahib veidi tõntsilt ja kohmetult miniat. Otsib taskurätti, nuuskab või pühib suud. Liigutused on pikaldased. Masseerib kangeks jäänud käsi, liigutab sõrmi. Vastab Marianne'i püüdlikule naeratusele küsiva, veidi hämmingus pilguga. Seesuguseid mõõdamõistmise või mõõdaootuste õhu-

üle vaatama, kes on vahepeal end täis joonud, teeb Jasper spontaanse liigutuse, nagu tahaks tõusta, Maggie tagasi tuua. Nõrdinud kahetsusega vajub ta uuesti tooli.

Järgmine stseen, Henry (Raivo Rüütel) monoloog isale, on üks olulisemaid ja muutuvamaid lavastuses. Pinge isa ja poja vahel jääb mõnel etendusel ebamääraseks. Jasper on tülinud, ei taha Henry juttu kuulata. Lugu armukesest kasvab süüdistava alatooniga tõdemiseks, kuis Henryle on elus kõik ükskõik. «Miks sa tõid meid siia ilma? Kuidas sa söandasid?» nõuab Henry isalt. Mida saaks sel-

lele vastata? Vahel isa siiski püüab, kuid enamasti tõmbub eemale, vaatleb poega distantsilt, teravalt. Nad on teineteisele olemuslikult võõrad.

Edasi läheb lugu aina palavikulisemas tempos, hingetõmmeteta. Ühel etendusel jäin teise vaatuse ajal ainiti vaatama Jasperit, üksnes tema silmi. Olin väheke hüpnootiseeritud, tundus, otsekui istuksin ise seal kiiktoolis. Ülejäänud lava muutus häguseks, tegelaste sõnad voolasid formaalse, sisutu loba voogudena. Painav tühisus.

Tuleb Maggie ja kuulutab, et jätab Beni maha. Isa ja Henry põrnitsevad osavõtmalt, emotsioonitult. Henry etendab veel isa lohutajat, kuid Jasper ei vasta sellele. Tal pole kellelegi toetuda.

Ilmub Ben ja teatab hirmunult, et surnud Dick on tagasi tulnud. Raivo Tamm mängib ikka veel Beni purjum meeltesegadust, aga Vello Janson on oma tõlgitsuses sedavõrd kainem, et Jasper valvsalt jäigastub: äkki on Ben hulluks läinud? Järgneb Jenny (Anne Veesaar) soolo. Ta paiskab kõigile näkku meeleheitlikke süüdistusi, miks pole teda peetud Dickile vääriliseks kaasaks, miks Matthew oma ema ei talu. Kuristik laste ja vanemate vahel — kas leiab Jasper siit kokkupuutepunkte? Ta püsib võrdlemisi kinnine, kivinev. Mingi äratundev mõistmine nende vahel siiski hõõgub, Jennys seguneb see küll vihkamisega. Kiiktooli ees kükitades otsib Jenny Jasperi pilku, seletab otse temale, kui nõrk Dick tegelikult oli, kuidas mees öösiti nuttis ja ise surma otsis. Isa silmis süttib hetkeks uskumatus, valuline pinevus. Siis saab mõõt täis, Jasper sulgub täiesti äraolevaks. Dicki armukesi üles lugedes kõigutab Jenny kiiktooli. Jasper püüab oõtumist peatada, siis alistub pingsas lootusetuses, hambad ristis.

Kui Daisy tuleb oma pulmajutuga, on Jasper tühi ega reageeri. Kuni juhtub midagi kummalist: pulmade kirjeldus ühtib Beni jutuga Dicki matustest. Mõlemal juhul figureerib üks vastasseinas. Üks lihkus lahti, kirst lihkus sealt läbi. Üks läks lahti, pruutpaar läks välja. Ikka sama orelimuusika saatel. Daisy jutu ajal hakkab kostma nukker muusika (Tõnu Naissoo helikujundus), mis otsekui väljendaks Jasperi sisetundeid. «Üks läheb lahti . . .», kordab Daisy, mõttelõng katkenud. Jasper hakkab end väga pikkamisi püsti ajama, ainitine pilk kaugustes. Ta näeb kusagil eemal midagi ainuomast, võib-olla silda mõõdanikku või tulevikku, oma lähedaste, surnute, Dicki ja Rose'i juurde. Või üksildusse. Sirutab käe, püüdleb kogu hingejõuga sinna. Pingestatud, ängistav hetk. Kuni auto signaal

õuest, reaalsusest, toob Jasperi tagasi. Segaduses, pettunult, alistunult vajub Jasper uuesti istuma.

Kui kõik on lahkunud, märkab Daisy järsku küsida: «Jasper, kuidas sina enast tunned? Sa oled äkki nii vaikseks jäänud.» Jasper ümiseb midagi, sissepoole noogutades. «Mida, kullake?» küsib Daisy üle. Saal jääb ootuses haudvaikselt. Ikka kauguses vaadates tõdeb Jasper tuhmil häälel: «Üks on lahti.» Daisy ei kuulnud, Jasper toob pilgu temani ja ütleb iga sõna toonitades: «Üks . . . on lahti.» Neis kolmes sõnas peitub sügavam, igavikulisem mõte. Kaine, kõlatu veendumus. Lootusetu ja ometi leppinud.

*

«Finaali» proov, 9. oktoober 1990. Pärast läbimängu analüüsitakse seda lõppu.

AARNE ÜKSKÜLA: Tundub, et kõik on lollakad, maailm on hull. Ja lõpus on tal hea olla, tänu sellele, et ei pea leinama.

ROMAN BASKIN: Minu esimene aisting näidendit lugedes: «üks on lahti» — «minul on üks lahti, ma olen üksi». Jasperi finaali.

A. Ü: Üks on lahti, ma võin minna teise tuppa. Või sinna tuppa, kus ma olin enne Dicki surma. Ei, see on liiga ilusti öeldud . . .

R. B.: Et ukse taga ei ole midagi, nii sain mina aru. Sul ei ole enam midagi, ei ole teisi ka.

A. Ü.: Kas see ei olegi vabanemine? Dick oli, nüüd peaks tegelema elavatega — aga nendega pole mul midagi tegemist, ma olen vaba.

R. B.: Midagi uut, ilusat algab?

A. Ü.: Ei, vabanemine leinast. Ma võin ka läbi ukse minna.

R. B.: Ta on üksi.

A. Ü.: Ta on kogu elu olnud üksi.

R. B.: Kas üksi olla on hea või mitte, on siis põhiküsimus.

A. Ü.: Minul, Ükskylal, on hea üksi olla, võib-olla lähtun ma endast . . . Ma arvan, et temal on hea. [- - -] See on ainult tänane versioon.

*

Näidendis jääb Jasper istuma, kuni eesriie sulgub. Lavastuses on teisiti. Aarne Üksküla Jasper ohkab või oigab hääletult, hambad ristis. Heidab pleedi jalult, ei hooli enam ka kukkunud raamatust. Tõuseb, vaatab toas ringi. Astub veidi kangelt, pea viltu, käed seljal, välisukse juurde. Puudutab ust. Keerab järsult tagasi, pilk terav, näol isemoodi naeratuseta naeratus. Katsub mööblit, otsides midagi käega katsutavat toeks. Vana mees, kodutu omas kodus. Peatub

akna juures, vaatab ümarat klaasakvaariumi. Elukauge kirjandusprofessor silmitsi klaaskeraga — selles on midagi sümbolset. Literatuursete kujutelmade klaaskuppel?

Ühel etendusel (25. nov 1990) kandus Jasper juba Daisy jutu ajal eriti intensiivselt möödunu otsinguisse, tegi sõrmedega nõutuid žeste, nagu püüaks katkenud lõngaotsi kokku sõlmida, seoseid tänasest ja ammusest ühte viia. Aga ei suutnudki. See (meelte)segadus jätkus väga lakooniliselt mängituna ka finaalis, Jasperi olakehituses, ringivahtimises: mis see kõik nüüd oli? Ta seisatas akvaariumi juures, hõikas tasakesi sinna sisse «aaa...», kuulatas, kas kajab vastu. Siis kadus väiksest uksest teise tuppa, lävelt veel jõnksti tagasi vaadates. See veidi veider käitumine mõjus painavalt. Tekkis mõte, et kui Jasper tõesti mõistuse kaotaks, ei märkaks seda keegi ta «lähedastest».

Enamasti on Jasperi lõputegevused maisemad, vahel on ta jonnakas, trotslik, vahel lihtsalt tujutu. Ka akvaarium ei tule iga kord mängu. Mõni etendus lõpeb olemuslikumalt, mõni olustikulisemalt, mõni mõtlikumalt, mõni tõtlikumalt. Punkti see lõpp ei pane. Kuidas edasi elada?

*

AARNE ÜKSKÜLA: No see lõpp on mulle, ma ei oska seda teha lihtsalt... Sellepärast on ta erinev. See on lavastaja soov, ma püüan siin midagi täita, aga... Tähendab ma vaatan, mis nüüd sisetunne sunnib tegema, midagi huvitavat, äkki tekib mingi idee, prooviks nii või teisiti. Ta on ikkagi praegu juhuslik, nii, kuidas tahad katsetada. Aga mitte ette mõeldes, vaid nii, nagu ta parajasti sel õhtul tuleb. Ja vahel lihtsalt ei kannata ise välja ja lahkud rutem. Tundub, et no see ei saa olla huvitav, kaua ma siin teen, publik ei saa aru. Siis lähen rutem ära... Ma ei tea, äkki ükskord tuleb. Võib ju juhtuda. Kunagi, kui ma «Kretšinski pulma» mängisin, ma olin hästi noor, siis 50. etendusel tuli äkki mingi «heureka!». 50 etendust, siis sain aru, kuidas peaks ühte stseeni mängima.

*

Artikli ilmumise ajaks on «Finaali» heureka-etendus ehk juba toimunud?

Ja kummardamine. Kui kõik on laval, tuleb Jasper. Pahur, jonnakas, vintske, viisakas. Teeb äkilise poolpöörde seljaga saali poole ja kummardab järgemööda kõigile tegelastele; napilt, sarkastiliselt. Siis kõnnib iseteadvalt uksest välja, üksi

dumine lootusetust lõpust. Jasperi isikuslik, moraalne üleolek.

«Finaali» proovides ei rääkinud Aarne Üksküla just palju, kuid ka ta vaikimine oli osalev ja usaldatav. Ükskord, kui taas keset proovi hiilisid läbi Õpetajate Maja saali lapsed, et minna oma ringidesse, ei jaksanud nad ust avada. Siis ütles Aarne Üksküla neile ainsa lause selle proovi jooksul: «Uks on lahti.» Ise muigas niimoodi sissepoole.

Küsisin näitlejalt, kas Jasperi rollis on mingeid tema natuuriga sarnaseid jooni.

AARNE ÜKSKÜLA: Mõningaid võib olla, mõningaid jooni on igas rollis, mis on enda jaoks... Ma ei oska konkreetselt öelda, aga ma mõistan teda küll. Ma mõistan ta vaikimist võib-olla isegi natuke teistmoodi, kui oleme mõelnud sääli. Ma ikka mõistan seda, et rohkem meeldiks mulle, et ta ei tahagi rääkida. Ta on mingis staadiumis, et milleks see plära. Siis ma saan küll hästi aru.

Kasutatud «Finaali» proove vaadates tehtud märkmeid ja Aarne Ükskülaga 11. jaanuaril 1991 lindistatud intervjuud.

STSEENID ÜHEST TEATRIELUST

Lavale tuleb kaks näitlejat, kes suudavad dialoogi muuta põnevaks ja kohati säravakski. Dialoog muutub laval kohati nii ladusaks, et tundub monoloogina. Ja miks ka mitte! Miks ei võlkski kogu seda episoodide rida võtta kui monoloogi. Monoloogi iseendaga. Seda monoloogi peame ju kõik ja seda tehes oleme head näitlejad. Ja ehk polegi vaja, et keegi seda monoloogi lavastaks.



D. Mameti «Elu teatris» Draamateatris. Lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Tom Hamberg (külalisena). Esietus 2. veebruaril 1991. John — Raimo Pass, Robert — Arne Üksküla.

P. Lauritsa foto

Kui inimene läheb teatrisse, siis on see suur asi. Nõnda eristab inimene enast nendest, kes lähevad kas sauna või koju. Ja istudes teatrisaalis, muutub inimene sellega osakeseks publikust. Isegi kui teatrisaalis istub näitleja või näitekirjanik, on nad ikkagi osake publikust. Saalis ei saa istuda, olemata publik.

Näitlejat ei saa laval mängida keegi muu kui näitleja. Sest mängigu laval näitlejat kes tahes, arst või insener, paks või peenike, selle tegevuse kaudu on ta muutunud näitlejaks. Nii on elu seatud. Ometi seisundit «olla näitleja» ei saa

uurida seestpoolt keegi muu kui näitleja.

Miks ma selle lihtsa tõsiasja ümber keerutan? Aga sellepärast, et David Mameti kõnealuses näidendis tegeldakse sama tõsiasjaga: teater on sama hästi elu kui «puhas» elu ise. Kusjuures see, kas nimetame elu teatriks või ei nimeta, sõltub juba meie lastetoast.

Kui saab selgeks näidendi probleemistik, siis muutub teisejärguliseks teadmine, kuidas autor on teose mahamängimise jaoks kokku kirjutanud. Kas episoodide kaupa või kuidagi teisiti, poeemina. Kui lavastamisega saadakse tuumale

pihta, siis ehitab tükk end igal öhtul ise üles. Näitlejal ei jää üle muud kui vaid õigel ajal teatrisse ilmuda.

Eesti Draamateatris on näidendiga «Elu teatris» lood kuidagi teisiti. Või paremal juhul olid seda esimesel kahel etendusel, mida minagi vaatasin. Nimelt ehitavad selle igal öhtul üles näitlejad, kelle kadestamisväärsel intuitsiooni kontrollib lavastaja nähtamatu ego. Näidendi käsikiri on surmtõsiselt ameerika-



«Elu teatris». John — Raimo Pass, Robert — Aarne Ühsküla.

G. Vaidla foto

lik, ka oma sarkasmis — niivõrd, kui võrd lubatakse sõna «ameerikalik» pruu-kida arvustajal, kes omaenda kogemusele toetudes ei saa väita, et Ameerika on olemas. Ameerikalik samas mõttes, nagu oli seda seriaal «Soap» või on seda «Dynasty». Kaamera kruvitakse seina külge kinni ja siis hakkab selle eest läbi voorima kõige eriskummalisemal moel varieeritav episoodide jada.

Kuid käsikirjast selgub ometi see habras lõng, mis hoiab episoodide rida koos. Nimetagem seda siinkohal näitlejate-tegelaste tahteks. Dramaturgiline alus on tegelaste tahe! Kui see puuduks, siis raputaks meid ühest teeservast teise ramedavõitu koomiline kontrast, mis tekib üleminekul ühest stseenist teise, lavastagusest elust lavapealsesse ellu.

Kui nüüd aga tekib kaval mõte ameerikalikkus armsale eesti vaatajale «arusaadavaks» teha, siis võib juhtuda, et niigi kirev lugu muutub veelgi arusamatumaks. Stseenikesed, mis toimuvad laval, on kui katked mingitest olemasolevatest näidenditest, mis võivad küll ütelda mõnda ameeriklastele või eurooplastele, ei ütle aga meie publikule kuigi võrd palju. Kui seda viga püütakse parandada, põimides etendusse eesti teatriloolisi tsitaate või vihjeid «Kolmele öele», «Vaikuse vallamajale», Kaarel Karmile, Ants Eskolale ja Jüri Järvele, võib publik sattuda segadusse nagu mingi referendumi ootel. Ühelt poolt tekitab imetust, kuidas need meie teatrikunsti saavutused Ameerikas populaarsed on. Teiselt poolt jälle hakkad ootama, millal tuleb grimmitoastseenide vahele katke mõnest «Rummu Jürist» või «Kaalevi kojutulekust».

Nali naljaks, aga ta tuleb siiski! Südantlõhestava muusikalise kujunduse kulminatsioonina kuuleb vaataja esimese vaatuse lõpul Tõnis Mäge laulmas «Jumal, kaitse Eestimaad!» Tehakse vaheaeg, mille jooksul nõrgemanärvilisematel vabadasaatlejatel on võimalik end koguda või siis lahkuda.

Kasutatav muusika kisub etenduse vägisi sümbolistlikuks, mis omakorda asetab näitlejad raskesse olukorda. Ometi on neil niigi raske. Nii näiteks seletab XIV pildi remark, et näitlejad «söövad mingit hiina rooga». Tingimustes, kus näiteks Tallinnas on vaid restoranid «Maharaja» ja «Kalinka», on muidugi äärmiselt keeruline end hiina roogade mängimisel vaatajale arusaadavaks teha.

Aganad saavad hakkama! Aarne Ühsküla ja Raimo Passi mäng on nauditav mitmest aspektist vaadatuna. Kes võtab neid üksüheselt, see ei pettu. Ja ega sellelgi pettuda tule, kes uudistab, kuidas mehed supist välja keerutavad. Põnev.

Peab tunnistama teatavat nõutust kolmanda tegelase suhtes. See daam tundub pärinevat kuskilt mujalt, võib-olla parajasti väikeses saalis mängitavalt etenduselt. Eksinud. David Mameti käsikirjas sellist tegelast ei ole.* Kust ta ilmus? Kummitus? Vanema näitleja armukade naine?

Mikk Mikiveri eelmine lavastus oli mäletatavasti üldlaulupidu. Sealgi ilmus lavale kusagilt tundmatusest üks daam, kes soovitas meil tublisti võidelda, et

* Küll aga oli New Yorgis 1977 Theatre De Lys etendunud lavastuses tegelane Stage Manager, keda kehastas meesnäitleja. — Toim.

tema tagasi tulla saaks. Kas vihjab laval ekslev daam vabadusaatele? Aga ta nimi — Esther Mosher? Kas vihjab see daami mänginud Ester Pajusoole ja Gregory Mosherile? Viimasele on autor nimelt oma näidendi pühendanud, millist tööka kavalehe koostaja pole silmas pidanud sündsaks ära märkida.** Küll aga esineb kavalehel Eesti Draamateatri näitlejate nimekiri, mis paneb publiku elevusega ootama, kuidas see hulk küll lavale ära mahub.

Aga lavale tuleb vaid kaks. Kaks näitlejat, kes suudavad dialoogi, mis käsikirjas üpris keskpärane, muuta põnevaks ja kohati säravakski. Dialoog muutub laval paiguti nii lodusaks, et tundub monoloogina. Ja miks ka mitte! Miks ei võikski kogu seda episoodide rida võtta kui monoloogi. Monoloogi kõige tundmatumaga, monoloogi iseendaga. Seda monoloogi peame ju kõik, seda monoloogi pidades oleme head näitlejad. Ja ehk polegi vaja, et keegi seda monoloogi lavastaks.

Egas asjata öelda inimese kohta, kes omakeskis kuuldavalt pobiseb: räägib targemaga. ***

ÕNNITLEMES!

- 6. mai — ULO TONTS,
teatrikritik — 60
- 11. mai — EINO LAKS,
kavaaegne Noorsooteatri
direktor — 70
- 12. mai — VLADIMIR MAAK,
«Tallinnfilmi» filmioperaa-
tor — 60
- 14. mai — ANTS ANDER,
«Vanemuise» näitleja — 60
- 15. mai — VELLO RUMMO,
«Endla» lavastaja — 70
- 18. mai — EDA NEIDER,
laulupedagoog — 60
- 26. mai — ARNO ROHLIN,
muusikateadlane — 50
- 27. mai — TÖNU KANGRON,
koorijuht — 50

** Gregory Mosher oli näidendi *A Life in the Theatre* esimene lavastaja teatris *Chicago Goodman Theatre Stage Two*. — Toim.

*** Toimetusel on kavas kõnealuse lavastuse juurde veel naasta. Kui juba «Elu teatris», siis võiks ju kord lugeda ka teatrimaailma enesepeegeldusest lähtuvat käsitlust.

FILM IDLAST



«Eestlane, kes samastab end teise eestlasega, on kahtlematult rahul, kui ta esimest korda kuuleb Ernst Idla vägitegudest. Ja sellestki, et *Idla Centrum*'i avamist Stockholmis austas oma osavõtuga kuninglik paar. Alates 1949. aasta võimlemispeost oli Idla rootslastele — võlur Tallinnast!

Ja ometi jäi mulle mõistatuseks filmitegijate ülim ettevaatlikkus ja möödakus,» arvab Reet Kudu.

«EESTLANE ERNST IDLA». Stsenaristid Peep Puks, Ingrid Idla, Heiki Tann ja Jaan Ruus, režissöör Peep Puks, operaator Arvo Vilu, helioperaator Henn Eller, monteerija Eevi Säde. 749,2 m (3 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.

Ernst Idla (1901—1980), eesti võimlemisõpetaja ja liikumiskunstnik, arendas oma koolkonna lõplikult välja Rootsis.



Idla-keskuse avamisel 1977, a; kohal on Rootsi kuninganna Silvia ja kuningas Karl Gustav XVI. Paremal Ernst Idla.



Idla TRÄNINGSKURSER -

BÖRJAR 1 SEPT PÅ IDLA CENTER
20 SEPT. FÖR LÖRDAGSGRUPPERNA
15 SEPT. I FÖRORTERNA

Idla-Center Stockholmi lõunalinnajaos Rosenlundsgatan 29.

Dokumentaalfilm «Eestlane Ernst Idla» kuulub nende hulka, mis juba oma olemasoluga panevad arvustaja narri olukorda. Isamaalisi laule tuleb laulda ja isamaalisi filme lihtsalt vaadata. Filmi nimetus teeb kohe panuse isamaalisusele, mitte «Võimleja Ernst Idla» või «Suur Õpetaja Ernst Idla», aga nimelt «Eestlane . . .»

Ja pealkiri mõjub, mõjub kindlasti.

Seepärast ma loodan, et filmivaataja, keda huvitab eelkõige isamaalisuse aste, jääb teistest enam rahule. Ta on vaimustatud Ernst Idla sõnadest enne 1949. aasta võimlemispidu Stockholmis: «Me pole enam põgenikud! Vaadake igale tribüünil olijale silma! Vaadake silma avalikule arvamusele!» On uhke faktile, et ainsa eestlasena osales 1948. aasta olümpiamängudel just Leida Idla, kes koostas rootsi ja eesti rahvaviisidest muusika ja saatis ise Rootsi naisvõimlejaid klaveril. Eestlane, kes samastab end teise eestlasega, on kahtlematult rahul, kui ta esimest korda (nimelt esimest korda!) kuuleb Ernst Idla vägitegudest. Ja sellestki, et Idla Centrum'i avamist Stockholmis austas oma osavõtuga kuninglik paar. Alates 1949. aasta võimlemispeost oli Idla rootslastele — võlur Tallinnast! Ja Tallinn on ometi midagi väga kodust ja omast.

Eestlane Ernst Idla oli kogu maailma läbi sõitnud, ikka koos oma esindusrühmaga. Mida

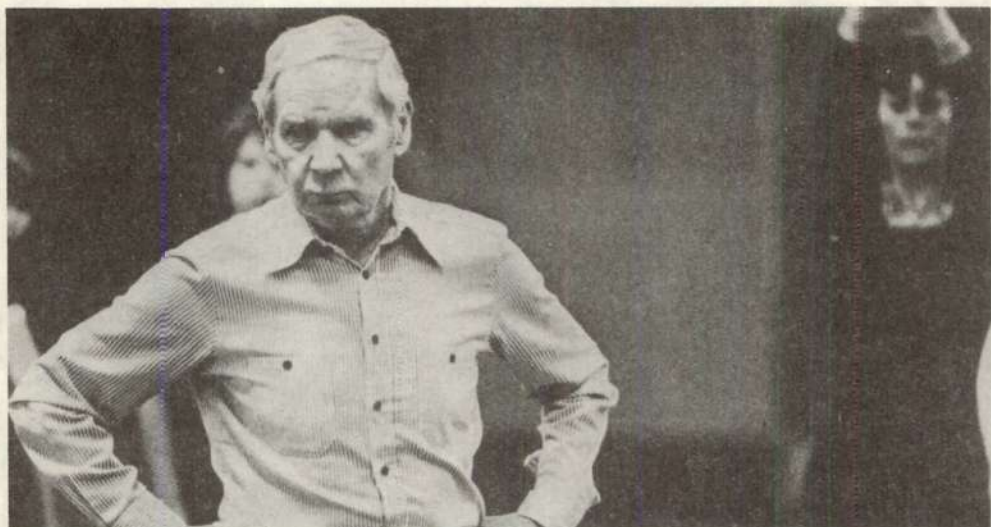
siis veel rohkem ühelt eestlaselt nõuda? Ega Idlalt ei nõuakski, aga filmilt ometi. Olnuks filmi vaid kümme minutit, piisanuks ehk (ehk?) sellisest nobedast rabavate ja igati isamaaliste faktide teatamisest.

Aga film oli pool tundi.

Ja mind hakkasid pikapeale huvitama filmitegija sügavamad eesmärgid või eesmärgitus. Filmist oleks võinud saada portreefilm ühest väga omapärasest ja lausa nõiduslikust isikust. Või siis film omapärasest võimlemislaadist.

Esiteks, Ernst Idla isik. Missuguseid katseid on tehtud tema magnetilise võlujõu tabamiseks? Mida me saame teada tema maitsetest, kiindumustest, suhetest, tema süvaolemusest? Ernst Idlat ennast, jah, enam meie hulgas pole, aga on ometi olemas tütreid, õpilased, austajad. Kas tõesti suudab ainult Urmas Ott viimasel ajal inimesi rääkima panna ja Ingrid Idlalt kõlbas isa elutöö jätkajana võtta filmi paar mõttejuppi. Näiteks ka selline: «Aga sel eesti rahval on üks huvitav omadus, et ükski puu ei tohi teistest kõrgemale kasvada, siis tuleb see puu kindlasti kuskilt natuke maha nüsida. Aga isal ei olnud see kunagi probleemiks.»

Filmi on nüsitud veel vaid paar Idla iseloomustust, kuigi võimlemisvõluri austajaid oli sadu ja tuhandeid. Ning tema ande laad just võimes mas-



Igal inimesel on oma mõjuväli. Idlal oli see tugevalt mažoorne, on arvanud Gustav Ernesaks.

Vabastagem oma keha, tundkem tema olemasolust rõõmu! Idla meetodi järgi treenivad rootslannad juba neljandat põlve.



se mõjutada. Ernst Idla on rahvamees selle sõna kõige laialatuslikumas tähenduses, ta meeldis väga noortele ja väga vanadele, meestele ja naistele, harituile ja vähem harituile. Ta oskas inimestega läbi saada, neid ära võluda. Kütkestavaim on filmis Helena vastus: «Kõik olid täitsa surmvaiksed, kui ta sisse tuli... Sul oli alati niisugune tunne, et nüüd ma näitan, mida oskan. Kõik, kes treenisid tema tundides, tahtsid alati oma parimat teha. Kontsentratsioon oli 100-protsendiline.» Ja veel tunnistas Helena, et ta läinud Idla tundi väga väiksena ja tundnud seejärel kuulsa võimlemisõpetaja ees suurt hirmu ja aukartust.

Ernst Idla oli rahvamees, aga ka hiilgav pedagoog. Olen ise korra Stockholmis tema tunnis käinud ja kahetsesin väga, et sain Idla Centrum'is vähe olla. Ausalt öeldes ei huvitanud mind niivõrd, mida Idla õpetab, vaid just — kuidas ta õpetab? Film ei viinud mind isiklikult sellele saladusele lähemale. Idlast oli muidugi katkeid, üpris lühikesi, tema treeningutundidest. Aga kas tõesti polnud säilinud rohkem videolindistusi Ernst Idlast endast? Kas või amatöörlikke ja tehniliselt väga viletsaid, kuid — Idlast. Ma ei saanud absoluutselt mitte midagi teada Ernst Idlast väljaspool võimlemissaali: kodus, tänaval, metsas, puhkamas, söömas, lõdvestumas, inspiratsiooni kogumas. Kui videokaadreid ja fotosid tõesti polnud, siis olid ju kaasaegsete mälestused, nende ilmed ja vaimustus, mis pannuks Idla taas elama. Filmi pealkirjaks on ometi «Eestlane Ernst Idla», mitte «Pall võimlas».

Lõppude lõpuks võin leppida sellega, et ühe Eestimaa suurmehe isik, tema maitset ja harjumused pole just minu asi, see on liigne uudishimu. Teine mind väga huvitav teema oluks — Ernst Idla võimlemislaad. Eestis oli ja on väga palju igasuguseid võimlemisrühmi. Rahvavõimlemine, naisvõimlemine ei kadunud meil ka siis,

kui kõikjal Liidus materdati rahvasporti tippsportidaga. Nii nagu Eestimaal on pidevalt olnud laulupeod, nõnda on jäänud ka võimlemispeod. Sõna «võimlemine» ei ole iseenesest ühelegi eestlasele uudis. Ei ole uudis, et väike tüdruk hüppab palliga ja vanaemagi võimleb ja soliid- sed mehed lagistavad võimlemispõrandal naeru.

Filmi algus on nii pildiliselt kui sõnaliselt paljutootav. Vaatan hästi filmitud palliharjutust ja saan teada, et Ilda leidnud palli mängival tüdrukul 48 erinevat liigutuste kombinatsiooni ja et pallist saab võimlemisõpetaja lemmikvahend. Veel saan üpris alguses teada, et tavalisest kõndimisest ja jooksust tegi Ernst Ilda oma suurnumbrid, mis on inimesi läbi aastakümnete kõikjal maailmas lummanud. Ja lisaks filmi keskpaigas, et 76-aastaselt jooksis Ilda ise pehmemalt ja nõtkemalt kui ükski tema meesõpilastest.

Üks Ilda õpilastest ütleb otse välja, et see võimlemine oli nagu «ballett». Loomulikult ei selgitata, miks peaks sõna «ballett» olema suurim tunnustus, aga nii on ta mõeldud.

Ja siis tekibki mul suurim küsimus. Miks filmitegijad seda «balletti» nii vähe usaldavad? On jupike jooksu siit, jupike pallipõrgatamist seal. Ei mingit üldmuljet Ilda suurepärasest võimlemiskavadest. Ilda tüdrukud esinesid ometi Tallinnas, materjali peaks olema olema kahe filmi jagu. Ja siis oleks sel filmil tõesti minu jaoks olnud mõte, ma oleksin seda tahtnud vaadata veel mitu korda. Praegu oli mul aga lihtsalt igav, sest tavalised treeningutunnid on paraku igal pool maailmas enam-vähem sarnased. Ilda võimlemislooming oli aga sedavõrd juppideks hakitud, lummatavat jooksu oli juletud niivõrd vähe anda, justkui ei olekski Ilda maailmakuulus võimlemiskoreograaf, kelle looming räägib iseenda eest. Eriti muidugi, kui ülejäänud rääkijad on suhteliselt kidadeelsed.

Kõik eestlased, keda eestlane Ernst Ilda rohkem huvitab, võivad küll lugeda äsja ilmunud (ilmuvat?) raamatut «Ernst Ilda — võlur Tallinnast». Koostaja Dagmar Normet, autorid Ingrid



Head tasakaalutunnet pole vaja ainult võimlemis-
tunnis.

Ilda, Aksel Tiik. Aga filmi suur eelis olnuks just see, et ta aidanuks talletada Ilda võimlemiskoreograafiat. Tüdrukud olid olemas, kavad selgeks õpitud.

Filmis kahtlematult oli pildiliselt kauneid kaadreid ja eriti mõjuv filmi lõpp. Olen täiesti nõus sellega, et «Ernst Ilda on meile andnud ühe tee kõiksuse ja iseenda juurde». Ja ometi jäi mulle mõistatuseks filmitegijate ülim ettevaatlikkus ja mõõdukus. Kas oli nendegi «hirm» Ilda ees nagu väikesel Helenal või polnud see film neile sedavõrd südameasi nagu eestlasele Ernst Ildale — tema võimlemine?

INTERMEZZO

«MUUSIKA JA ÕUEDAAMID»

«Pelléas — ah, milline meistriteos: ma olen segi löödud — hüüdis proua de Cambremer!»

Marcel Proust

Pärast hulka üsna halvatujulisi mõtisklusi¹ tundub mulle ometi sobiv näidata, kuidas helilooja elus on ka mõned meeldivad hetked. Need on täis võlvaid olendeid. Esimesse ritta tahaksin ma paigutada daamid, kelles hõõgub vaimustus kaunite kunstide ja muusika vastu.

Jäägu minust kaugele naeruväärne upsakus tahta kirjutada raamatut, mis tegelikult juba ammu oleks siiski tulnud kirjutada: «Daamid ja muusika». See nõuaks haridust, mis mul täiesti puudub, ja mälu, mis toetuks ajalooteadmistele, mille ilmse puudumise üle ma pean kurtma. Mis ma suudaksin kirja panna, piirdub mõningate üksikute faktidega: Marie-Antoinette oli Glucki kaitsjanna, proua d'Epinaid leidis, et noor Mozart ei ole andetu, vürstitar Metternich sundis Suurt Teatrit «Tannhäuserit» lavastama, proua Verdurin laskis oma salongis Vinteuil² sonaate ette kanda. Põhimõtteliselt sellest piisab, et tõsta päevavalgusse õrnema soo ääretult kiiduväärset tegevust.

Ma ei tahaks lähemalt süveneda sellesse hardusse, mida hõõguvad austajannad pühendavad kuulsale dirigendile või meisterpianistile, või — kui neid veel oleks — võimsale tenorile, kelle häälepaelad prouasid õilsaimal moel sütitavad. Neid austajannasid on liigagi palju.

Need, kellele tahaksin laulda kiitust, on vähesed sõbrannad, kes kannatlikult külastavad esiettekandeid ja intiimses ringis toimuvaid kontserte, mis saavad teoks ainult tänu nende ustavale kohalolemisele.

Ah! Kui me peaksime arvestama ainult meestega, keda kurnavad nende igapäevane töö ning teaduslikud mured, siis me näeksime oma kontserdisaale peagi tühjana või muutununa ebamugavateks magamistubadeks.

Naised seevastu mõistavad, et neil on

¹ Mõeldud on Honeggeri eelnevaid kirjutisi.

² Proua Verdurin ja helilooja Vinteuil on tegelased Marcel Prousti romaanist «Kadunud aja otsinguil».

täita missioon. Nad ostavad piletid³, taanduvad oma sõprade hulgast ja ei põlga ei aega ega vaeva. Nad teevad veel enamgi: loobuvad eksitavate õhtutundide teatud erutavast mängust, millele neid — juhul, kui nad on veel selles vanuses — kutsuvad ilusad noorukid, kellele pole veel täiesti vastumeelt see sugu, kellele nad võlgnevad oma olemasolu, noormehed, keda kahjuks jääb ikka vähemaks. Ja mille nimel daamid loobuvad? Et istuda väikeses saalis, mis on suvel lämmatavalt palav, talvel aga jääkülm, osa võtta hirmuäratavate kõlakuundite enamasti koledast ettekandest, ning peale seda omada veel hingejõudu ütlemaks: «Kui huvitav!»

*

Neid kõrgelthinnatavaid kuulajannasid võib jagada kaheks. Ühed moodustavad selle grupi, kes on arendanud end täiuslikkuseni; neid võib leida igas suuremas linnas, kus nende autoriteet mõjutab avalikku arvamust. Nad on kas kümnendiktoonide muusika komitee või selle suuna unustatud eestvõtjate auks moodustatud seltside presidentinnad. Nad kostitavad kriitikuid viskiga, selleks et teravdada nende kõrva. Nad raiskavad oma võlvat naeratust prominentsetele töösturitele, oma meeste sõpradele, selleks et saada kokku vajalikke vahendeid «antitemaatiliste kvindetsimalistide»⁴ galaõhtuks. Õhtule toovad nad seejärel — tänu oma veenvale sarmile — vanu väinud akadeemikuid või siis raskekaalu maailmameistreid. Peale kahetunnist igavlemist, mida kutsutud viisakalt varjata püüavad, on nad sunnitud oma vaimustust abstraktse kunsti vastu üles näitama.

Teine liik eristub oma tagasihoidlikkusega. Tulised poolehoidjad ootavad pikisilmi tagasihoidlikult, aga mitte väiksema kannatamatusega hetke, mil nad

³ Mis Läänes on alati küllalt kallid.

⁴ Honeggeri satiiriline neologism.

võivad tõusta valitute hulka, kelle sõna või naeratus tõstab ühe nime fookusse või siis hävitab selle. Nemad on need, kes saavad «noorte» tähelepanelikeks kaitsjannadeks (ning igauks teab, et muusikamaailmas jäädakse kauaks «nooreks»). Peenetundelise kiitusega veenavad nad igauht selles, et too noor kunstnik «juba on keegi» ning et ta just seetõttu, et teda ei mõisteta, kuulub suurte hulka. Väsimatult esitlevad nad teda kõigile, kes võiksid kasulikuks osutada, orkestriteenrist alustades ja lõpetades akadeemikutega. Jaa, nende loobumus ulatub selleni, et nad laulavad kiitust vanadele rikastele daamidele, kellel on hea reputatsioon kulude ja tulude erinevuse kinnikattjana. Lühidalt öeldes, nad toidavad — mis on ülevaim kui kiitus suudaks seda väljendada — vaimselt ja materiaalselt noort kunstnikku.

*

Et ülistada nende ammendamatuid vourusi, tahaksin ma paar väikest isiklikku lugu jutustada. Ma loodan, et nendest ei loe keegi välja irooniat, milleks ma pole võimeline ja mis muide käesolevasse kirjutisse üldse ei sobiks.

Kui olin veel noor algaja, kutsuti mind kord ühte neist salongidest, kus luuakse nii palju kuulsusi, ja majaproua palus mind esitada mõnda neist viiulija klaverisonaatidest, mille autor ma olin. Vaikne üllatus läbis kuulajaid, kui ma teatasin, et mängin ise viiulipartiid ja üks mu sõbrannadest saadab mind klaveril. Meie ettekanne võeti vaimustusega vastu ning võõrustajanna küsis mult maailma loomulikumat moel: «Aga kes komponeeris klaveripartii?» Häbelikult tunnistasin, et ka see on minu kirjutatud. Tema vaimustus tõusis veel mitu astet kõrgemale: «Kas kuulsid, Adhémar, ta komponeeris ka klaveripartii, kuigi ta ise ei oska klaverit mängida, kas pole lihtsalt uskumatu?» — «Aga armas sõbratar,» vastas abikaasa, «see on ju ikka nii.» Ometigi ei olnud inimeste hulgas seda umbusaldust, mida ma märkan küll igavate, kuid siiski tõsiselt võetavate muusikute seas, kelle võimetes ma ei kahtle.

Üks teine kord nõustus üks tantsijatar (teadagi *Grand Opera*'st) osa võtma ühest matineest, mille korraldas «Sügis-salong» (*Salon d'Automne*). Ta tantsis üht väikest balletti⁵, mille André Helle ja mina olime komponeerinud. Aga loomulikult ei või lavatäht kaasaegse muusika pärast oma isiklikust edust loobuda. Seega järgnes kolm Chopini masurkat.

Pärast esinemise lõppu tuli üks daam, keda ma tundsin, minu juurde, surus mul käsi ning hüüdis sügavasti liigutatult: «Kui hurmav on teie ballett! On — on küll, ma kinnitan teile seda. Algusest ei olnud ma ülemäära vaimustatud, aga need kolm pala lõpus...» — «Kui väga jagan ma teie vaimustust, proua, ja kui eksimatult kindel on teie maitse: need olid kolm Chopini masurkat.» Ta kviteeris selle puudutatud naeratusega: «Ah, siin tunnen ma teid... Te ütlete seda ainult tagasihoidlikkusest!»

Aastaid hiljem tulin ma õhtusöögile ühe suurepärase daami juurde, kes kohe hüüdis: «Teie armas! Ma kuulsin hiljuti raadiost teie «Nabuchodonosori», Jumal, kui ilus, see on suurepärane meistriteos, see on...» Aru saades, et olime libisemas kohutava arusaamatuse libedale teele, püüdsin ma pidurdada, hüüdes kiiresti: «Te tahtsite öelda, et te kuulsite Tarticoli ja Frisenouille⁶ või õigemini Frisenouille' ja Tarticoli «Nabuchodonosorit!» Lühikese vaikuse järel kuulsin ma äkki väga rahulikku jäänud häält: «Ah! See oli siis Frisenouille' ja Tarticoli teos... Jumal, kui väljakannatamatu see ikkagi oli... milline ebameeldiv kakofoonia!»

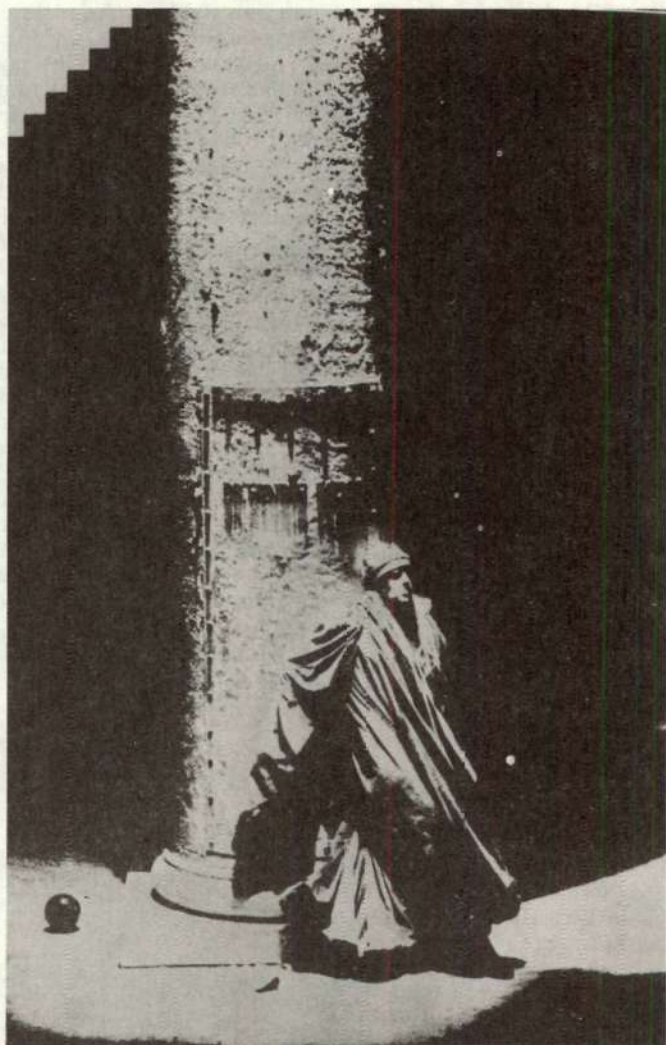
Nõnda räägitakse heas seltskonnas. Daam tundis kunstnikke ja eriti muusikuid. Ta teadis, et miski ei meeldi neile rohkem kui kolleegi mahategemine, ja et see on nende kõrvadele armsaim muusika. Missuguseid riukaid me ka ei sepitseks, need õilsad daamid jäävad ikka targemaks kui meie, kuigi kuninganna Margoti⁷ torn on hävinud.

⁵ Ballett «Tode? Vale?», kirjutatud 1920.

⁶ «Kõnelevad» nimed, Honeggeri välja mõeldud.

⁷ Torn Pariisis, kus korraldati orgiaid, millest osa võtnud mehed jäljetult kadusid (tapeti ning visati Seine'i). Margot on siin seega siis targa naise võrdkuju.

KUIDAS PORTRETEERIDA FESTIVALI



*Faust ja tema
hauamonu-
ment. Stseen
24. BITEF-il
peapremia
võitnud
draamateatri
viis tundi
kestnud
«Fausti» la-
vastusest.*

SEPTEMBRIKUUS PEAB JUGOSLAAVIA RAHVUSVAHELISELT MAINEKAS TEATRIFESTIVAL BITEF OMA 25., JUUBELISÜNNIPÄEVA. SELLEKS PUHUKS ON FESTIVALI DIREKTOR JOVAN CIRILOV OTSUSTANUD KORRALDADA TEATRAALIDE SUPERKOGUNEMISE DEVIISI ALL «LAVASTAJAD, KEDA ON AÜHINNATUD BITEF-IL». OMA LAVASTUSTEGA TULEVAD BELGRADI MNOUCHKINE, BROOK, KREJČA, NEKROSIUS, STREHLER. PÕGUSA PILGU EELMISELE TEATRIKOGUNEMISELE JUGOSLAAVIAS HEIDAB FESTIVALI KULASTANUD EESTIMAA TEATRIKRIITIK KADI HERKÜL, KES 24. BITEF-I MULJETE PÕHJAL KÜSIB, KUIDAS LEIDA SELLINE TASAKAAL. ET TEATRIKUNSTIST EI SAAKS PELGALT ENNAST IMETLEV MEDITEERIMINE VÕI SPGRDIVOISTLUS. KÕRVUTI KÕRGUSE, KAUGUSE JA KIIRUSEGA ON OLULINE KA ILU JA TAHENDUS.

Arvuliselt: 10 truppi — USA-st, Inglismaalt, Prantsusmaalt, NL-ist, Taanist, Slovakiast, Saksamaalt, Jugoslaaviast. Sisuliselt: 24. BITEF-il (*Belgrad International Theatre Festival*) ettekantud lavastusi ühendana märksõna «parateater». Festivali lipukiri «Teater ja parateater» viitas teatri ja teatrivalise, teatrile ainuomaste võtete (miks ka mitte temaatika) ja teatrikaugre reaalsuse ühitamisele. Seega, uuelaadse teatrikunstis otsingud. Oigupoolest on vist küll absurdne otsida XX sajandi lõpu teatrilt midagi ennenägematut, mis täielikult eiraks senist kogemust. Eripärase teatrivormi otsinguil jõudis Gordon Craig juba sajandi algul näitlejate samastamiseni värvilaiguga ja näitlejateta teatri ideeni; teatri nagu teistegi kunstide temaatika — inimese ja inimese suhted, inimese ja maailma vastasseis, indiviidi siseprobleemid — üldistas antiiki. Muutuv on vaid teatri koht ajastu üldises pildis, tema reaalsusega toimivate suhete dialektika. Ka ses mõttes oli möödunudajastu BITEF-il igat — vormiotsinguile ja puhta kunsti tinglikkusele pühendumisest sügava seismise palanguga loodud lavastusteni. Eks väljendu selles kaoses või mitmekülguses

ka teatri hetkeseisu ambivalentsus, ühiskondlike nähtuste keeristormis otsib teater oma kohta ja pole mingit alust arvata, et see, mis liigutas Eestimaa esindaja südant, pidanuks meeldima ka newyorklasele. Kui kõik lavastused on oma professionaalselt tasemelt sedavõrd ühtlased, siis jääb paratamatult kõlama see, mis vaatajat isiklikult rohkem puudutab.

* * *

Vist iga koondartiklit ähvardavad üldjoontes samad ohud, kas liigne kaootilisus või, vastupidi, liigne ühtlustamine. Ühelt poolt püüde leida ühine nime-taja, teisalt soov iga nähtust omaette vaadelda. Teadmata, kumb viis mõistlikum oleks, ja püüdes nii Skyllast kui Charybdisest mööda hiilida, tahan seekord piirduda paari etüüdiga festivalil nähtu kohta, mida liigendamas intervjuukatkendid Taanis tegutseva Eugenio Barba *Odin Teatret*'i näitleja Torgeir Wethaliga. Esialgu plaanitatud kitsalt *Odin Teatret*'i tööstiili käsitlevast jutujamamisest sai hoopis üldisem kõnelus teatrilt ja tema kohast maailmas.

TEATER JA POLIITIKA

«Teater on alati poliitiline nähtus. See ei sõltugi niivõrd konkreetse etenduse temaatikast, kui võrd ühiskondlikust kontekstist, millesse ta asetub. Poliitilise teatri all ei mõtle ma poliitikast kõnelevat teatrit, poliitiline on igasugune teater, mida vastav ühiskond vajab. Ja see on iga teatri jaoks peamine.»

Nii kummaline kui see ka ei näi, oligi peamiseks üllatavaks tõdemuseks pärast BITEF-it, et Euroopa teater on sedavõrd poliitiline. Tegu on pigem mingi äratundmise kui konkreetse mõistmisega. Või kuidas oskaksingi ma mõista tõelise inglise *undergroundi* (või *fringe*'i?) seost poliitilise teatriga? Vana elektriijaama varemesse oli üles riputatud hulganisti kõikvõimalikku kולי: õllepurke, õhupal-le, metallikolakaid. Ümberringi suitsesid tõrva(?)tunnid. Aeg-ajalt paiskus siit-sealt lendu värvilisi sädemetepilvi. Noorukesed inglased ja inglannad (trupp *Bow Gamelean*) turnisid mööda eluotlikuna näivaid kivikrabuseid müüre. Põletati läbi mõni õllepurkide jada kandeve nööriku, kukkuvate purkide kolin tekitas helivõnke, millest siis sündiski «Loomuliku heli» nime kandva etenduse sisu ja

vorm. On selline vaatamäng seletatav? On see teater? Tundub, et siin peitubki teatri nagu teistegi kunstide olemuslik eripära — kui ühiskond sellist vaatamängu vajab, olgu temasse kätketud siis looduse saastamise või elu ebaloomuliku mehhaniseerituse-robotiseerituse probleem, siis võib igasugune mõtestatud «tegevus» omandada kunsti mõõtme. Mis siin salata, poolnäljasest Euroopa provintsist tulnule jättis toimuv lapsikult tobeda mulje. Ei ole meil vist lähemal ajal karta, et just õlle- ja pepsipurkide lademed Eestimaa loodusele põntsu panevad, ja loomulikke helisidki võib siinkandis veel aeg-ajalt kuulda. Ökoloogilise katastroofi oht on muidugi olemas, aga kas jõuame tankide ja dessantväelaste hirmus selliseid nähtusi teadvustada?! Inglismaa on kaugel...



Odin Teatret'i «Talabot». Mütoloogiline Triester, ühteageu naine ja mees, inimene ja loom.

VORM

«Vorm on olnud väga tähtis enamikule Lääne-Euroopa uuelaadsetest teatrirühmitustest. Et vorm muutuks sisu, tõlgenduse kandjaks, et kristalliseeruks see tuum, mis seisab vormiotsingute taga, läheb vaja aega. Kogu keerukus seisneb selles, et teatris peame me õppima publiku silme all.»

Viimaste aastate draamalavastusi vaadates on vist enamikule pidevatest teatrikülastajatest silma jäänud omalaadne suundumus — üha enam rakedab draamateater plastikat, üha suurema tähenduse omandavad laval kasutatavad esemed. Kas sõna devalveerumine? Või, vastupidi, vabanemine aastakümneid kestnud sõna ees kummardamisest. Sama tendents oli märgatav ka BITEF-il. Belgradis tegutseva *Bitef-teatar*'i esituses nägime F. García Lorca «Bernarda Alba maja» uustõlgendust, milles kogu konflikti areng oli leidnud väljenduse plastilis-muusikaliste vahendite abil. Visuaalne mõjuvus oli seatud asendama sõna. Mustvalge lavapind, millest eristusid vaid armastajate helesinisesse rõivasutatud figuurid. Pika raske kepiga tütreid nuhtlev Bernarda. Tantsuteater? Pina Bausch? Üsna ebalevalt-segaselt tarvitati neid märksõnu etenduse arutelul. Kummalise paradoksina mõjus teadmine, et just García Lorca poetilisele tekstile tuginevas lavastuses loobuti sõnast üldse.

Visuaalsusele tuginev oli ka Bremeni tantsuteatri etendus «Ulrike Meinhof», lugu saksa neofašismi vastu peetavas võitluses osalenud ajakirjanikust, ommoodi järelkaja revüü ja poliitilise kabaree traditsioonile. Erinevalt kabareelikust värvikirevusest oli kogu «Ulrike Meinhofi» maailm rohekashall, mõjudes seega kuidagi võõrandunult fotograafilisena. Lavastus tugines tohututele massistseenidele, mis jätsid mulje transformeeritud görlide etteastetest. Määratu halle unifitseeritud olendeid täis pilt neo-

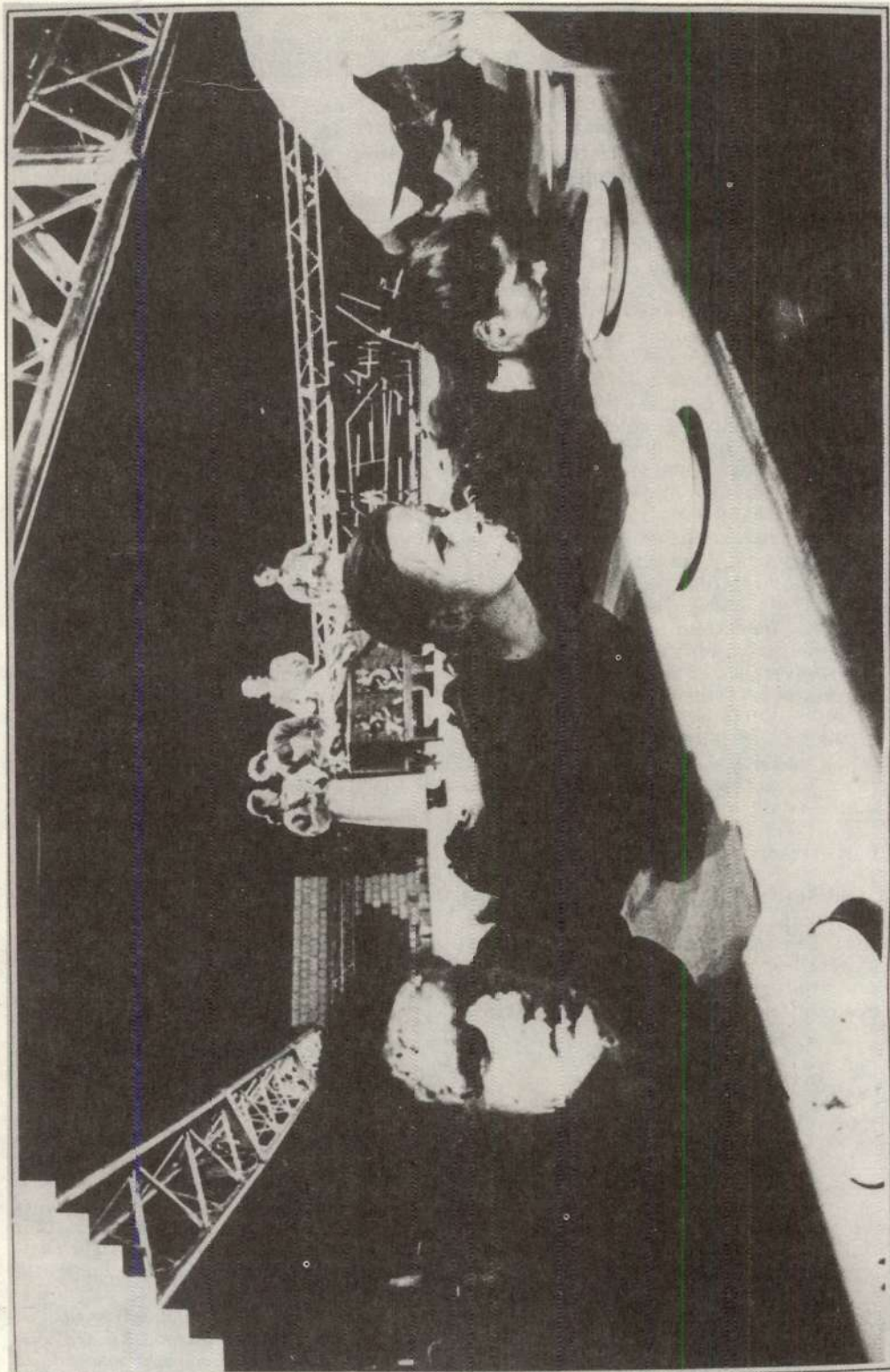
fašismi tõusuaegadest meenutas kolmekümnendate aastate dokumentaalkaadreid hitlerismi hiilgusest. Etendusse oli põimitud kõrvuti groteski ja naturalistlikke elemente. Finaalis sulgesid hallid kujud peategelase klaaskappi. Vaatemäng mõjus üsna kunstlikuna, ent ehk oli asi taas selles, et Saksamaal enesel on fašismi teema kõlapind hoopis laiem kui meil siin. Üllatav tundus allakirjutanule seegi, et sakslased oma ajaloolist süüd siiani kannavad ja seda kunsti vahenditega väljendada püüavad.

«Ulrike Meinhof» ja «Bernarda Alba maja» — esmapilgul otsekui ühelaadsed otsingud plastiliste ja muusikaliste väljendusvahendite vallas. Milleski olulises märgivad need lavastused aga kaht erisuunalist nähtust: ühelt poolt tantsuteatrile tüüpiline publitsistlikult lööv ja paiguti banaalne elu kajastus, teisalt pigem moderntantsu poole kalduv «Bernarda Alba maja». Moderntantsule pole niivõrd oluline läbiv süžee või otsesed ja äratuntavad paralleelid eluga, kuivõrd püüe leida atraktiivne plastiline ekvivalent kõige ekstreemsematele inimtunnetele ja kirgedele.

«Ulrike Meinhofi» ehtsaksalik lihvitus muutis näitlejate professionaalsuse puhuti teemast tähelepanuväärsemaks ja ses mõttes oli «Bernarda Alba maja» oma ebaühtlusega ehk hoopis tänapäevasem ja otsingulisem. Kui «Ulrike Meinhofi» võiks iseloomustada liikumisena vormilt sisu poole (traditsiooniline vorm!), siis «Bernarda Alba majas» otsiti vormi etteantud sisu alusel.

KUNSTIREAALSUS

«Iga meie lavastus sünnib omamoodi. Seekord algas kõik Eugenio huvist Kirsten Hastrupi antropoloogialaste tööde vastu. Me kohtusime Kirsteniga ja ta nõustus saama osaks meie lavastusest. Eugenio Barba on üldse juba hulk aastaid tundnud huvi inimeste vastu, kes elavad oma elu mingis isemoodi maailmas. Barbat ei huvita inimesed, kes on eksiilis, vaid need, kellel on sisemine vajadus kusagile minna, et leida oma elu lähtepunkt. Kirsten kirjutas meile 25 lühikest etüüdi oma elust. Kohe alguses lisandusid etendusse kaks tegevusliini, mil pole esmapilgul Kirsteni looga midagi ühist — Che Guevara ja Artaud. Ka nemad lahkusid oma kodumaalt. Milised on selle lahkumise tagamaad? Mida nad otsisid, mida leidsid? Ka etenduse muusikalise kujunduse aluseks said Kirsten Hastrupi märkmed. Osa sellest on leitud Kirsteni pisilugudes leiduvate vihjete abil, näiteks kui Kirsten märgib, et isa armastas mingit laulu. Kasutasime kõiki suunavaid märkusi, mis leidsid neis tekstides. Ülejäänud on seotud ajaloolise perioodiga, mida etendus käsitleb.»



Eelnev katkend on määratud kommenteerima *Odin Teatret*'i lavastust kummalise pealkirjaga «Talabot», mis lahtiseltatult tähendab iidset norra laeva. Etendusse oli kõrvuti antropoloog Kirsten Hastrupi elulool põhinevate loikudega põimitud katkendeid Islandi mütoloogiast (just Island oli Kirsteni põhiline töökoht). Veidratesse räbalatesse riietunud näitlejad kehastasid põtru, linde, metsakolle. Etenduse süžee tundub erakordselt lihtsakoeline — Kirsteni ja tema abikaasa lugu. Armastus, tüdimus, väsimus, ükskõiksus. Ja kõige selle kõrval Islandi loodus, sügis, talv. Langevad lehed, lumehelbed. Tülid. Umbes samavõrd ümberjutustamatu kui elu ise oli *Odin*'i etendus. See oli totaalne teater, ent rajatud mitte šokile, efektidele, vaid vaataja lummamisele. Muusika — otsekui kaugete häälte kumin, paiguti väga melanhoolsed islandi lauluviisid, paiguti ärev trummipöörin. Midagi šamaanlikku ja samas südamlikku. Näitlejad laval (etendus toimus *black-box*'i stiilis teatrihoones, näitlejad mängisid publikust ümbritsetud riskülikul) olid NÄITLEJAD, nad ei varjanud, et tegu on etendusega, ometi ei tekkinud tunnet teatraalsusest, nii nagu oleme seda harjunud mõistma, st pingutatusest, võõrutusest. See oli lavareaalsus, igapäeva-elu kunstiline tasand. Etendati, rõhutamata seda, et tegu on mänguga. Kogu väline atribuutika — grimm, keerukad kostüümid, lihvitud tantsuseaded — viidaks otsekui teatraalsusele, ometi pü-

sisid näitlejad kusagil kahe reaalsuse piirimail: võis aimata, et laval esitatakse rolle, ent oma individuaalset loomust ei varjatud ega rõhutatud. Ta oli niigi olemas. Ehk oleks selles laadis mõtet katsetada meilgi? Täni on eesti teater kasutanud põhiliselt kaht lavalise olemise vormi — ümberkehastumist või distantseeritud kõrvaltvaatamist. Tundub aga, et ka vahepealne piiriala on täis erinevaid võimalusi.

Oli see lavastus armastusest? Või elust? Või teatraalne eksperiment? Vestlusest Torgeir Wethaliga jäi meelde ka mõte, et iga *Odin*'i lavastus saab alguse detailidest. Ehk siit see terviku eriline sugestiivsus, täpsus ja harmoonia?

* * *

Kokkuvõtlik festivalimulje saab ikkagi küsiv. Kuidas leida selline tasakaal detaili ja terviku vahel, et teatrikunstist ei saaks pelgalt ennast imetlev mediteerimine või spordivõistlus, mille ainsaks hinnangukriteeriumiks on objektiivselt määratavad suurused? Kõrvuti kõrguse, kauguse ja kiirusega on aeg-ajalt oluline ka ilu ja tähendus. Või Tammsaare sõnadega: «Tehke, mis teete, aga tehke seda millegi või kellegi teise pärast.»

Võib-olla pakub omapoolse lahenduse ka 1991. aasta septembrikuine 25. BITEF, mille deviisiks «Lavastajad, keda on auhinnatud BITEF-il» ja osavõtjaiks Brook, Mnouchkine, Krejča, Nekrošius, Strehler...

SELTSKONNA- KROONIKAT

13. VEEBRUARIL TAHISTAS EESTI NOORSOOTEATER OMA 25. SÜNNIPÄEVA. LOODETAVASTI JAAB SEE NOORSOOTEATRI VIIMASEKS JUUBE- LIKS... SALME TÄNAVA KOLEDAS KULTUURIPALEES.



Skulpturaalne kompositsioon eesti teatri alustaladega: «Vanemuine» (asut 1870) — Linnar Priimägi ja Enn Tonka; «Estonia» (asut 1906) — Jaak Viller ja Arne Mikk.



Prægused teatrijuhüd Märt Kubo ja Rudolf Allabert asatajadirektori Eino Laksi embuses.



Draamateater on sattunud vastupandamatu Noorsoo- teatri võrku. Mari Lill ja Tõnu Kark.



90 Igaühel oma pill... Olav Ehala ja Jüri Aarma.



«Les absents ont toujours tort.» Anu Lamp ja Rudolf Allabert.

T. Huigi ja H. Rospu fotod



Sõbrad, kolleegid, asutajaliikmed: Kustav-Agu Püüman, Margus Tuuling, Helgi Ilo, Iivi Lepik, Anni Viiding, Anne Tuuling, Aime Unt, Kaupo Metsur ja Marje Metsur.



Vargamäe Indrek: «Ta on ju jalutu.» Näitleja Ago Roo mängis juubeliõhtul lavastuses «Priius — kallis anne» Vana parunit tööpoolest kipsjalaga.

Noorsootetri kolm tänast graatsiat kadunud aega otsimas: Piret Kalda, Maria Avdjuško ja Anne Reemann kehastusid asutajaliikmeteks.

Eesti teater näitab soome teatrile koha kätte: Kai Savola (Soome Rahvusteater) ja Mati Unt (Noorsooteater).



Voldemar Panso: «Säilitage see naeratus.» Marje Metsur ja Tõnu Tamm.





T. Fucgi foto

Sündis ilma Raplas, jaanikuu 26. päeval 33 aastat tagasi.

Opetust sai isalt-emalt ja teistelt koolipidajailt siiski juba Järvakandis.

Omandas küpsust tunnistavad teadmised suhteliselt osavalt, sest vana tõkkejooksjana jagus takistuste ületamiseks piisavalt tehnikat. Praegu küll mõneti kahetseb, et pelk häädusefekt nii palju võimaldas sisust, st grammatikast eemale hoida. Lohutuseks arvab, et sealt näpistatud aeg tõigi kiindumuse raamatutesse ja kitarrri. Oma inglise keelt hiljem kohendanud Peeter Kopvillemi toel.

Stuudium pealinna pedagoogilises kõrgkoolis jäi ootamatult lühikeseks, sest ahvatlevad ringreisid Venemaal köitsid tollal enam. Meelsamini ja hoopis kauem oli tegev Tallinna Üliõpilaste Segakooris (TUS).

Muusikutee: 1976—77 «Magnetic Band», 1978—79 «Haak», 1979—80 «Propeller», 1979—84 «In Spe», 1980—84 «Kaseke», 1985—86 «Muusik-Seif», 1986—87 «Lainer», 1986—88 «V.S.P. Projekt» 1988 «Radar». Praeguseni osaleja ansamblites «Ultima Thule» (1987) ja «Mats Kvartett» (1990).

Vabakutseline aastast 1986. Enne seda Veevarustuse ja Kanalisatsiooni Trusti operaator, kolleegideks Kuldar Sink, Hubert Jakobs, Peeter Brambat, Oleg Tjutrjumov.

Elab koos Mariga kahetoalises riigikorteris «Hendriksoni küüru» juures. Suvilat, koera ja süntesaatorit pole.

Puhkab siis, kui saab, enamasti kalavetel. Jääb seal veel Toomas Vindi või Vladislav Koržetsi varju.

Suhe ümbritsevaga tolerantne. Tunneb end hästi ka kõige kirjumas seltskonnas. Naudib arhitektide espriid. Ei ütle ära esmapilgul kahtlastestki ettevõtmistest, kus teatraalses vormis lahendatud kirjanduse, kunsti ja muusika põimuv koostmäng. Osaleb tutvusringi plaadi- ja raamatuvahetuses, st laenab ka ise...

Mõjutusi ei taha suurt tunnistada, kuigi väitlusis pillab tsitaate, näiteid, argumente sellistelt isikupaaridelt nagu Miles Davies ja John Shaffer, Bob Dylan ja Sören Kierkegaard, Joni Mitchell ja Gaston Bachlard, Leonard Cohen ja Saul Bellow, Erkki-Sven Tüür ja Mati Unt...

Looming on siin-seal laiali. Kindlalt tallel vaid mõningail ansamblite «Kaseke» (2), «In Spe» (2), «Ultima Thule» ja «V.S.P. Projekt» albumeil. Kirjutanud muusika anima-

filmidele «Jack Pot» (R. Unt/H. Volmer) ja «Reisikiri» (P. Pedmanson). Laulutegemisel eelistanud oma viise siduda Ott Arderi, Peep Ilmeti või Villu Kanguri tekstidega. Ise sõnaga ettevaatlik. Hindab meeskondlikku mängu, bändi ühisvaimu lugude vormistamisel & viimistlemisel.

Pillimehena murelik. Kontserdikavaga saab Eestile kahe nädalaga ring peale ning siis on valida vähe — kas leppida kõigesõmisega marjadeta Maarjamaal või juhukõrtsidega väljas. Muusikat fraasikaupa tarbiv äristunud ilm suretab Tartu päevadest tõusnu. Paljusid kaaslasti kunagistest bändidest teab elavat väga kaugel...

Isamaalt ka ise olnud vahel ära. Lähemalt tuttav siiski vaid India ning Kanadaga. Viimast näinud läbi õige mitme prisma. Kui turneel ja studios võiks mõnigi eesti mees asja eest olla, siis vahendajana veel mitte — muusikabisnis tähendavat tervet teadust, kus agendi, määndžeri, juristi, produtsendi jmt professionaalse ühispanuseta läbimurre ostjani mõeldamatu. Uue Maa ilma reakodanike totaalne enesekesksus, st tarbija programmeeritus, ei lase eurooplasist kui väikekultuuride viljelejaist kuigivõrd huvituda. America the Beautiful!

Tähtedest peab lugu. Julma mängu kaasa teha ja üha vormis püsida, seda suudavad vähesed. Seepärast ongi end sisse pressinud, kui laval «Rolling Stones», Bob Dylan, Miles Davies, J. J. Cale, Steve Morse, Johnny Winter...

Järgmises elus kavatseb teha ka filme. Kino kui piirideta sünteeskunst köitnud juba pikemat aega. Ühel lainel saksa uue lainega. Elamusteks nimetab Volker Schlöndorffi «Plekktrummi», Wim Wendersi «Berliini taevast». Ja ehk seepärast ongi nii meelasti aidanud sisse mängida filmimuusikat Sven Grünbergil...

Ununematu: osalemine Peeter Volkonski suurvormi «Viis tantsu viimsepäeva hommikul» ettekandes 1983. aasta Tartu muusikapäeval (Pascali roll surematute füüsikute ansamblis «E = mc²»). Ideaalilähedane üksiteisemõistmine improviseerides Linnahalli studios Erkki-Sven Tüüriga muusikat videopildile, millel montaaž Jüri Okase *performance'* ist läbi aegade...

Peeter Tooma

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1991

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

THEATRE

The leading article (3)

The Union of Theatrical People in expectation of craft unions (15)

What should the theatrical people in Estonia opt for? Should they try and restore the Union of Actors (a craft union of Estonian theatrical people) according to the statutes adopted in 1934 or should they form smaller craft unions under a bigger umbrella organization? The magazine publishes some relevant ideas on the subject which were broadcast on Channel 3 of the Estonian Radio in "The Expert's Studio" on Feb. 9. The experts in the studio were Reet Mikkel, Vice-Chairman of the Estonian Union of Theatrical People, Jaak Viller, manager of the Estonia Theatre, Tõnis Rätsep, actor from the Estonian Drama Theatre, Kustav-Agu Püüman, designer, Andres Heinapuu, theatre critic. The discussion was conducted by Margot Visnap, theatre editor of the magazine. The article was meant to invite further discussion since the magazine intends to continue the topic.

L. PRIIMÄGI. The shadow of Falstaff (29)

Linnar Priimägi, literary and theatre critic, superintendent for the Vanemuine Theatre reflects on a newly-published collection of articles with the title *Voldemar Panso* by Voldemar Panso, one of the most outstanding stage directors and teachers in the Estonian theatre in the '60s and '70s. As a gifted and prolific author he was a true master of writing and a theorist. In Panso's talent for formulation we can find the clue to his work: direction as formulation, preciseness as pointedness, impressiveness as understanding, his whole work as craftsmanship in diction.

P.-R. PURJE. The silence of Aarne Üksküla (69)

In the production of the Old City Theatre based on Simon Gray's *Close of Play*, Aarne Üksküla appears in the role of Jasper, a retired scholar. The role is especially challenging because Jasper, although on stage for the whole evening, has only the following four words to utter: "The door is open". The rest of his stagetime is filled with silence. Üksküla's Jasper is an introvert thinker, his character has been fleshed out without a strain after glamorous effect. In spite of this he manages to be the centre of attention for the whole duration of the performance. Üksküla's tense silence is more exciting than the active physical presence of the other characters. Jasper's silent agreement or condemnation gives us a clue to judging the behaviour of the others.

T. KÄNDLER. Scenes from a theatrical life (75)

In december 1990 David Mamet's *Life in the Theatre* had its first night at the Estonian Drama Theatre. For director Mikko Mikkiver this was a comeback to the Drama theatre after a break of nearly three years. The play deals with the side of the actor's life which is hidden from the audience, which is led at rehearsals and in dressing rooms. The relationship between an old actor and a young actor is dominated by the generation gap — tradition and innovation, youthful idealism and years-long experience are opposed to each other. Reviewer Tiit Kändler finds the main values of the production to be in the acting which leads him to note that "now and then the dialogue on the stage sounds as fluent as it if were a monologue. And perhaps there is no need for somebody to come and stage this monologue."

K. HERKUL. How to portray a festival (84)

In September 1990 the 24th Belgrade International Theatre Festival was held. Theatre critic Kadi Herkül looks back on the most interesting festival productions: *Ulrike Meinhof* by the Bremen dance theatre, *The House*

of *Bernarda Alba* by Bitof theater. *Talabot* by Odin theatre, *The Natural Sound* by a troupe called Bow Gamelean.

The survey of the festival events is supplemented by some excerpts from the interview with Torgeir Wethal, actor from the Odin theatre who speaks on theatre and politics, formal searches in the contemporary theatre, etc.

MUSIC

Who's who? BOGUSLAW SCHAEFFER (49)

Boguslaw Schaeffer (b June 9, 1929) is a most significant and original representative of Polish musical and theatrical avant-garde. He has composed nearly 300 works, incl electronic and jazz music. Schaeffer has published several books on modern music which are highly appreciated, especially his *Introduction to Composition*. The plays written by Schaeffer were first taken as the composer's folly, but by now many of them, for example, *A Scenario for a Non-Existent, but a Potential Actor*, *The Audiences*, *The Paradise of the Eskimos*, *The Quartet for Four Actors*, etc. have crossed the linguistic boundaries and have spread to many countries in the world.

The present Who's Who? is made up of two parts: first of all, an introduction by Hendrik Lindepuu followed by an interview with Schaeffer, first published in the Polish magazine *Ruch Muzyczny* in 1989. This interview sheds light on Schaeffer's views and ideas on the avant-garde of new music and the process of composition. One of the most memorable ideas he expresses is that new music should not become populist or too simple in texture.

NOW and in the future (57)

Nyyd (the Estonian for 'now') '91 was the name of the first festival of avant-garde music held in Tallinn, 19–22 February. Musicians and groups from Estonia and other countries (Lithuania, Sweden, Russia, USA, Holland) participated in the festival which was organized by the Eesti Kontsert, with Erkki-Sven Tüür as the chief artistic consultant and Madis Kolk as the artistic director. Ilmar Laaban, an Estonian poet and essayist from Stockholm, Lepo Sumera, composer and Minister of Culture, Erkki-Sven Tüür and Madis Kolk talk about their impressions. The music presented on the NYJD Festival is stylistically opposed to academic music — especially to that associated with the school of Darmstadt. Let us hope that the festival will gain enough force behind it and will become a regular feature of our concert life.

On choral competitions in general and the choral competition Tallinn '91 in particular (67)

In midyear (July 1–4) another festival will be held in Tallinn called "Tallinn '91" followed by a three-day East-West songfest "The Bridges of Song". Probably one of the most exciting events will be the competition of female, male, mixed and chamber choirs. Toivo Ojaveski will mediate the views and expectations of some of noted Estonian conductors, like Tõnu Kaljuste, Venno Laul, Olev Oja, Kuno Areng for the coming festival. The article contains a list of choirs who have entered for the competition.

Persona Grata. RIHO SIBUL (93)

CINEMA

REIN RAAMAT answers (5)

Rein Raamat (b 1931), scriptwriter, director of cartoons started work in the Tallinnfilm studio after finishing his studies in painting in the Tallinn Art Institute.

He became involved in making the first Estonian puppet films, like *Little Peter's Dream* and *A Frog from the North*. Then he worked as designer for feature films, his most remarkable contributions were *The New Satan of Põrgupõhja* and *The Last Relic*. In 1971 Raamat launched on making cartoons in the Tallinnfilm studio. Starting from his third film *The Flight* (1973) we can observe some characteristic programmatic features in his work. The use of the expressive means typical of fine arts plays a special role. His most outstanding credits are: *The Bird of Colour* (1974), *The Hunter* (1976), *The Aerials in Ice* (1977), *The Field* (1978), *Big Tõll* (1980), *Inferno* (1983), *The Beggar* (1985), *The City* (1988). In the interview Rein Raamat discusses his work in the Tallinnfilm studio, his collaboration with the designers, his artistic world view, the nature and role of the Estonian animated cartoon in Estonian and world culture. In 1989 Raamat quit the Tallinnfilm studio to establish a new studio «Studio B» for making cartoons.

S. ANASHKIN. Postmodernism or "new eclecticism" (21) Postmodernism is, above all, a kind of playful consciousness, young film critic Sergei Anashkin maintains. In Soviet film this consciousness has been penetrated by the elements of the avant-garde, its superconscious strivings. The reviewer regards it as the only natural way in the country which has been culturally isolated for such a long time. He, therefore, prefers the term "new eclecticism". Reviewing the films *Numb Depression* (1986) and *Spare and Care* (1990) by Aleksandr Sokurov, *The Turn of the Fate* (1987) and *The Asthenic Syndrome* (1990) by Kira Muratova, *Mr. Designer* (1988) by Oleg Teptsov, *The Slave of Syringe* (original title in Russian *The Needle*) (1989) by Rashid Nugmanov and *The Paper Eyes of Prishvin* (1989) by Valeri Ogorodnikov he finds a lot of similarities which are characteristic of this "new eclecticism" in Soviet film.

J. PAAVLE. The angel of mercy measuring soul's agony or soul's preparedness and primitiveness as the levels of mental development (38)

In a brief review the full-length feature *For Crazyies Only, or A Sister of Mercy*, the second film by the director Arvo Iho has been analysed (Tallinnfilm release, 1990). It is not a miracle, just a good film. The reviewer finds fault with the anaemic, strained and affected screenplay (by Marina Sheptunova). The actors' work is uneven, the starring Margarita Terekhova has much to commend, Hendrik Toompere Sen. and Mihkel Smeljanski were also quite good.

K. HELLERMA. An Offender or A Woman under the Cross (41)

A brief review of Arvo Iho's *For Crazyies Only*, written from the point of view of budding feminism. The reviewer sees it as a clumsy attempt to blend life and art, to a certain degree it is a mixture of different genres. Acting, however, is wonderful, apart from Margarita Terekhova, father and son Toompere, Lembit Ulfsak, Aire Koop, Katrin Kohv deserve praise. The reviewer concludes that the whole film is a play of light and shadow, perhaps with too strong contrasts.

E. AGRANOVSKAYA. An escape in despair? (47)

A third review of Arvo Iho's *For Crazyies Only*. The reviewer thinks you cannot approach the film from the point of view of pure reasoning as the starring Margarita Terekhova has hardly ever appeared in the role of a normal Soviet woman before. Our attention has been drawn to the fact that Arvo Iho and Marina Sheptunova continue their artistic psychological study which they made in *The Bird-Watcher*. A similar case of a young man and a mature woman, an Estonian and a Russian has been presented. The unexpected tragical finale comes as the only possible way out.

R. KUDU. A film about Idla (78)

A review of the documentary by Peep Puks entitled *The Estonian Ernst Idla* (Tallinnfilm, 1990). The reviewer notes that an Estonian who identifies himself with other Estonians must be satisfied with the film in case he has never heard about Idla's deeds. Or has never known that the opening of the Idla Centrum in Stockholm was attended by the royal couple. But to the reviewer the filmmakers' caution and restraint are simply mystifying. Did they also have a fear of Idla, the same as one of the characters, Little Helena did? Or perhaps they had not put their heart into it to the same extent as an Estonian puts his heart into Ernst Idla and his gymnastics?

MISCELLANEOUS

T. ABEL. Max Klinger's portraits of composers (36, 96)

Art critic Tiina Abel looks at German symbolist Max Klinger (1857—1920) who has executed statues of composers (L. van Beethoven, J. Brahms, R. Wagner, F. Liszt, R. Strauss). She stresses his leaning toward the decadent and the grim in his work, aiming at the unification of the ideals of classic beauty and Christian beauty. She also determines his place in German art at the turn of the century and later.

Leheküljel 2: detail H. Volmeri ekspositsioonist teatrikunstnike näitusest Rae-museumis, 1988. P. Lauritsa foto

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

Laduda antud 15. 03. 1991. Trükkida antud 10. 04. 1991. Formaat 70×100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 11,3. Trükiaru 8500. Tellimuse nr. 1243. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind rbl. 2.—
Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

jaotas väljaande kaheks: esimeses osas publitseeriti viie scololaulu noodid juugendstiilis raamistuses, teise osa moodustab Hölderlini sõnadele loodud «Saatuse laul» koorile ja orkestrile ning sellega liituvad seitse lehte Prometheuse loo teemadel. J. Brahms hindas Klingereri sümbolistlike graafilisi interpretatsioone väga kõrgelt ning tunnistas kõikide kunstiliikide sünteesi taotleva M. Klingereri heamee-



M. Klinger. Ilu (Aphrodite). 1894. Gravüür. Leht sarjast «Brahmsi fantaasia» (Opus XII).

leks 1894. aastal saadetud kirjas: «Kunst on üks ning kõneleb ühes keeles.» Hoolimata esimese klaverikontserdi esiettekande läbikukkumisega seotud kibedatest Leipzigi mälestustest külastas Brahms veel samal aastal Klingerit tema kodulinnas. Pärast helilooja surma 1897. aastal tellis Brahmsi sünnilinn Hamburg Klingerilt mälestusmärgi. Allegoorilistest figuuridest ümbritsetud Brahmsi kuju antikiseeriv laad otsekui rõhutaks ta muusika klassikalist aluspõhja. Klinger töötles mar-

moripindu erinevalt, tõi välja materjali värvinänsse, kasutas äärmiselt efektselt polükroomia võimalusi. 1909. aastal valminud 3 meetri kõrgune Brahmsi kuju seati üles Hambrugi kontserdisaali fuajeesse ning seda tõlgendati algeste peale kui muusikalise idee sünni võrdpilti.

Hoolimata Beethoveni-tõlgenduse epateerivusest hinnati Klingereri skulptoripositsiooni juba niivõrd kindlaks, et Leipzigi Wagneri Komitee pöördus kahe ebaõnnestunuks tunnistatud Wagneri monumendi kavandi tagasilükkamise järel 1903. aastal Klingereri poole. Kunstniku esialgse kava kohaselt pidi helilooja 5-meetrine seisev figuur kõrguma 3-meetrisel soklil. 1904. aastal valmis Klingeril klassikaliselt lihtne R. Wagneri büst, mida koos F. Liszti rinnakujuga (1901) eksponeeriti St Louisi maailmanäitusel. Kuigi Wagneri monumendi nurgakivi asetati 1913. aasta mais suure pidulikkusega kohale, jäi mälestusmärk pooleli. Esimese maailmasõja aegsetes keerulistes poliitilistes oludes osutus mõeldamatuks monumendi tarbeks suuri kiviplukke transportida. 1920. aastal Klinger suri. 1915. aastal oli ta jõudnud lõpetada Richard Straussi portree, omamoodi ülistuslaulu mõistusest valvatud vaimsele ärkvelolekule.

1937. aastal korraldas Leipzigi Kunstiühing Max Klingereri 80. sünniaastapäeva tähistamiseks kunstniku loomingust ulatusliku väljapaneku. Tõlgendades näituse avakõnes Klingereri raskepärast sümbolismi kui «puhtatõuliselt germaanlikku», ta Kristuse kuju kui «germaani võitja ideaali, kes on mässi tõstnud materialismis laostunud juudi-ruuma maailma vastu», pöörati demagoogilistel kaalutlustel pea peale kunstniku aastakümnete pikkune vaimne pingutus erinevaid maailmapilte kajastavate kunstideaalide ühendamise nimel. Seitseteist aastat pärast surma sai Klingerist riikliku tellimuse täitja, haiglaselt «germaani tüüpi» nõudva kunstideoloogia vahendaja, kelle müstiline pildimaailm asetati vägivaldselt kunstniku ja ta aja sihte moonutavasse konteksti. Kulus aastaid, enne kui M. Klingereri loomingut hakati taas käsitlema suveräänse looja vaimuelu probleemina.

