

EESTI KULTUURI-
MINISTEERIUMI
EESTI HELILOOJATE
LIIDU
EESTI KINOLIIDU
EESTI TEATRILIIDU
AJAKIRI



3

/1992

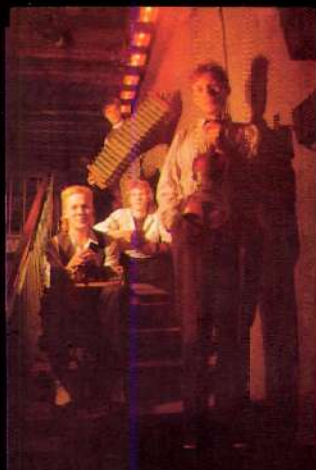
MÄRTS

XI AASTAKÄIK

Esikaanel: Noorsooteatris "Ei juhtu mitte midagi". Noored laulvad näitlejad (ees) Jaan Tätte, Andres Raag, Tõnu Raadik, (taga) Marko Matvere.

T. Huigi foto

Tagakaanel: Kaader režissöör Avo Paistiku joonisfilmist "Hüpe", 1985.



TOIMETUSE KOLLEEGIUM

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

PEATOIMETAJA k/t PEETER TOOMA,
 tel 44 04 72, 66 61 62

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

Vastutav sekretär
 Helju Tüksammel, tel 44 54 68
 Teatriosakond
 Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
 Muusikaosakond
 Nele Araste, Immo Mihkelson
 ja Edith Kuusk, 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

SISUKORD

TEATER

Johannes Semper	MÖTTEVARAMU. TEATER ISESEISVA KUNSTIALANA (Artikleid aastatest 1913-1933)	23
Riina Schutting, German Schutting	"UUS MASK" XX SAJANDI TEATRIS	54
Lilian Vellerand	PEAKAOTUSE AEGU VÕI IGAVESTI NAISELIK, IGAVESTI MEHELIK? ("Nora" Noorsooteatris)	65
Luule Epner	TEATRIPROBLEEMID AJAKIRJAS "MANA"	86
Kadi Herkül	PERSONA GRATA. MARIA AVDJUŠKO	93

MUUSIKA

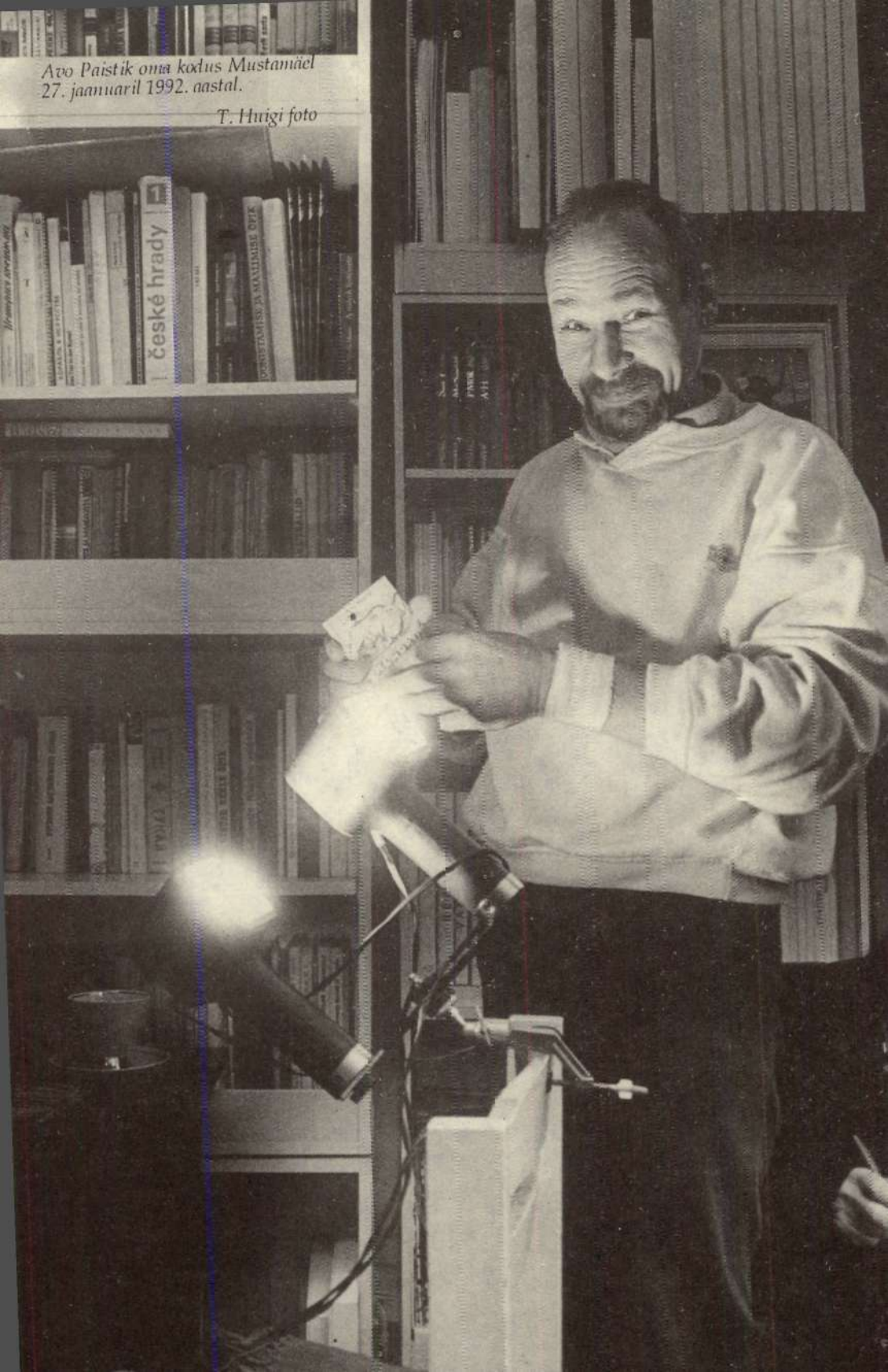
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND. ALGAMAS ON IDAMUUSIKA FESTIVAL	11
Wilfrid Mellers	LÖÖKPILL KUI XX SAJANDI MUUSIKA TERAAPIA (Rütmirevolutsiooni algatajatest selle sajandi kunstmuusikas)	15
Kristel Pappel	VIIULDAJA MARE TEEARU	50
	FOTO "PARIKAS": INIMESI "ESTONIA" MUUSIKATEATRIST	90

KINO

	VASTAB AVO PAISTIK	3
Mart Kivastik	KLAASPÄRLIMÄNG (Tõnu Virve mängufilmist "Surmatants")	30
Einar Laigna	MIKS BERNT NOTKE NAERIS? ("Surmatantsu" konsultandi kommentaari filmile)	36
Jaan Ruus	ALLAKÄIK UUEKS AJAKS (Tõnu Virve "Surmatantsust")	40
Gustav Naan	ÕELUSE ANATOOMIA (Peeter Simmi tõsiefilmist "Meie venelased")	46
Valeri Kalabugin	SOOVITAV JA TEGELIKKUS (Peeter Simmi filmist "Meie venelased")	48
Aleksander Jackiewicz	VÕLULATERN (Valik poola filmikriitiku ja -teoreetiku artikleid maailma filmikunstist)	73

Avo Paistik oma kodus Mustamäel
27. jaanuaril 1992. aastal.

T. Huigi foto



Oled oma filmiloomingus ühe etapi lõpetanud. Nüüd juba rohkem kui aasta tagasi valmis tetraloogia - "Hüpe" (1985), "Lend" (1988), "Silmus" (1989) ja "Minek" (1990) - viimane osa, pisut hiljem aga eesti esimene täispikk joonisfilm "Naksitrallid" (1990), mille esimene pooletunnine jagu jõudis vaatajateni juba 1984. aastal.

Tegelikult võtsime töö käsile 1982. aastal. Seega ligi kümme aastat tuli ennast ja kogu gruppi filmi tegemiseks vajalikul tasemel hoida, see oli küllalt närvesööv. Vahepeal lahkus meie hulgast Kingpoole osatäitja Urmas Kibuspuu ning kui läksin täispikka filmi Moskvasse dubleerima, sain teada, et Muhvi vene keeles sisse-ääkijat pole samuti enam elavate hulgas.

Kui te tööd alustasite, kas mõlkus sul juba siis mõttes "Naksitrallid" lõpuks täispikana teha?

1980. aasta paiku pani toimetaja Silvia Kiik ette "Naksitrallidest" film teha. Arutasin seda Eno Rauaga ning tellisin talt kaheosalise filmi stsenaariumi, kus oli koos kaks esimest raamatut ja puudus üldse dialoog. Lähenesin joonisfilmile nagu karikatuurile ja leidsin, et ta on ka sõnalise tekstita väljendusriikas.

1982. aastal mind peaaegu sunniti "Naksitrallid" alustama. Ma tahtsin tegelikult juba neli aastat hoopis täiskasvanute joonisfilmi "Hüpe" teha, stsenaarium oli ammu valmis. Ent tollal ei tulnud see üldse kõne alla, sooviti pikemat filmi lastele.

Seega "Naksitrallid" algstsenaariumi kirjutas Eno Raud. Mõtlesin, et kui hakkame filmi tegema, istume koos maha ja vaatame täpsemalt, kuidas seda asja teha. Mulle aga öeldi, et stsenaarium olevat juba "Goskinos" kinnitatud ning peame tööd alustama. Mõistsin, et kui tõesti teha kahekümneminutine film ja dialoogita, tuleb sellest mingi tilulilu. Vajalik oleks kõigepealt pikem film raamatu esimesest osast, s.o kassidest, ning panna dialoog juurde, sest kui hiljem valmiõ teine jagu, siis sedavõrd pikka joonisfilmi on ilma sõnalise tekstita raske jälgida. Nii kirjutasingi pooletunnise kinostsenaariumi koos dialoogiga, viimase aitas paika panna Silvia Kiik.

Palju sul "Naksitrallid" juures abilisi oli?

Kohe algul nuriseti, et teostus tuleb väga keeruline: liiga palju tegelasi, liialt kasse jne. Kõik see minevat üpris kalliks. Siiski sain kahe aastaga "Naksitrallid" esimese jao valmis. Kokku võttis teostusest osa üle kuuekümne inimese, paljud töötasid kodus. Ma pole plašette lugenud, aga puhtaid värvilisi joonistusi oli rohkem kui 60 000. Kui nüüd ette rutata ning ka teist jagu arvestada, saame üle 100 000 puhta jooristuse. Kuna filmi tegemisel on palju proove, kalkade peale joonistamist jm, saab joonistuste üldarvuks mitusada tuhat.

See on ju suuresti lausa füüsiline töö?

Tõepoolest, närvipinge oli nii suur, et esimese jao tegemisel sattusin kaksteist-sõrmiku haavandiga haiglasse. Varem polnud haigusest mingeid sümptomeid, ühel päeval tegin metsajooksu, hakkas paha ning läksingi lõikuslauale.

Pärast seda alustasid "Naksitrallid" teise jaoga?

Enne õnnestus siiski ammu ihaldatud "Hüpe" ära teha. Seejärel tuli teise raamatu põhjal rottide lugu. Filmi tootmise ajal ei saanud ma peaaegu üldse magada, esimese seeria aegu räggin unes Naksitrallid, kasse ja nende käitumist, teise seeria puhul olid kogu aeg rotid silme ees. Elan iga kaadri kompositsiooni ning episoodi sisemiselt läbi, see on kohutav piin.

Kui täpselt sa Eno Raua raamatut järgisid?

Lugu on filmipärasemaks tehtud. Joonistasin esimese seeria ettevalmistamisel geograafilise kaardi, kus olid järve, linn ja, et täpselt teaksin, kuhu filmi tegelased sõidavad ja palju see aega võtab. Otsisime kunstnike Edgar Valteri ja Mati Kütiga, toimetaja Silvia Kiige ja helilooja Sven Grünbergiga ning fotograafiga hulk aega sobivat linna - teadsin, et see asub kusagil Lõuna-Eestis. Valisime Viljandi, Mati Kütt on seal elanud ja joonistas foonikunstnikuna sellele linnale peaaegu täielikult vastavad teed, tänavad ja väljakud.

"Naksitrallid" teise poolltuni tegemisest Edgar Valter enam osa ei võtnud?

Esimese jao aegu osales Valter väga tõsiselt loomeprotsessis, see nõudis talt tohutult palju aega ning raamatute illustreerimine nihkus tagaplaanile. Pealegi ei teeni filmiga kaugeltki nii hästi kui raamatutega. Teise seeria puhul müüs ta

stудiole tüüpide multiplitseerimise õiguse. Kunstnikuks tu'i Leo Lätti, Mati Kütt tegi endiselt foonid ja Rosa Paistik järveäärse kujundus? ning veel mõne stseeni.

Filmis on olulisteks tegelasteks kassid ja rotid. Kellelt on need?

Kassid on Edgar Valterilt, rotid Leo Lättilt, muidugi vaatas ta Valteri raamatu-illustratsioone. Esimese seeria aegu töötas viisteist multiplikaatorit, kuna nad olid algajad, võtsin massistseenide animeerimiseks Moskvast abiks kaks kogenud animaatorit, Aleksei Bukini ja Vladimir Võšegorodsevi. Valter oli kassid joonistanud kuidagi eesti moodi: pikad ja sirged jalad, jooksevad hästi kummaliselt. "Sojuzmultfilmi" mehed järgisid täpselt kasside anatoomiat. Kui võtsin neilt multiplikaadi vastu, nägin, et on hästi tehtud, kuid erineb "Tallinnfilmi" stiilist. Pidime kõik jälle faas-faasilt ümber joonistama - see võttis ränka raha ning palju aega.

1987. aastal valmis filmi teine jagu, alles mitu aastat hiljem kujunes võimalus kaks pooltunnist lühifilmi täispikaks kokku seada.

Nagu ütlesin, kavatsesin seda algusest peale, sellest ka dialoogid. Kuid raha ja soovi töö lõpetamiseks ei tulnud "Tallinnfilmil" kaua aega. Lõpuks õnnestus firmadelt "HAGA" ja "Cross" 100 000 rubla saada, 1990. aastal võisime võtteid juurde teha ning täispika joonisfilmi kokku monteerida. Filmisime üle 60 stseeni, s.o rohkem kui kuus minutit, umbes sama palju lõikasime vanadest jagudest välja. Uued foonid ja panoraamid teostas kunstnik Raul Lunia, kunstnik-lavastaja oli ikka Leo Lätti, operaatoriks tuli varasema üles võtnud Janno Põldma asemele Arvi Ilves. Eriti suureks abiks oli minu filmide alaline režissööri assistent Merle Rajandu. Oluline on filmis Sven Grünbergi muusika, heliloojaga alustasin koostööd juba "Klaabu" esimese seeria ajal.

Mõnikord väidetakse, et "Naksitrallid" oli ülemäära kallis film, kuidas suhtud sellesse?

Pean ise filmi ääretult odavaks. Esimene jagu maksis 185 000 rubla, teine 165 000, lisades täispika joonisfilmi tegemiseks kulutatud 100 000 rubla ning pisut arve ümardades, saame pool miljonit. Meil on see suur raha - esimene jagu oli koguni kalleim pooltunnine joonisfilm tollal N Liidus. Kuid Läänes maksab hästi lihtne täispikk joonisfilm umbes viis miljonit dollarit, "Disney" stuudio tööd koguni 27-36 miljonit. Muidugi, seal saab režissöör nädalas 9000 dollarit, minu palk kuus

"Klaabu, Nipi ja tige kala", 1979.

A. Ilvese foto



ulatus 350 rublani. Ja ega ma täispika filmi müümisest ka midagi saa, omanikud on "HAGA", "Cross" ja "Tallinnfilm".

Tuleme nüüd täiskasvanutele mõeldud filosoofilise tetraloogia juurde. "Hüpet" tahtsid juba õige ammu teha?

Olin Rein Tammikuga 1978. aastal Võrtsjärve ääres "Tolmuimeja" kujundust tegemas. Tammiku naine valmistas lõunat, sõrme ja siis läksin varasse paati päikest võtma ning korraga tuli "Hüppe" mõte. Ent sellal ei tahtud täiskasvanute filmidest kuulda. Alles seitse aastat hiljem sain töö teostada. Nii on paljude filmidega olnud. "Pühapäeva" stsenaariumi kirjutasin 1972, temast pidi minu esimene film tulema, kuid alles viie aasta pärast sain selle juurde asuda. Ka "Lennu" stsenaarium oli tunduvalt varem valmis, "Silmusega" kulus kolm aastat. Tetraloogia viimases osas "Minek" kasutatud Tarmo Tederi novelli "Pimeduse neelus" lugesin "Vikerkaarest" ja pakkusin mõtte välja toimetaja Silvia Kiigele. Kolm aastat läks mööda, ühel päeval ütles ta, et Avo Üprus olevat selle järgi mängufilmi stsenaariumi kirjutanud, kuid see ei lähe käiku, tehku ma joonisfilm. Aastatega koguneb mul ühe filmi kohta kaustade viisi materjali, mõte setib, stsenaariumi kirjutatan vahel, nagu "Lennu" või "Silmuse" puhul, paari turniga valmis.

"Mineku" jaoks tegin hiljem ikkagi uue stsenaariumi, palju liigseid stseene jätsin välja. Täiskasvanute animafilmis ei pea kõike detailselt näitama, inimene saab ise aru, keerulisemadki mõistatuseid lahendatakse. Viimased tööd olen teinud mõttega, et just kohe ei saakski aru. Praegu on video vaatamise võimalus, filme saab edasi-tagasi lasta. Teisel-kolmandal korral leiad uusi seoseid, uusi tasandeid ning filosoofilise koega tööd eeldavad süvenemist. "Hüpet" on lihtsaks looks peetud, kuid vähesed said temast täielikult aru. Tihti vaadatakse sõrme, mis osutab Kuule, aga Kuud ei nähta. Vastu võetakse kõige pinnalisem teave.

Tetraloogia üksikud filmid on omavahel seotud, neid saab ühe teema arendusena tõlgendada?

Küllap see on nõnda. "Hüppe" tegemise aegu hakkas õhkkond muutuma. Pealegi läksin "Goskinosse" luba saama, kui suuremad ülemused olid puhkusel. Seejärel tuli lühike ajavahemik, mil lasti kõike teha ning anti raha. Teadsin, et see ei kesta kaua. Nüüd ongi kätte jõudnud aeg, mil raha saab vaid siis, kui müük on

"Naksirallid", 1990.

A. Ivese foto



kindlustatud. Teisalt, ka minu filmid on kõik ära müüdnud. Püüdsin kiiresti kogunenud mõtted teoks teha - üks film lõppes, teine algas. Poleks mind nagu vedru kõigi nende keelamistega kokku surutud, ei oleks ma "Hüpet" teinud. Minu emotsioonid läksid üksüheselt nendesse filmidesse, teatud määral on need autobiograafia.

Kuidas on sinu mõte, maailma nägemine tetraloogia valmimise ajal muutunud?

Olen maailma paremini tundnud: na õppinud, selle aja jooksul sain minu Jumalasse. Usu teema on kõigis neljas filmis, mõnes varjatuna, mõnes selgelt. Materialist võtab neid filme teisiti vastu kui usklik. Lind on "Lennus" sümbol; ta on vahendaja reaalse ja irrealse, maise ja jumaliku vahel. "Lennus" valib tege lane kohe filmi alguses endale tee, mida peab terve elu järgima. Ta kaevab süvendit, et üles tõusta - läbi negatiivsuse saavutab ta õndsuse ja vabanemise. Kogu elu järgib ta üht eesmärki, et jõuda lõpp-punktini ning saada ristisümboliks, minna kaugusse, valgusesse, saavutada surematus. "Coskinos" lükati "Lennu" stsenaariumi algul tagasi, mees olevat hull ning kaevavat ilmaasjata süvendit. Vahest on see tõesti absurdne mõte, kuid usklik ei ütleks nõnda. Uhest küljest on see film, kogu meie tegevuse hullumeelsus, kuid teiselt poolt ainuõige.

Kui "Lend" on mõneti helge film, siis tetraloogia ülejäänud kolm osa tunduvad küllalt pessimistlikena.

Vahest tõesti, pidades silmas kas või "Silmust". Teisest küljest on see film sama pessimistlik kui meie elu ja tegevus maailmal. Meid ümbritseb ja meie sees on silmus või me liigume kogu aeg selle suunas. Ükski inimene maailmas pole silmusest pääsenud. Võtame lihtsa näite. Alkohool või narkootikumid - algul on see mäng, kuid õige varsti tõmbub silmus kokku. Film näitab, kuidas mees silmusesse sattus, poisina oli temalegi kõik mäng. Elu toob meile rohkesti katsumusi, kuid pääsemine on võimalik. Pöördudes palves Jumala poole, võime kõik halvad asjad ületada, kui meie usk on küllalt suur. Silmus on üldine sümbol kuradist. Maailm koosneb kahest poolusest: *yin* ja *yang*, jumal ja kurat, vaim ja keha. Need poolused on täheldatavad nii "Hüppes" kui "Lennus". "Hüppes" ületatakse kogu aeg üha suuremaid takistusi, kuni keha saab eimilleksi ning vabaneb hing. Keha on tegelikult paljudel juhtudel takistuseks hingele. Kulturistid arendavad oma keha, teevad ta selliseks, nagu Jumal seda pole andnud ja viivad sellega end tasakaalust välja. Muidugi ei tule liha suretada, Piibli järgi on keha Püha Vaimu tempel ning seda peab korras hoidma. Samaa suudab tugev mees küll mitusada kilogrammi üles tõsta, kuid südametunnistuse piinad võivad ta murda. Kui aikiido meistri käib jõud vaid ühest puudast üle, võib ta siiski kõiki võtteid sooritada.

Oled ise samuti Ida võitlusviisidega tegelnud.

1978. aastal hakkasin Andres Lutsari juures džuudot ja teisi enesekaitseviise õppima. Olen harrastanud ka aikidod ja mingil määral karated. Kui vaarem kaalusin peaaegu 90 kilogrammi, siis nüüd ainult 65-66, jõud pole seejuures vähenenud. Neid võitlusviise harjutades peab eetika olema säärane, et teisele inimesele halba ei teeks.

"Minekus" tajume selgesti sinu fataalset elunägemist - kõige pisemgi tegu avaldab mõju meie edasisele teekonnale siin ilmas.

Nii ta on, kõik head või halvad teod tulevad sulle endale tagasi. Oleme kahe võimu, hea ja halva, omavahelise võitluse tallermaal. Kummale poole, keda kaldume teenima, on küsimus. Paljud suured kunstnikud ajavad au ja raha taga ning jõuavad kaugele, tegelikult on see kuradi teenimine. Kui inimene sünnib, eraldab ta vahest üksnes alateadlikult head halvast. Inimene eksib terve elu, ja kui palju on ahvatlusi. "Hüppes" jooksis tegelane algul vähe ja juba hakkas hingeldama, siis heideti talle roos, tulid medalid ja pärjad ning ta hakkas üha rohkem ja rohkem pingutama. Ent au ja raha on möödunud nagu suits. Ainult vaimne rikkus jääb igavesti. Tahtmata teeme halba, nagu Paulus ütles, väga kavalalt viiakse meid vastavate olukordadeni. Oleme töotanud perekonnale loobuda joomisest, siis toob kõige kallim ja ilusam naine pudeli šampust või lapsepõlvesõber samakat, ning satume taas võrku.

"Minekus" on oluliseks sümboliks redel: see oli võimalus pääsemiseks. Kuid tegelane tõmbas selle paagist välja ning pärast unustas tagasi panemast; ta valmistas ise oma huku ette, sest oli kunagi uputanud hüre. Samamoodi on praegu suure vene rahvaga, nad pöördusid Jumalast ära, tegid revolutsiooni, hävitasid väikerahvaid ja nüüd nad kiratsevad ning nälgivad. Üksikisik võib hea või halb olla, suure rahvuse liikmena kannatab ta sellegipoolest väiksematele tehtud halbade tegude pärast.

Oma filmides võitled sa pahedega iseendas?

Täpselt nõnda. Paljud asjad olen enda peal ära proovinud. Tegelenis mõnda aega joogaga. Keha muutus painduvaks, sain juurde enesekindlust ja jõudu, kuid see muutumine oli minakeskne. Kuid inimene, tahtes areneda edasi, peab olema Jumala-keskne. Toetudes Kõrgemale Vaimule saavutad leebuse, arusaamise ja järeleandlikkuse. Kõige suurem, kindlam ja tähtsam asi meie vaimule ning tervisele on pehmus ja armastus. On öeldud, et nõtruses saavutab inimene suurima väe.

Tetraloogia filmid erinevad üksteisest tundelaengult ja kuivõnduselt küllaltki tugevasti.

Viimast filmi "Minek" on lihtsaks ja sirgjooneliseks peetud. Panin sinna tõesti vähem emotsioone. "Lennus" ja "Silmuses" oli neid palju rohkem, lisaks sürrealistlikud kujundid. Muide, kõike seda olen filmide tegemise ajal unes näinud, kunstnikud on minu läbielamised ja unenäod üles joonistanud. Siiski ei pea ma "Minekut", mille kunstnik oli Raul Lusia, lihtsaks filmiks, kartsin vaid seda oma visioonidega koormata. Oleks see lihtne lugu uputamises, poleks ma teda hakanudki tegema. Küll tulenes "Mineku" tegemise tahe teatud määral sellest, et sain vett ja auru kujutada ning selles keskkonnas inimest näidata. "Silmuse" juures šokeeris ja vaimustas mind just silmus, nõõri või kõie kude, see arhailine ja igavikuline põiming, kiudude põimumine ja karvasus. See, kuidas Leo Läti selle ära joonistas, on suurepärane. Mingil määral võin öelda: tahan pildi- ja mõtteriida selleks luua, et oma filmides Sven Grünbergi muusikat kuulda. Ma ei pea Grünbergile eriti palju seletama, ta tabab intuiitselt minu filmi iseloomu.

Lähme nüüd ajas tagasi. 1972. aastal alustasid "Tallinnfilmis" joonisfilmi-kunstnikuna Rein Raamatu filmi "Vari. Tee" juures. Tegelikult olid varem elektriinsener.

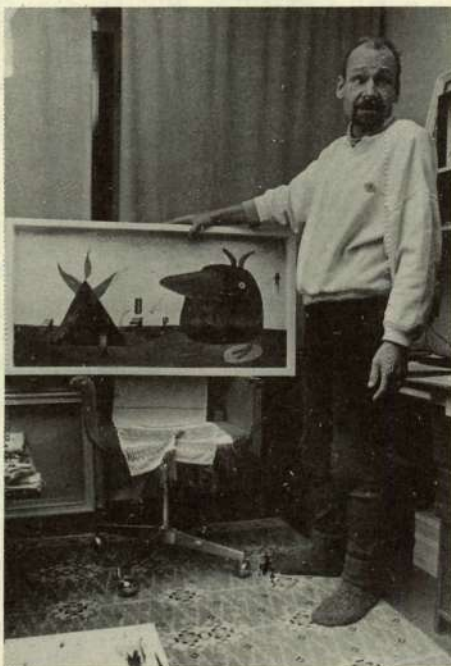
Õppisin Tallinna Polütehnikumis päris mitut eriala, lõpetasin õhtuses osakonnas raadiosidelevi. Töötasin Mõõduriistade Katsetehases radioaktiivsete isotoopide alal insenerkonstruktorina, seejärel remontisin Pöögelmanni-nim tehases 1964.-1971. aastani elektroonikaaparatuuri. Seal tulingi "Tallinnfilmi" heliosakonda vaneminseneriks. Enne kui stuudios loodi joonisfilmigrupp, olin koos Kalju Kurepõlluga aastatel 1969-1970 teinud multfilme reklaami tarbeks.

Seega tehti joonisfilme Eestis ka enne 1971. aastat?

Muidugi tehti. Tegime Kurepõlluga koos "Liikluse ABC" I ja II seeria. Need 4-5 minutised tööd polnud puhtad joonisfilmid, kuid mitmeid stseenid olid joonistatud.

Tuleme veel korraks sinu elu algusesse. Räägi pisut oma noorusaastatest.

Sündisin 21. aprillil 1936 Tallinnas. Minu lapsepõlv oli küllalt kirju. Isa töötas tolliametnikuna, pärast laborijuhatajana. 1940. aastal tulid venelased ja nõudsid, et



Avo Paistik oma maaliga "Lind leegitseva kolmnurgaga" 27. jaanuaril 1992. aastal.

T. Huigi foto

"Lend", 1988.



isa õpetaks alluvatele "Internatsionaali" ja N Liidu hümnid, ta keeldus ja meid tõsteti tolliameti majast välja. Korterist tehti punanurk. Mõnda aega olime lausa tēnaval, seejärel läksime maale. Isa sai kusagile Keskriigi korteri ja me ei teadnud tast midagi. Sõja algul võeti isa punaväelike ning ta langes väelike Luki all.

Mind kasvas ema, hiljem sattusin Muraste ja Viiratsi lastekodudesse. Enne Polütehnikumi õppisin mitmel pool: Tallinna 21. keskkoolis, Viidandi 2. keskkoolis, 49. tööstuskoolis.

Nägin viis-kuus aastat tagasi sinu paari karikatuuri Pöögelmanni tehase seadistaja töökapi seinal - olid need seal töötades joonistanud. Millal sa hakkasid karikatuure tegema?

Ema rääkis, et lapsena joonistasin vihikute ja eriti raamatute väged servad täis kraagajalgasid. Hiljem joonistasin seinalehe jaoks ning mujale. Kui tulin sõjaväest, Musta mere laevastikust tagasi, lugesin kuulutust, et Kultuuriülikooli juures on Heinz Valgu juhendamisel karikatuuristudio avatud. 1965 läksingi sinna õppima. 1967. või 1968. aastal ilmus "Pikris" minu esimene karikatuur.

Palju sa üldse oled karikatuure joonistanud?

Väga palju olen teinud. Neid avaldati tihti liiduvabariikide ja välisajakirjades. 1974. aastal ilmus mul karikatuuriraamat, see oli viimane kogumik, mis EKP Kirjastuse kaudu välja tuli. Samal 1974. aastal loobusin karikatuuride joonistamisest, vihastas, et paremad tööd seisavad pikka aega, kehvemaid avaldatakse aga meeeldi. Cabrovost saadetakse mulle siiani veel karikatuurikalendrid.

Mil moel sa Rein Raamatu teise joonisfilmiga "Vari. Tee" juurde kunstnikuks sattusid?

1971. aasta juunis organiseeris Rein Raamat joonistatavate filmide grupp, samal ajal tulin "Tallinnfilmis" tööle. Rääkisin kaadriosakonnas, et tahaksin Raamatu juurde minna, kuid neil oli vaja elektroonikut ja mind pandi helitsehhi remondigrupi ülemaks. Järgmise aasta jaanuarist vormistati mind joonisfilmiga, studio asus tollal Pöögelmanni tänavas.

Mäletan, ühel hommikul jõime koos Rein Raidmega piiritusega kohvi - õnnistasime kohta sisse. Rein Raamat tuli minu juurde ja ütles: "Teate, ma küsin teie käest ühte asja, kas te muidu napsimees ka olete." Vastas, et tavaliselt ma ei võta, aga selle-cest mõnikord päris palju. Raidme tuleb mulle seda senini meelde. Muide, mina olin lühifilmi "Vari" kunstnik, Rein Raidme tegi "Tee" kujunduse.

1973 olid Rein Raamatu "Lennu" kunstnik, samal ajal debüteerisid režissöörina filmiga "Värvipliatsid". Kuidas sa lavastajaks said?

Kirjutasin stsenaariumi "Pühapäev", see kiideti heaks ning pidi käiku minema, hiljem öeldi, et tuleks enne lastefilm teha. Sellal toimus joonisfilmide stsenaariumide võistlus ja minule meeldis Toomas Kalli lugu värvipliatsistest. Mulle seda pakutigi, kuid ma ei tahtnud üldse režissööriks saada, ütlesin ettepanekust ära. Ühel päeval kutsus studio direktor Nikolai Danilovitš mind enda juurde ja ütles: "Teate, Paistik, mina teid üldse ei tunne, aga teie paberid on juba Moskvasse saadetud. Olge nüüd hea ja aidake joonisfilm välja ning hakake režissööriks." Nii ma hakkasingi. Samas tegin korduvalt ümber "Lennu" kujundust - Moskva ei võtnud mitte kuidagi Paul-Eerik Rummo head stsenaariumi vastu. Minu "Värvipliatsite" kunstnikuks oli Rein Raidme.

"Värvipliatsite" aegu alustasid lavastajana, tulemust võib siiani suurepäraseks pidada. Järgmised tööd "Täheke" (1974), "Pisiasi" (1975) ja "Lask" (1976) tunduvad tagasihoidlikemana. Milles oli põhjus?

See on tõesti nii, kaua aega ei tahtnud ma seda endale tunnustada. "Värvipliatsid" on väga lihtne film, soovisin teha hoopis targemaid ja keerulisemaid töid. Tegelikult pidin algul "Värvipliatsite" lõpu tegema palju värvilisema, kuid Rein Raamatul oli kavas "Värvilind", kus mängitakse just värvi peale, ma ei tahtnud tema ideed löögi alla parina. Kuid ega "Värvipliatsiteid" Moskvas väga kergesti vastu võetudki, öeldi, et must pliats pole nagu eriti ümber kasvanud.

Järgmine film "Täheke" oli töö, mida ma ei tahtnud üldse teha. Ando Kesküla lõpetas Kunstiinstituudi ja pidi joonisfilmiga tööle tulema, tema telliski Ellen Niidult "Tähekese" stsenaariumi. Te saadeti aastaks sõjaväkke ja mina pidin Kesküla asemel "Tähekese" tegema. Mulle stsenaarium ei meeldinud - lõpus oli veel mingi medalitega vanaema. Moskvas öeldi, et stsenaarium on poliitiline ning tuleb tingimata töösse võtta. Sain Ellen Niidult loa stsenaarium ümber kirjutada; muudugi jätsin vanaema välja. Vastuvõtmisel Moskvas öeldi, et olen viimase viieteistkümne aasta parima stsenaariumi ära rikkunud. Pärast seda kontrolliti kõik minu režii stsenaariumid rangelt üle, et ma ei saaks midagi o. n. n. natashta muuta. Edaspidi

kirjutasin vähemalt kaks stsenaariumi varianti, ühe tööks ja teise "Goskinole", mõnikord veel kolmanda "Tallinnfilmi" ülemustele.

Muide, minu kahe esimese filmi muusika autor oli Arvo Pärt.

Ja "Pisiasi"?

"Pisiasi" oli minu esimene katse täiskasvanutele mõeldud satiirilise filmiga. See tõi endaga kaasa "Goskinos" üksjagu pahandusi. Näiteks, miks sinises kombine-soonis tööline lammutab mootorit punase nutrivõtmega. Mina ei mõelnud sellega midagi poliitilist, valisin need värvid, sest nad paistsid paremini välja. Lõpuks leidsime kompromissi, et las tegelane võtab punase nutrivõtme õhust, aga mitte taskust. Parandasin filmi vastavalt soovitule, eestikeelsed koopiad olid varem valmistatud ning sinna jäi kõik vanaviisi.

"Lask"?

Õigupoolest tahtsin selle asemel patsifistlikku filmi "Lumepall" teha, kuid stsenaariumi ei võetud vastu. Siis tuli Moskvast soov, et tahetakse minifilme saada. Mul oli kolm stsenaariumi üldnimelikel teemadel ja nendega nõustutigi. See sai minu katsetuseks poliitilise filmi vallas. Tööd näidati Annecy festivalil, kuid konkursile ta ei läinud, sest filmis oli neeger - Prantsusmaal on nad au sees. "Lask" oli stuudio esimene autorifilm: tegin stsenaariumi, kujunduse ning režii.

"Pühapäeva" (1977) kunstnikuks oli Priit Pärn, varem kujundas ta Rein Raamatu "Kilplased" ja "Rübliku". Kahtlemata jääb see film tähtsaks stuudio loomingus.

Nagu ütlesin, pidi sellest tulema minu esimene film, stsenaariumi kirjutasin 1972. aastal, vähemalt kuus korda tegin seda ümber. Tagantjärele vaadates on võib-olla paremgi, et film tollal töösse ei läinud, tulemus oluaks kindlasti kehvem. Pealegi oli mul Priit Pärna puhul suure õnnega tegemist, temast paremat kunstnik-lavastajat stuudios polnud. Moskvast ei läinud kõik stsenaariumis kavatsesu läbi, jälle pidin erinevate variantidega manipuleerima. Tallinnas ei oldud rahul peategelase tüübiga, vaataja ei pidavat säärast kolmnurkse suuga tegelast vastu võtma. Mulle ta meeldis, ei saa öieti aru, kas ta on inimene või robot. Film räägibki inimese ja tehnika vastastikusest mõjust, tehnika tagasimõjust inimesele.

Eriti keerulise ülesande said multiplikaatorid. Andsin filmile kuue kaadri rütmi, st kõige väiksem rütmi osa oli kuus kaadrit, sekundis on teatavasti 24 kaadrit. Hiljem, kui helioperaator Toivo Elmega filmile "Pink Floyd" muusika peale panime, ei tulnud monteeritud materjalist peaaegu midagi välja löigata, nii täpselt olid multiplikaatorid oma töö teinud. Moskvast pandi filmile nimeks "Tehnokraadi unenägu". Ütlesin küll, et see pole mingi unenägu, paljud igatsevadki säärast elu, too on inimkonna pühapäev, aga nii ta vene variandis jäigi. Algul öeldi, et ärge lootkegi filmi vastuvõttu, poole aastaga saime asjad siiski korda.

Kõige rohkem pahandusi on sul ilmselt "Tolmuimejaga" (1978) olnud. Ühtlasi töötasid koos väga huvitava kunstniku Rein Tammikuga, kes varem kujundas Rein Raidmega Rein Raamatu "Küti" ja "Antennid jääs" ning hiljem tegi lavastajana filmid "Poiss ja liblikas" ning "Nike kutse".

Pärast "Tolmuimejat" olin nii kompromiteeritud, et võisin vaid lastefilmi teha. Eno Raud kirjutasigi ohutu stsenaariumi, Rein Tammik ei tundunud samuti ohtlik

"Silmus", 1989.

"Minek", 1990.



kunstnik olevat. Pidi ilus lastefilm tulema, ise mõtlesin, teeme nii, et las ülemused nutavad. Tammik tuli minuga igati kaasa, kujunduse aluseks võttis ta foto- või superrealismi. Uinutasin kõigiti valvsust, "Apelsini" muusika monteerisime helisaalis filmile peale koguni öösel. Ülemustele näitasime alles valmis varianti.

Enne, kui filmi üle andsin, nägin öösel und, et studio direktor tuleb mulle trepimademel vastu ning virutab rusikaga otse näkku, nii et p'din trepist alla lendama. Ja oligi nii. Moskvas võeti töö vastu alles üheksa aastat hiljem, 1987, konfliktikomisjoni poolt, kuigi Tallinnas anti filmile esimene kategooria. Tõllal oli lasteanimafilm mõeldud "kõige, kõige väiksematele". Vastuvõtukomisjoni esimees ütles: "Minu tütre tütar jookseb kohe teise tuppa, kui paneme tolmuimeja tööle. Teie toote aga säärase filmi." Pealegi oli tolmuimeja punane ning sõi kõik ära.

Samal aastal "Tolmuimejaga" valmis sai esimene Klaabu film. Üldse teigid temast kolm filmi "Klaabu" (1978), "Klaabu, Nipi ja tige kala" (1979) ja "Klaabu kosmoses" (1981), peale selle oled Klaabust kirjutanud ja joonistanud neli raamatut. Kuidas Klaabu sündis?

Kui olin 1974. aastal karikatuuride tegemise maha jätnud, tehti mulle "Tähekeses" ettepanek hakata jutte illustreerima. Taheti, et mõtleksin välja säärase fantastilise tegelase, keda pole seni lasteajakirjades ning -raamatutes olnud, ja et lapsed saaksid teda ise kergesti valmistada. Mõtlesin hulk aega. Ühel õhtul sõitsin Mustamäelt koju Lauulupeo-tänavale ning siis tuli mõte, et teeks selle tegelase õige munast. Munal on väga ilus vorm, pealegi on ta filosoofiline alge, algosis, tuum. See oli 24. oktoobril 1975, pühitsen senini igal aastal Klaabu sünnipäeva.

Munakoorest tegin Klaabu keha, plastiliinist jalad, vatmanist lõikasin silmad, harjast ripsmed, panin külge käed ja pähe tundlad - iga laps võib teda vanemate abita teha. Tundlad on õigupoolest krimblid, nendega võib Klaabu kõiksugu imeasju teha. Sõna "krimblid" tuli niimoodi. Mul oli Klaabu laua peal, ateljeesse tatsas minu kahe ja poole aastane poeg Hanno ning küsis: "Isa, mis krimblid need seal on?" Pisut keeruline sõna, aga huvitav ning pealegi ei tähenda mitte midagi.

Pakkusin Klaabut "Tähekesele" ning hulk aastaid kirjutas ki Jaan Rannap lasteajakirjale kõikvõimalikke lugusid, mina aga illustreerisin, kasutades tegelasena Klaabut.

Ent Nipi?

Umbes pool aastat hiljem sõitsin rongis, vaatasin lihtsalt aknast välja ja siis tuli mõte, et teeks Klaabule kaaslast, kes oleks äärmiselt vastupideline tegelane - inimese jalgadega kerakujuline olend ja pealegi loodiga. Arvasin, et ta peaks nipitaja poiss olema, sellest nimigi. Hiljem, filmi tehes sain Moskvas etteheidete osaliseks; öeldi, et olgu parem väike elevantipojake, mitte säärase kummaline olend.

Kuigi kasutasid neis kolmes filmis samu peategelasi, on tööd teostuselt küllalt erinevad.

Need pole seriaalfilmid. Kujundus ja muusika ei kattu. Ma ei tahtnud end korrata, iga filmi valmides pead mingil määral üllatuma. "Klaabu" juures olin ise kunstnik, foonid tegi Kaarel Kurismaa. Minu senised tööd olid küre liikumisega, nüüd tahtsin teha müstilist, suhteliselt aeglast filmi, kus foonid ei vahelduks kähku ning neid saaks jälgida. Järgmise filmi kunstnikeks olime koos Mati Kütiga, aga "Klaabu kosmoses" kujunduse tegi ta juba üksi. Selle lastefilmiga oli mul Moskvas üksjagu pahandusi, nii mõnedki fantastilised kohad tuli välja lõigata, üks punane närv rott õnnestus siiski sisse jätta.

Nüüd oled "Tallinnfilmist" rohkem kui aaste ära elnud. Oled kodus ja maalid. Kas sa filmitegemisele enam ei mõtle?

Vahepeal arvasin, et võiks veel ühe täispika "Naksitrallide" filmi teha, Eno Raa, on raamatu kolmas ja neljas osa olemas, kuid praeguses olukorras ei oleks see rahaliselt võimalik. Pealegi oli mul viimasel ajal "Tallinnfilmis" väga raske töötada - kõik need pahandused ja intriigid. Ma ei kurda, olen õnnelik, et sain filosoofilise tetraloogia valmis ning kõik südamel pealt ära öelda. Ülejäänud filme tehes pidin tihti kavaldama. Kui ma poleks sellele läinud, oleksin vaid ühe filmi, "Värvipliatsid", teinud ja kõik.

Tegelikult ei saa minu filmidest suurem osa inimesi üldse aru, eriti viimastest filosoofilistest tööst. Arvustajatest on kõige lähemale jõudnud Avo Üprus ja Jaan Paavle.

Millalgi 1973. aastal hakkasin maalima. Hävitasin aga kõik tööd ära, ka molbertid - mul oli hea ahjuküttega korter. Alles 1985 alustasin maalimisega tõsiselt. Praegu ma elan sellest, maalin nähtavaks oma unenägusid. Unnen, et alles nüüd olen ma täiesti vaba.

Vahendatud SULEV TEINEMAA

ORIENTAALTUND. ALGAMAS ON IDA MUUSIKA FESTIVAL

Kui heita tagasivaatav pilk Euroopa ajaloole, siis näeme, et enam kui üks kord on paljusid maic vullanud Ida buum. Me oleme teadlikud XVIII sajandi suurest Hiina vaimustusest. Tollased Öhtumaa valitsejad, kes ei tahtnud moest maha jääda, üritasid oma paieedes ja residentsides kas kujundada mõne hiina stiilis toa või vähemalt koguda enda ümber igasuguseid Hiinamaalt pärit nipsasjakesi. Näiteid selle kohta ei tule otsida kaugelt, piisab, kui käia Sankt Peterburgis ja selle ümbruses paiknevates Vene imperaatorite lossides ja suveresidentsides. Võib-olla ma kipun liiga kergekäeliselt tegema üldistusi, aga mulle tundub, et see XVIII sajandi Hiina-huvi polnud kuigi sügavuti minev, vaid üsnagi pealiskaudne ja väline.

Kõrgendatud huvi tekkimist Ida kultuuride vastu on taas selgelt märgata meie sajandi teisel poolel. Jah, XX sajandi teine pool - see on kaunikesti ebatäpne määratlus. Kuid ma püüan praegu täiesti teadlikult vältida igasuguseid konkreetseid daatumeid, sest eri paigus hakati Oriendist huvituma eri aegadel. Näiteks mõnedki Ameerika Ühendriikides alguse saanud tendentsid ilmsesid meil Eestis mitmeid aastaid hiljem. Aga ühte võib väita peaaegu kindlalt: seekordne Ida-huvi on XVIII sajandiga võrreldes palju vaimsem. Meie sajandil on läänemaailma huvi suhteliselt rohkem suunatud Ida religioonidele, filosoofiale, müstikale, astroloogiale, kirjandusele, meditsiinile... Mõned Ida-suunalised pürgimused on olnud küllaltki massilised, näiteks hipide, Hare Krishna ja New Age liikumised, aga samuti Shri Chinmoy algatatud võidujooksud ning mitmesugused jooga kursused. Või vaade'gem kas või Maharishi ja tema transsendentaalse meditatsiooni populaarsust ja massilisust Eestis. Eespool nimetatud pole küll otseselt seotud muusikaga, ent umbes samal ajal hakati mitmel pool maailmas rajama india muusika õppeasutusi või vastavaid fakulteete ülikoolide juurde, tekkis mitmeid *gamelan*-orkestreid, kus kõrvuti indoneeslastega mängis ka valgenahalisi muusikuid. Paljude heliloojate muusikasse sügenes otseseid mõjutusi orientaalset muusikast, muusikaterminoloogias juurdusid säärased mõisted nagu *rāga-jazz* ning *rāga-rock*, Aasiast pärit muusikud said üha sagedasemateks külalisteks mitmesugustel muusikaüritustel. Tänaseks pole enam haruldased festivalid, mis on täielikult pühendatud Ida muusikale ja tantsule, Üks paljude hulgast on rahvusvaheline muusikafestival "Orient '92", mille raames toimuvad kontserdid paljudes Eestimaa linnades 19. kuni 24. aprillini.

Muusikafestivali "Orient '92" eesmärgiks on tutvustada Eesti kontserdipublikule mitmesuguseid Ida muusika valdkondi: folkloorset ja sakraalset muusikat, traditsioonilist klassikat. Festivali kavast ei puudu ka nüüdisaegsete



Aasia heliloojate looming ning sünteesmuusika, mis on tekkinud Ida ja Lääne kultuuride kokkupuutest. Nagu näha, on programm küllaltki vaheldusrikas ja valdav osa esitamisele tulevast muusikast on suhteliselt rahvalik, ega tohiks seetõttu olla publikule raskesti vastuvõetav.

Kuid Eesti oludes võib "Orient '92" kujuneda siiski üsna elitaarseks ürituseks. Sest pole ju saladus, et suur hulk eestlasi on osalt enese teadmata omaks võtnud kultuurisurrogaadi, mis on tekkinud soome-ameerika ideaalide sulandumisest sovetlikku tegelikkusse. Loodat., et peatselt algav festival aitab meil astuda ühe väikese sammukese võrra eemale europotsentristlikust kapseldumisest maailma-kultuuri terviklikkuse mõistmise poolde.

Milliseid soliste, ansambleid ja orkestreid on siis sel krral võimalik kuulata-vaadata? Kuna "Teater. Muusika. Kino" ilmumistsükkel on kaunis pikk - ligi kolm kuud -, siis pole muidugi välistatud, et käesoleva artikli ilmumise ajaks on esialgselt kavandatud programmis toimunud mõningad muutused. Ent tänase päeva seisuga on festivali organiseerijatel kas juba sõlmitud või parajasti sõlmimisel kokkulepped esinejatega Türgist, Indiast, Tuvast, Hiinast, Vietnamist, Jaapanist, Armeenias, Iisraelist ja mujalt. Järgnevalt püüan lühidalt tutvustada esitamisele tulevat muusikat ning mõningaid festivali "Orient '92" külalisi.

SHENYANGI ANSAMBEL

Ülimalt raske on teha valikut hiina muusikast, sest Hiina on ju sedavõrd suur ja sealset muusikaajalugu mõõdetakse aastatuhandetega. Meile pakub kindlasti huvi klassikaline hiina muusika, mida me saame kuulda Liaoningi provintsis Shenyangi linnast pärit ansambli esituses. Tegelikult on nimetatud ansambel üsna suur, sellesse kuuluvad ka lauljad ja tantsijad. Piiratud majanduslikud võimalused lubasid Tallinnasse kutsuda vaid seitsmeliikmelise instrumentaalkoosseisu (viulisarnane *erlu*, lauto tüüpi *pipa*, flööt, suu-orel *sheng*, löökpillid). Teiste hulgas astuvad festivalil üles ka *sheng*'i-virtuoos Wang Qing Shen ning *erlu*-mängija Liu Zong Chao, kelle kuulsus ulatub üle Liaoningi provintsi piiride.

PARTHA DASI TRIO

Sitār, *tabla* ja *tānpūrā* - säärane ansamblikoosseis on Põhja-India klassikalisele muusikale väga tüüpiline. Nii nagu iga inimese positsioon hindu ühiskonnas on kastsüsteemiga äärmiselt rangelt määratletud, rändasamuti on fikseeritud hierarhilised suhted ka india muusikainstrumentide vahel. Seepärast, rääkides Partha Dasi triost, on loomulik alustada *sitār*'ist kui kõige tähtsamast. Usun, et enamik eestlastest on juhtunud kas või pildilt nägema seda pika kaela ring kahe kõrvitsataolise resonaatoriga keelpilli. *Sitār*'i omapärane konstruktsioon võimaldab iseäranis hästi esitada kõikvõimalikke india muusikale omakeid kaunistusi: glissandot, vibraatot, pooltoonist väiksemaid mikrointervalle jne. Valdavalt on *sitār*'il esitatavad *rāga*-improvisatsioonid ühehäälsed, saade on jäetud teiste pillide hooleks. Rütmi funktsiooni täidab ansambelis *tabla*-komplekt, mis koosneb kahest erinevast trummist. Mängija paremal käel asetseb puutrumm, mille naha keskele on kleebitud musta värvi nn häälestuspasta kiht. See võimaldab saavutada väga erinevaid kõlavärve. Teine - vasaku käe trumm - on pisut suurem ning timpani-kujuline. India traditsiooni järgi kõige vähem oluline pill selles ansambelis on *tānpūrā*, heliplaatidel ja kontserdiafiššidel jäetakse enamasti märkimata isegi *tānpūrā*-mängija nimi. Muusikalises mõttes on see instrument ansambelis ometi väga vajalik, ta täidab burdoonisarnast saatefunktsiooni ja rõhutab toonikat kogu *rāga* kestel.

Aga kes on Partha Das? Eelkõige muidugi *sitār*'i-virtuoos, kuid arvestades tema muid tegemisi, võiksime öelda, et ta on muusik selle sõna kõige laiemas tähenduses. Lisaks interpreeditegevusele on Partha Das saavutanud tunnustuse heliloojana, eriti tantsudraamade muusika autorina. Ta on ühtaegu ka väljapaistev *sitār*'i-pedagoog, hetkel töötab Bharatiya Kala Kendra, st Delhi kõrgema muusikakooli professorina.

Kuigi "Orient '92" on eelkõige muusikaüritus, arvan, et tantsu lülitamine festivalikavasse on siiski põhjendatud. On ju kõikidel rahvastel tansimine ikka olnud seotud muusikaga. India kultuuris on need kohati täiesti lahutamatud, traditsioonilise käsituse kohaselt kuuluvad tants, muusika ja draama ühte ning moodustavad ühtse kunstiliigi - *nāṭya*.

Meie festivalil on klassikalistest india tantustilidest kõige põhjalikumalt esindatud *Bharata nāṭyam*. See on Tamilnadi osariigist pärinev ülimalt peenekoeline ja rafineeritud stiil. Varasematel aegadel oli *Bharata nāṭyam* India lõunaosas hinduistlike templiriituste lahutamatuks koostisosaks, ent sotsiaalsed muutused on cemaldanud tantsijatarid pühakudadest. Paari viimase aastasaja kestel on endine püha tantustiil muutunud üksnes meelelahutuseks ja osaliselt sellest ongi tingitud *Bharata nāṭyam*'i pikka aega kestnud madalseis. Käesoleva sajandi esimesel poolel tegi E. Krishna Iyer tõeliseks, ehk ühenda *Bharata nāṭyam*'i vana häid traditsioone. Viimastel aastakümnetel on see stiil muutunud taas populaarseks, seda esitavad naised nii soolo- kui ka rühmatantsuna peaaegu üle kogu India ja isegi väljaspool. Tantsu saatemuusikas peetakse enamasti kinni Lõuna-India muusikatradsioonidest. Ansambel koosneb tavaliselt ühest kuni kolmest lauljast. Instrumentide kohta mingeid lausa kohustuslikke ettekirjutusi pole, kuid siiski on *Bharata nāṭyam*'i saateansamblike iseloomulikud tunnisarnane kahe nahaga trumm *mṛdangam*, pronks- või vasktaldrikud, bambusest flööt ning mõni soleeriv keelpill, näiteks *vīṇā*. Päris efektne on tantsijannade riietus: laiad püksid, *sari*, kuldne või hõbedane vöö ning lühike pluus, mis jätab paljaks tantsija nabakoha.

Festivalil on lubanud üles astuda *Bharata nāṭyam*'i spetsialist Bharati Shiwaji Delhist ning Tallinna tantsutrupp nimega "Amrita". Jah, siin pole tegemist trükiveega, see eksootilise nimega grupp tegutseb tööpoolest Eestimaa pealinnas. Seitse aastat tagasi pani sellele aluse Ira Jankevitch, kes on seda kunsti käinud ka Indias õppimas.

ANSAMBEL "TÕVA"

Püüdkem endale ette kujutada Aasia kaarti: Siberi lõunaosas Baikalist läänes asub väike maalapike, mida ümbritsevad Mongoolia, Burjaatia, Mägi-Altai. See ongi Tuva. Jah, väikeseks maalapikeseks võime seda nimetada vaid Siberi mastaape arvestades, tegelikult on Tuva territoorium võrdne alga, millele mahuksid ära kolm riiki - Eesti, Läti ja Leedu.

Mis meile siis tuva muusika eelkõige huvi pakub? Aga loomulikult kahehäälnel kurgulaul. See laulmismaneer on tuntud ka teiste mongoli ja turgi rahvaste juures, kuid tuva muusikas avaldub võib-olla kõige paremini. Mis see kahehäälnel kurgulaul siis õieti on? Selle tekkimise küsimustega on hakatud tegelema alles viimastel aastakümnetel. 1980. aastal ilmus ajakirjas "Sovetskaja Etnografija" Vainsteini kirjutis, milles ta vaatleb erinevate tuva laulustiilide teket. Üldiselt paigutab ta kahehäälnel kurgulaulu tekke esimesse aastatuhandesse p Kr. Teine osa uurijaid paigutab selle nähtuse tekkimise palju varasemasse aega ja seejuures toetub peamiselt ühele tõsiasjale. Nimelt võtab kurgulaulu puhul kõri umbes samasuguse asendi, nagu see võis olla kõnet veel mitte valdaval ürginimesel. Meile pole praegu oluline niivõrd tekkeage, kõige imekspandav on ikkagi fakt, et üks inimene laulab korraga kahehäälselt. Füsioloogilisest küljest on seletus väga lihtne. Madalama, alumise heli tekitavad tavalised häälepaelad, mida me kasutame iga päev rääkimiseks või laulmiseks. Kuid peale nende oskavad tavalastest laulikud tekitada oma hääleparaadis veel teised kurrud ehk nn "valed häälepaelad". Õigemini on tegemist umbes 1,5-mm läbimõõduga piluga, mille läbimisel tekitab õhuvool kõrge viletaolise heli.

Ansambel "Tõva" demonstreerib kortserdil mitut obertonaalse kurgulaulu stiili, mis sarnanevad üksteisega üsna vähe. Esiteks *sōgōt* - stiil, mis on seotud matuserituaaliga. Algselt tähendaski sõna "sōgōt" vanaturgi keeles surnuitku. Aga võib-olla on see juhuslik kokkusattumus, et tavalaste laulustiili ja vanaturgi itku

tähistatakse sama sõnaga. Ei usu, sest palju ühist võib leida ka nende kompositsioonilistes struktuurilementides. Mõlemad koosnevad kahest lõigust: retsitaatiivist tavalise kurgulaulu maneeris ning obertonaalsest improvisatsioonist. Pikema laulu kestel vahelduvad need kaks lõiku palju kordi. Meloodia ulatus pole tavaliselt kuigi suur, primitiivsemad viisid ei ületa ulatuselt tertsi või kvarti, enamasti liiguvad kvindi või seksti piirides. Teiseks olulisemaks kahehäälese kurgulaulu stiiliks on *karōga*. Seda iseloomustab eriti madal register ja pingestatud hääli. Üldiselt ollakse arvamusel, et *karōga* on geneetiliselt seotud maagiliste loitsimiste ja lausumistega, šamanistlike rituaalidega, aga samuti tootemloomade hingede väljakutumiselega. Seega siis ei eksisteerinud säärane laul omaette, vaid seda esitati tavaliselt ulatusliku rituaali osana. Kõige vanemad kirjalikud teated sellistest rituaalidest ja loitsimistest muusika kaasabil pärinevad kuuendast sajandist, kuid see veel ei tähenda, et need loitsud ei võiks olla palju vanemad.

Ansamblid "Tōva" koosseisu kuulub peale lauljate ja pillimeeste veel šamaan. Siberis, Kaukaasias, Mongoolias, Korkas, Hiinas, Jaapanis, Kagu-Aasias jm on üldlevinud usk sellesse, et eksisteerivad eriliste võimete-ga inimesed - šamaanid, kes võivad astuda kontakti mitmesuguste vaimudega. Sel eesmärgil peab meedium viima end vastava seansi või rituaali ajal ekstaasisseisundisse. Siis võib tema hing väljuda kehast ja minna vaimude maailma. Teinekord aga tulevad šamaani kutse peale vaimud ise inimeste maailma, sisenevad kas meediumi kehasse või tema trummi ning suhtlevad inimestega šamaani suu kaudu või trummihelide keeles. Kas tõesti saavad sedavõrd müstilised asjad aset leida isegi "Estonia" kontserdisaali akadeemilisel laval? Olen kuulnud räägitavat, et päris šamaan ei hakka ilalgi publikule raha eest etendust andma, et kontserdisaali lavale võib minna üksnes pseudo-šamaan. Eespool esitatud küsimusele jään ma täna vastuse võlgu. Ma ei tea, kas toimub tegelik vaimudega suhtlemine või on tegemist vaid šamaaniseansi välise imitatsiooniga. Huvitavaks kujuneb rituaal igal juhul, sest midagi ehtsamat võib isegi Aasia äärealadel näha vaid väga harva.

DJIVAN GASPARYANI KVARTETT

Ei leidu minu tutvusringkonnas ühtki inimest, kes, kuulates Djivan Gasparyani mängu, oleks öelnud, et see jätab teda külmaks. Ameerika kirjanik William Saroyan on öelnud: "See pole mäng, vaid palve." Gasparyani mängus on tõepoolest midagi üleloomulikku, millele lisab meditatiivsust ja rahu *duduk*'i müstiline tämber. Kohati on isegi raske ära tunda, et tegemist on puhkpilliga. Djivan Gasparyani repertuaar koosneb peamiselt rahvaviisidest ja armeenia rahvalauluklassiku Sayath-Nova loomingust. Tallinnasse tuleb maestro dudukistide kvartetiga.

"TIRATANA-VANDANA"

Mis peitub selle paalikeelsa sõnapaari taga? "Tiratana-vandana" on väga oluline püha tekst, mida retsiteerivad budistid sageli paljudes Aasia maades, eriti aga Kagu-Aasia *theravāda* koolkondades. Nende värssidega tervitatakse ja austatakse kolme põhilist budismi aaret: õpetuse rajajat - Buddha Šakjamuni't, õpetust - *Dharma*'t ning mungaordut - *Sangha*'t. Varemalt muidugi niisuguseid budistlikke tekste kontsertidel ei esitatud. Tavapärane pole ka saateansambel, selles on ühendatud orientaalised pillid tänapäevase elektroonikaga. *New Age* muusika raames on säärane süntees võimalik. Loodetavasti saabub festivali ajaks Tallinnasse budismiõpetaja Sarvamitra, kes täidab "Tiratana-vandana" kompositsioonis eeslaulja rolli, oma lauluga sekundeerivad talle Eesti Budistliku Liidu liikmed.

Lõpetuseks tahaksin kutsuda kõiki "Teater. Muusika. Kino" lugejaid festivaliile "Orient '92" ning soovida meeldivaid muusikaelamusi. Kohtumiseni!

LÖÖKPILL KUI XX SAJANDI MUUSIKA TERAAPIA



Ainsambel "Kroumata"

J. Heinla foto

Küirelt arenenud kommunikatsioonivõimalused ja sellest tulenev infotulv on maailma ahendanud. Peaaegu samavõrd on see avardanud inimeste arusaamu globaalkultuurist, ning mis parata, sellega on kaasnenud ka mõrad eurotsentristlikus kultuurimudelid. Järgnevas artiklis ei iirita inglise muusikateadlane, helilooja ja publitsist Wilfrid Howard Mellers (s 1914) lahata põljusi, miks Lääne kunstmuusika möödunud sajanditel kaugenes ühest muusika vitaalseimast alkomponendist - rütmist. Pigem kirjeldab sotsiaalse ja kultuuriajaloolise suunitlusega kirjutajana tuntud Mellers, kes muide on väga hästi kursis ka popmuusikaga (paarkümmend aastat tagasi kirjutas ta tösiuurimuse ansambli "The Beatles" muusikast - "Twilight of Gods"), viimase poolsajandi vältel toimunud kunstmuusika lähenemist rütmile "arhetüüpide ja korduse paradiisile". Ta kirjutab sellest, kuidas mõne söaka novatori loomingu kaudu hakkasid looduslähedasemate kultuuride muusika rütmimõjud ergutama industriaalühiskonna helimaastikke. Põgusa vaatluse alla tulevad rütmirevolutsiooni algatanud võtmeajad, kuid nende mõju kõige tänapäevasemate avaldumisvormide ajalüüsi jätab Mellers teiste kirjutiste teemaks.

Esimese maailmasõja laastusaastatel pani Stravinski "Sacre du printemps" ("Kevadpühitus") plahvatama suure pommi. Olles nii ohvrimõrv kui viljakuseriitus ning edastades aastaaegade vaheldumise positiivseid tsükleid ja seda kataklüsmiliselt negatiivset vapustust, milles Euroopa ennast humanismi loojangul hävitada üritas, rikkus teos nii muusikas kui ka teatris tol hetkel kehtivaid arusaamu. Sümfooniaorkester - renessansijärgse inimese võimule ja tehnoloogiale pühendumise triumf - muudeti suureks, rebitud rütmides pekslevaks löökriistaansambliks, mis moodustas siiski kontiinuumi - Mircea Eliade¹ "arhetüüpide ja korduse paradisi" -, milles arvatakse eksisteerivat loodusrahvaid.

1918. aastal komponeeris Stravinski "Kevadpühitusele" jätku, mis enam ei väitnud, et teadvuse koormat saab kõrvale pühkida elu metsikute lätete juurde naasmisega. "Histoire d'un soldat" ("Sõduri lugu") pole enam lihtsalt üks luksuslikke teatri- ja orkestrivahendeid kasutav Djagilevi-ballett, mis üritab kõike seda

võimalikuks teinud lääne tsivilisatsioonile miini alla panna. Pigem on see eostatud improviseeritud tänavateatri vaimust ning kirjutatud neutraalses Šveitsis, kuhu Stravinski oli sõja ajaks maailmast eraldunud. Ainekult ühendab teos mitut laialdaselt levinud lugu: Orfeuse ja Uinuva Kaunitari legendid sulanduvad Fausti looga. Viimane on müüt "teadvuse" poole püüdlevast Lääne inimesest, kes on valmis müüma oma hinge intellektuaalse tarkvara ja materiaalselt edasiviiva võimu eest. Ehkki Stravinski pole Fausti "poolel", ei teeskle ta, et kõike seda ei pruugi arvestada.

Jutustaja jutustab lugu ise kogu tegevust kõrvalt jälgides. Kehviksõduri (poliitilise võimu poole püüdlev maamees?) ja Saatana osad näideldakse ning tantsitakse, saateansambliks New Orleansi džässigrupile lähedase koosseisuga septett. Niisiis, kontrastina venelikule "Kevadpühitusele" on "Sõduri loo" muusika lähtealuseks valge Uue Maailma poolt mõjutatud iidsed mustad allikad. Modulatsioonid "Euroopa" ja "Aafrika" vahel leiavad aset spontaanselt, kuna New Orleansi

Steve Reich



džässis oli afrikaniseeritud näppeid nii itaalia ooperist, prantsuse kadrillidest, hispaania tangost kui ka valge Ameerika marssidest ja hümnidest, mis kõik selles kosmopoliitlikus linnas segunesid. Need elemendid on edastatud ka Stravinski rängesse partituuri, mis ei ekspluuteeri niivõrd džässi sisemisi kvaliteete, kuivõrd selle negatiivseid võimalusi. Euroopalikus kontekstis võib Södur, kelle hing on tema laulev viiul, näida heakesena, sellal kui paharetiks on ilmselt Saatan. Södur parseldab talle oma viiuli võimu, rikkuse ja Printsessi vastu, kes pidanuks olema "hindamatu pärl". Saatan, olles petnud Södurilt välja tema "viul-hinge", märgib seda krigisevalt ja satiirilisel. Tagatipuks krääksutab ta maha "Marche de trioumphe'i", milles muusika kaotab oma laululise ja ka džässilikkuse. Söduri avamarsis kõlanud külaviiuli mahlakas toon muutub Saatanas kättes justkui kontide lõgistamiseks. Meeturmi elliptilisus annab hoope *solar plexus* esse, kuni laulev viiul on lõpuks vaigistatud. Kõlab pikk löökpillide kadents - inimene ja muusika on lüüa saanud.

Ehkki "Söduri lugu" on sõja tagajärgedest, partituuris kääri vast närvilisest vitaalsusest ja Uue Maailma idioomi dehüdreeritud kujul kasutamisest tingituna erandlik teos, pole see siiski paroodia. Teos võis olla isegi uuenduste hüppelauaks; ning kindlasti polnud juhuslik, et paarkümmend aastat hiljem, Teise maailmasõja alguseks nähti löökpillides mitte niivõrd Saatanas käsilast, kuivõrd oletatavat lunastusinglit. Taandumine oletatavasse teadvusetuse seisundisse toob kaasa vabanemise *ego* ja tahte ülemvõimu alt, nii nagu tõeliste loodusrahvaste juures. Kaugeltki mitte ootamatult on selleks kõige altimad oldud folkloorsete lätetega lähedase kontakti säilitanud kunstkultuurides, nagu näiteks Ladina-Ameerikas. Teise maailmasõja eelses teoses "Sinfonia India" järgib Mehhiko helilooja Carlos Chávez Stravinski, muutes sümfoniaorkestri tohutuks löökpilliks. Eriti tema fiesta on positiivne energiapurse, mille leidub analooge Mehhiko kultuuris. Stravinski orgia oli aga häiriv teesklusmäng linnastunud Euroopas.

Chávez komponeeris teoseid ka löökpillidele, kasutades oma kodumaisele muusikale omaseid kasvavalt korduvaid protsesse; tal polnud mingit vajadust lääneliku laululikkuse järele, rääkimata juba harmooniakeerukustest. See pole taandareng kaotatud Maailma, demonstreeris Chávez, sidudes oma "korduseparadiisi" industriaalse tehnokraatia mehaaniliste rütmidega.

Linnastunud Põhja-Ameerikas oli rütmi-



Igor Stravinski

potentsi taaselustamine mõistagi märksa laululikkum, kui agraarse Ladina-Ameerika kunstmuusikas; võib öelda, et must džäss oli kuristikku kiskunud kogu valge tööstustsivilisatsiooni. Selle protsessi psühholoogilisi ja võib-olla ka filosoofilisi põhjusi võime mõista, kui heidame valgust filosoofi-sotsioloogi-luuletaja-väitleja-helilooja John Cage'i fenomenile. Viiekümne aasta jooksul on ta meid õhutanud looma "keskkondlikku muusikat". Kuigi selle kõige äärmuslikum näide on kurikuulus vaikusepala "4 Minutes 33 Seconds", kus me keskkonnahelid kuulates loome oma muusika, peame siiski rõhutama, et isegi Cage'i noodistatud muusika, mis 40. aastatel pani aluse tema väga mõjukale karjäärile, soosis löökpile ning vältis lääne meloodiatraditsiooni ja harmooniajärgnevusi. Enamik tema varastest teostest on kontseptsioonilt abstraktsed ja sageli ka orientalsed. Kaks neist, mille pealkirjad viitavad pigem

visuaalsete kunstide ruumilistele analoogidele kui muusika seotusele ajaga, "Constructions in Metal" ("Metallkonstruktsioonid") ja "Imaginary Landscape" ("Kujuteldav maastik") on kirjutatud hulgaliselt erinevatele löökpillidele alates lehmakelladest ja tamtammidest kuni tempelikongide ja lõgisteni. Me oleme kutsunud kuulama helisündmuse pigem ruumis kui ajas, ehkki need on korrastatud kronomeetriliselt määratletud perioodidesse. Selliste löökpillilembeste palade juurest, kus kasutatakse nii üldtunnustatud instrumente kui ka tööstuskeskkonnast "leitud asju" (nagu auto piduritrumlid), on vaid lühike samm Cage'i kõige pühitsetuma muusikalise uuenduse, prepareeritud klaveri, juurde.² Klaver ise on üks häälestatud löökpillidest: summutades selle keeli leidlikult paigutatud esemetega, muutis Cage klaveri ühemehe löökpilliansambliks, mis oli kõlaliselts võrreldav Bali, Jaava, Polüneesia ja teiste eksootiliste kultuuride häälestatud, poolhäälestatud ja häälestamata instrumentidega.

Cage räägib, et tema kõige kuulsam teos prepareeritud klaverile "Sonatas and Interludes" (1947) on organiseeritud "india traditsiooni püsimisotsiooni" väljendades *rāga*'desse ja *tāla*'desse. Täiesti mõistetavatel põhjustel ei saa kõnealuse teose maagilisi rituaale samastada nendega, mida ülistavad tõelised India muusikud. Pigem otsib teos

Karlheinz Stockhausen



Carlos Chávez

meeltes vaikusesadamat, kus (tööstusliku) maailma signi-sagim on puhastatud ajatus kauniduses. Selline muusika, mille kuulamiseks tuleb loobuda läänelikust aja-kinisidest, on Cage'i loomingu tippsaavutus. See aga ei tähenda, et arvestama ei peaks tema hilisemate juhuseoperatsioonide (*chance operations*)³ ja keskkonna-happeningide (*environmental happenings*) sotsioloogilist tähendust.

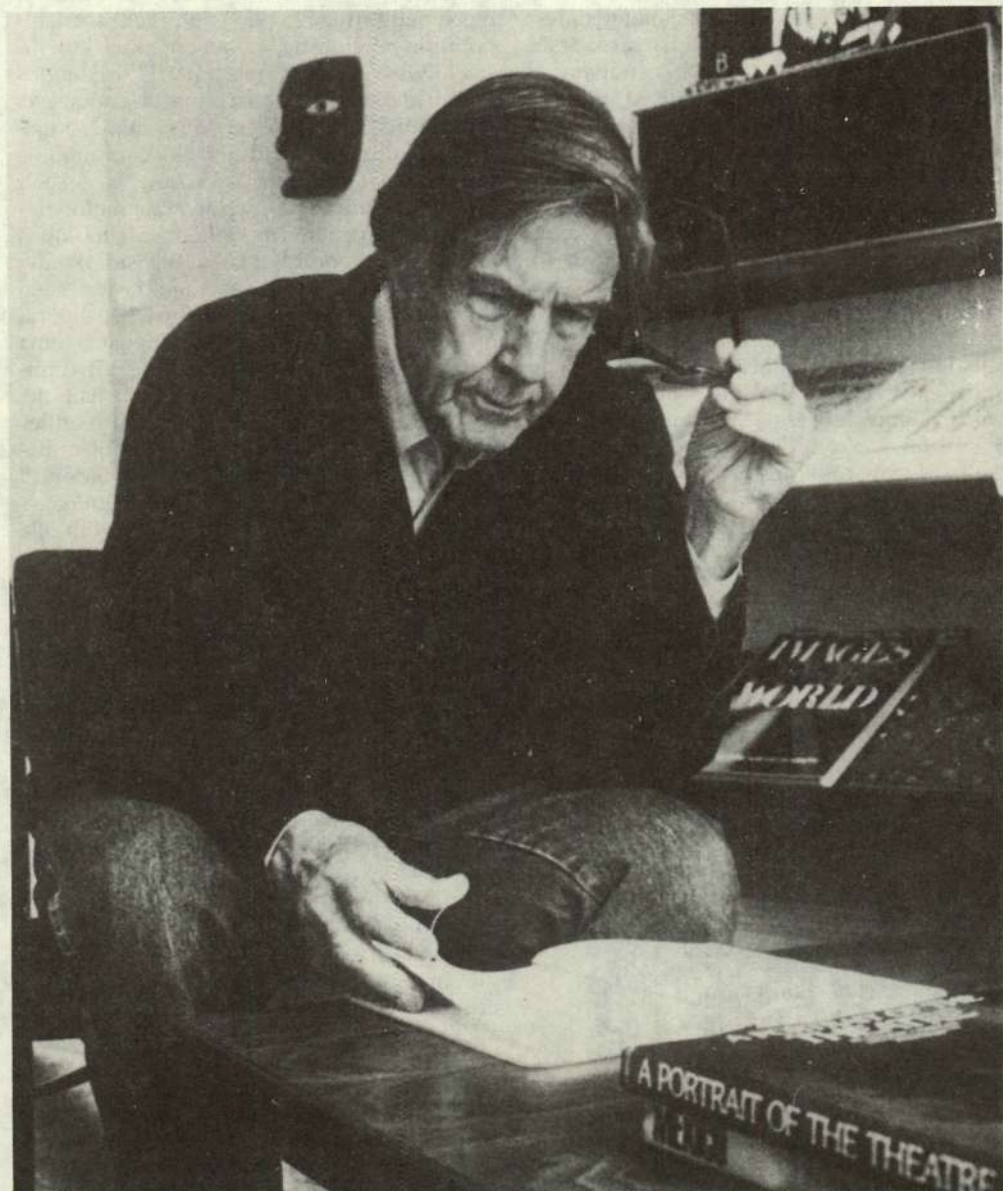
Cage'i *ab ovo*-ism⁴ mõjutas paljusid ortodoksemate muusikaringkondadega seotud heliloojaid, eriti neid, kes elasid Ühendriikide läänerannikul. Andekaim nende seast on **Lou Harrison**, kelle looming väljaspool sonaadivormi põhimõtteid ja baroki funktsionaalset tonaalsust naaseb renessansi ja keskaja vokaalmodaalsuse juurde. 1941. aastal (taas Teise maailmasõja algul) kirjutasid Cage ja Harrison üheskoos maagiliselt salapärase teose "Double Music" tervele reale Ida ja Lääne päritoluga löökpillidele ning California randadest ja parkimisplatsidelt löökpillideks sobivatele "leitud asjadele". Sama mõjuv on tähendusrikkalt pealkirjastatud "Canticles"⁵ löökpillidele, mille justnagu lüürilisus tuleneb sellest, et Harrison on kogu aeg olnud torges loobuma traditsioonilisest pidevast meloodiajoonest. Ta on kirjutanud mitu kontserti löökpillidele ja lääne meloodiainstrumentidele (viul, flööt, tšello). Kõige ilusam neist on

ehk viulikonsert, mida taalustas 1940. aastal, kuid mis valmis ja tuli esiettekandele alles *flower-power* revolutsiooni koidikul 1959. Nii meloodialt kui ka rütmilt on selle muusika ühtaegu füüsiliselt meeleline ja metafüüsiliselt puhastav.

Tasakaalu Ida ja Lääne vahel on Harrison säilitanud ka oma praegusel loomeetapil, mil ta koos William Colvigiga on kavandanud ja valmistanud "Ameerika gamelani". Ehkki see instrument koosneb osaliselt kohalikest materjalidest, baseerub see Jaava ja Bali

gamelanidega analoogilistel põhimõtetel ning orientaalsetel laadidel ja häälestustel. See pole mitte niivõrd eksootilisusejaht kui tõdemus, et California seltskond, kuhu Harrison ka ise kuulub, vaatab Läänest Itta. Harrison on oma gamelani kõrval julgelt kasutanud lääne instrumente, mis on viinud lummatavate tonaalsete ambivalentsusteni. Eriti märkimisväärsed on "Double Concerto" viulile, tšellole ja gamelanile ning Carlos Chávezele pühendatud "Theracody" violale ja gamelanile. Gamelanide vohamise taustal

John Cage



California paljurahvuselistes koolides ja kolledžites omab Harrisoni praktika sotsiaalset tähendust: kui Uus Maailm suudab vaimselt püsima jääda, võib ja isegi peab osa neist kõlakooslustest csutuma elujõuliseks. Harrison on *global viilage'i* idee⁶ tõeline eestkostja, kuni mõnevõrra moest läinud esperanto keele omaksvõtmiseni välja.

Lou Harrisoniga seotud ja teda isegi ennetav on veel üks lääneranniku biitnikust helilooja, nimelt **Harry Partch**. Arizona ja California kõrbealadel perutades salgas ta maha oma nooruse ortodokse muusika, et luua uus-vana heliuniversum. Ta meisterdas oma elukeskkonnas leiduvatest materjalidest instrumente, luues kõlasid, mis sarnanesid Polüneesia löökpillidega, ehkki nende puhul polnud eeskujudeks eksootilised allikad. Nagu Harrisoni, töötas Partch välja täpsustatuma (*tempercremata*) häälestussüsteemi, seostades akustilise tõe moraalsega; talle tähendas tempereeritud häälestus sõna otseses mõttes pattulangemist. Partch ja tema muusika loobusid Lääne tehnokraatiast - 40. aastate algul seikles ta raudteehulgusena, luues muusikat teiste hulkurite poolt vaguniseintele kritseldatud tekstidele (näiteks 1943. aastal kirjutatud "Barstow" Partchi enda jutustavale häälele, mikrotonaalse partiiga viiolale ja tema enda meisterdatud ja mängitud löökpillidele). Tema suuremõõtmelistes teatritükkides on samuti kasutatud

Harry Partch



ümbritsevast maailmast ülesnopitud juhulikke esemeid, elemente indiaanlaste laulutantsu-rituaalidest, hiina teatrist ja jaapanlaste *kabuki'st*, mida võis näha ja kuulda San Franciscos. Partchi "Ameerika muusikalid" (tema enese väljend) on nõudislikud. Need olid mõeldud mõjutama meie individuaalset käitumist ja ühiskondlikku suhtlemist, sest alles seejärel oli kunstiteos Partchi jaoks midagi enam kui tarbeese.

Selles mõttes astus iseteadlikumalt bardilik Partch ühte jalga Harrisoni ja Cage'iga. Tema viimane ja suurim teos "Delusion of the Fury: a Ritual of Dream and Delusion" ("Fuuria väirastus: unistuse ja meelepette rituaal", 1969) on pigem sotsiaalpoliitilis-religioosne testament kui kunsti-teos". Oma eel lõpupoole (ta suri 1974) taotles Partch ime taaselustamist põuasel ja põuaseks muudetud maal. Tema uusvanade maailmade juured olid rütmis, ehkki ta mõõnis kõrbeindiaanlastelt, aafriklastelt ja teistelt autsaiderruppidele pärinevaid meloodiaididome ning tema hoolikalt väljatöötatud akustilised teooriad, mis baseerusid oktaavi jagamisel 43 heliks, võimaldasid isegi mõningaid tonaalseid teisendusi. See teooria on kahtlane, sest ehkki Partchi õigustas tema jutt sellest, mida me "materiaalsele" alistumise-ga kaotanud oleme, oli ta ometi naiivne, keeldudes tunnistamast, et maailm, olles muutunud, ja mitte alati halvemaks, oli erinevate eesmärkide saavutamiseks pidanud kasutusele võtma ka teisi tehnikaid. Ettenägelikum Cage oli sellest teadlik: võib-olla seeitõttu märkis ta, et viimastel aastatel on tema huvid rohkem sotsioloogilised kui muusikalised. Üks uusvana muusika on seotud ühe uusvana ühiskonnaga, mida aga paljalt hee taltega üleöö ei loo.

Kuid sajandi keskpaiga rütmipillide revo-iutsiooni rahvusvahelist edu ei põhjustanud üksnes peategelased - Chávez, Cage, Harrison ja Partch. Nagu ikka, leidis ka populari-seerijaid, kellest **Henry Cowell** on üks esileküündivamaid.⁸ Cowelli dokumen-taalne tähendus on tema teoste sisemiste väärtustega võrreldes ebaproportsionaalselt suur. Teismeeas kirjutas ta põnevusest löökpillilikke teoseid klaverile, hilisemal eluetapil sai temast otsekui Ameerika saadik, kes, maailmas ringi rännates, kogus paljude erinevate kultuuride "kuuldavaid objekte". Üleameerikalisse kirjusse kaltsukotti kuhja-tuna mõjutasid need mitmeid heliloojate põlvkondi, keasa arvatud praegu nii moekad minimalistid ja **Steve Reich**. Aafrika, Bali ja Lähis-Ida juudi allikad kütkestasid Reichi loomise fiastat ja kontinuumi, milles me iga



Toru Takemitsu

hetk elame. Need allikad olid puhtalt rütmilised ja seal oli tihe side primitiivsust teesklevate inimeste ja kaasaegsete masinate vahel. Sellise ürituse positiivsed ja negatiivsed ilmingud on ambivalentesed. Kehaliselt oleme sel hetkel uuesti sündinud, kuid intellektuaalselt ja võib-olla ka vaimselt ei võimalda "arhetüüpide ja korduse paradiisi" meile sõna otseses mõttes "järelmõtlemisaega". See kehtib võrdselt nii minimalistliku kunstmuusika kui ka hõimuliku popmuusika kohta; ja hetkel, mil keegi äkitselt taipab, miks selline ekstrapolatsioon ajaloos on toimunud, võib ta leida, et sellest järelduvad tähendused on alarmeerivad.

Ehkki löökpillirevolutsiooni keskmes olid Ameerikad, on see nüüd levinud üle kogu maailma ja leidnud tee isegi Orienti, kust pärineb suurem osa selle inspiratsioonist. Näiteks võime Stockholmi grupi "Kroumata" ("San Francisco Chronicles" kirjeldas neid kui "maailma parimaid löökpillimängijaid") ühelt CD-lt leida terve rea teoseid jaapani heliloojatelt, kellest üksnes Toru Takemitsu on Ühendriikides veidi rohkem tuntud. Skandinaavlastel esitavad seda eksootilist muusikat enesekindlalt, kuid ometi kõlab see praegu tüütult 60-ndate sarnaselt - parimal juhul mõõdukalt rahustavana, kuid ilma selle värskusetä, mis paljude aastate jooksul on säilinud Cage'i teoses "Sonatas and Interludes".

Aga isegi kui selline muusika kõlab iganenuna (löökpillide taaselustamine oli ju

sõja ja selle järelmõjudega seotud sajandi keskpaiga fenomen), on ikkagi tösi, et see revolutsioon muutis kogu muusika palet. Nii ka Euroopas, kus Stockhausen komponeeris zen-budismist küllastunud 60. aastate künnisel oma raevukalt novaatorliku karjääri ühe olulisema teose, puhtalt löökpillidele kirjutatud "Zykluse". Arvestades tema saksa ja euroopa päritoluningserialismi pärandit, ei tohiks meid üllatada, et see on keeruline muusika, mis, sarnaselt minimalismi ja hõimuliku popmuusikaga, arvestab kasvu-, muutuse- ja järelikult ka valikuvõimalusi. Nagu pealkirigi ütleb, on teos pigem ringjas kui progresseeruv. See on maksimaalselt hea näide Partchi "kehalikkusest", sest seda saab vahendada üksnes närvide ja keha kaudu tunnetades, mitte aga mõistuse kontrollituna. Kui fenomenaalne kurt löökpillidemängija Evelyn Glennie esitab "Zyklust", on see nagu nõiduslik toiming, Jakob Böhme "tundelise kõne" kuuldavale toomine. Lahtiseks jääb küsimus, kas tunded on "liiga sügavad sõnade jaoks" või lihtsalt artikulatsioonivõimetud, kuid kahtlemata on tegemist dimensiooniga, mille oleme kaotanud silmist, isegi kui oleme tuttavad selle kõlaga ja teame selle olemasolu. Löökpillirevolutsioon mängis oma osa taju nende valdkondade järkjärgulisel laiendamisel, millest me alles viimase poolsajandi jooksul oleme teadlikuks saanud; kassidel, koertel, lindudel ja isegi

Steve Reich



putukatel ning taimedel on meeli ja informatsiooni, mis pole asendatavad meie paljukiidetud intellektiga. Võiks isegi öelda, et kui "selles ajapunktis" poleks sündinud Evelyn Glennie't, oleksime pidanud ta välja mõtlema.

Lühendatult ajakirjast
"Music & Musicians International" tõlkanud
IMMO MIHKELSON

MÄRKUSED

¹ Mircea Eliade (1907-1986) - rumeenia päritoluga usundiloolane, müütoloogija, filosoof ja kirjanik, keda peetakse kaasaegse võrdleva usundiloo alusepanijaks.

² Avalikkuse ette ilmus Cage prepareeritud klaveriga 1938. aastal teoses "Bacchanale". Säärase uuenduse mõjude hulgas võiks mainida polüeesia löökpile, Henry Cowelli ebatavalist klaverimängutehnikat ning Cage'i tollast vajadust kirjutada muusikat ühele tantsijale, ilma et peaks kasutama kulukat esitajateansamblit.

³ Põhines hiina "Muutuste raamatu" (I Ching või Yijing) printsiipidel. Iidne raamat baseerub inimese ja teda ümbritseva kosmose samasuse hüpoteesil, Yin ja Yang komplementaarsete vastandite liikumisskeemil, nende kõikvõimalike kombinatsioonide, üleminekute ja vahetumiste järjestikusest arenevast protsessi kujutamisel graafiliste sümbolitena, milleni jõutakse juhuseoperatsioonide kaudu. Cage kasutas esmakordselt seda oraaklimeetodit oma teoste struktureerimisel 50. aastate alguses.

⁴ *ab ovo* (lad k - munast alates) - algusest või tekkest peale. Vanas Roomas alustati söömaaegu ikka munadest.

⁵ *canticles* (lad k *canticulum*) - varakristlikust ajast pärinevad piiblitekstidel põhinevad liturgilised laulud, mille vorm on lähedane psalmile.

⁶ Siinkohal tasuks sirvida Marshall McLuhani töid.
⁷ Harrison on kasutanud oma teostes esperantokeelseid tekste ja pealkirju, üheks tema esperantohuvi näiteks võiks olla 1959. aastal kirjutatud "Koncherto por la violino kun perkuta orkestra".

⁸ Cowell õpetas kompositsiooni ka John Cage'ile (1932-1933) ja Lou Harrisonile (1934-1935).

⁹ Jakob Böhme (1575 - 1624) - saksa filosoof, kingsepast panteistlik müstik, kelle teosed on mõjutanud saksa valgustusfilosoofiat, romantismi ja Hegelit.

ÕNNITLEME!

9. märts
MARE PUUSEPP,
"Vanemuise" teatri
endine näitleja ja laulja - 50

10. märts
KLAUDIA TIIDUS,
kauaaegne "Estonia" teatri
solist ja lauluhpedagoog - 75

11. märts
VALERIA ANDERSON-KÄSPER,
dokumentaalfilmide režissöör - 60

14. märts
ROLAND PIKHOF,
balalaikamängija - 70

14. märts
HORRE ZEIGER,
helilooja, pianist ja dirigent - 60

18. märts
EVE NEEM,
"Estonia" teatri solist - 50

19. märts
TEESI MÖTTUS-VIISIMAA,
"Estonia" teatri endine tantsija - 60

19. märts
LEO SCHOTTER,
helilooja, meditsiinidoktor - 75

22. märts
HARALD TOMSON,
Nukuteatri endine direktor - 75

24. märts
HILJA KANGRO,
pianist, kontsertmeister - 70

24. märts
ROBERT GUTMAN,
Draamateatri näitleja - 50

26. märts
ANNI VIIDING-KREEM,
näitleja, A. Särevi Kortermuuseumi teadur - 50

30. märts
ELS AARNE,
helilooja - 75

30. märts
BORIS KÖRVER,
helilooja - 75



Johannes Semper 1933.
aastal.

Ühe meie kõigi aegade erudeerituima kriitiku, kindla esteetilise platvormiga Johannes Semperi teatriartiklitest avaldame siinkohal läbilõike kõikidest žanritest, teoreetilistest artiklitest reportaažini, retsensioonist reisikirjani ajavahemikust 1913-1933. Tõdemist on loomulikult vaid katenditega, tervikuna peaksid need ja teised tekstid ilmuma teatrikogumikus, mille "Eesti Raamat" on lubanud Semperi 100. sünniaastapäevaks ehk siiki valmis saada.

JOHANNES SEMPER

TEATER ISESEISVA KUNSTIALANA

LÜRISMUS NÄITELAVAL

Ainult need, kes rahul on sellega, mis neile antakse, võivad ütleda, et teatri küsimust polegi. Aitab juba sellest, et draama olemas, kuulajad saalis, näitlejad näitelaval ja arvustajatel päädes küsimused, kuidas mängitakse ja mida mängitakse. Kas ongi tarvis muid probleeme teatri alal? Kuid otsija ees avanevad ikka uued perspektiivid ja uued võimalused tulevad silme ette. Rahulolematud küsivad: kas mitte näitelava see ei ole, mis elu kunstiga peab küllastama? Kas mitte koor ei tuleks nagu antiikides draamades näitelavale tagasi saada? Kas stiliseeritud draama, draama muusikaga, Wagneri muusikaline draama, kas Itaalia ooper, kas mitte unistatav koreo-draama? Suur hulk alatasa paisuvaid ja arvuliselt suurenevaid probleeme. Kõik need tähtsad teatri-küsimused on Eestis alles igaveses hämarikus, ja kes küll neid kord põigiti ette paneb! Oodata, ikka oodata, nagu kõige hää asjaga! [—]

Kogumikus: Linde, B., Suits, G. Teatri-raamat. Tartu, 1913.

[--] Teatraalsuse tarve peitub igas inimeses. Vaadata maailma teistsuguste silmadega, sisse tunda teistesse olenditesse, püüda maailmast aru saada (kas või illusooriselt) teiste seisukohast, tung põgeneda oma piiratud, asetuda teistsugusesse ümbrusse ei tekita üksnes kujutlusi, vaid tõukab inimest tegelikult ka oma piire avardama. [--]

[--] Teater on organism, millel on omadus hakata elama näitlemise silmapilgul. Ühel pool, saalis, tekib jälgimise, andumuse atmosfäär ja selle mõju näitlejale pole väike. Teiselt poolt annab näitlejaskond vaatajate fantaasiale toitu. [--]

Et selle organismi täielik elu nii üürrike on - see algab eesriide avamisega ja lõpeb selle sulgemisega -, siis on arusaadav, et sellest lühiajalisest organismist on kergelt mööda mindud, veel enamgi, on avaldatud arvamist, nagu polekski selles organismis midagi iseseisvalt kunstipärast, midagi olulist. Teiste sõnadega, ei ole olemas teatrit kui iseseisvat kunstiala teiste kunstide kõrval. Teater on vaid kirjanduse illustreerija, lugude fantaasiaga võrreldes puudulik, jah, seda koguni segav. [--]

Selline vaade on võimalikuks saanud seetõttu, et teatrit on liiga palju veetud kirjanduse oheliku otsas. Tõepoolest, kui vähe on teater saanud vabalt, omapead areneda! Lööge lahti teatri ajalugu, te leiате, et see on peamiselt kirjandusteoste ajalugu. Mis oleks, kui maalikunsti ajalugu tembeldataks kirjandusajalooks ta süžeede tõttu! [--]

"Vaba Sõna" 1916, nr 3 ja 4/5.

TEATRIREFORM

[--] Mitte ainult üks kord ei ole tähelepanu pööratud sellele, et meie teatrihoonete kolossaalsus ei vasta neile võimistele, mis sealsetel näitlejail ja näitlemisel on. Ja tõesti, kõik need elemendid, millest teater koos seisab, lonkavad meie suurtes teatrites ja on puudulikud. Näitlejad on suuremalt jaolt väikese haridusega ja kitsa silmaringiga ning ei suuda ennast ära võita, et diletandist artistiks kujuneda. Näitejuhid on käinud seda teed, mis neile kõige hõlpsam ja kergem näib olevat ja kus neil ei tule pead murda lavastuse probleemide üle. [--]

[--] Argu arvatagu, nagu viiks kunstipinna tõstmine meie teatrid ainelisse pankrotti, nagu võiks publik neile selja pöörata sellepärast, et teatrid kohasele kõrgusele tõstetakse. Massi kunstinstinkt ei olegi tihti nii madal kui arvatakse. Seda enam veel teatris, ettekandekunstis, teatraalsustarbe küllastamise kunstis. Seda tõendab Moskva või Müncheni Kunstiteater, mis sugugi publiku osavõtte vähesuse üle ei või kaevata. Hoopis selle vastu, raskem kui mujale, on Moskvast just Kunstiteatrisse pääsemine. [--]

[--] Kõigepealt tuleb tarvilisele kõrgusele tõsta l a v a s t u s. On ekslik arvamine, nagu oleks repertuaari kirjanduslik väärtus teatri väärtuse eeltingimus. Ei, stiil lavaleseedmises on esimene nõue. [--]

"Postimees" 1918, 15. juuni.

EKSPRESSIONISTIDE BALLIL

Kogu ekstravagantsus on osavõtjate ülikondades. Daamid enamasti pükstes, mis siidist, loorist. Mõnel dekoltee selja peal alla vööd. Näeb Pierrat'sid, ühel auväärt vanapoolsel proual sakiline võru kleidi alla aetud; võtab nelja inimese ruumi oma alla. Akki daam: frisuurist tõuseb üles kõrge-kõrge sulg. Laiad valged maani mantlid. Sulgedest võrud käiste otsas, säärite otsas. Need, kes kinos "Genuinet" näinud, võivad hulgast naistekostüümidest aimu saada. Suure hulga kohta käib Puni-Boguslavskaja (tema on ka ühe saali dekoreerinud) sõna: "Mul oli ainult üks arssin riiet, aga ma jaotasin ta nii osavalt ära, et väga hea kostüüm välja tuli."

Mehed. Üks kitsenahas, teine laias kuues, kolmas monokli ja silindriga. Lilla frakk. Hiiglasuur kaelaside. Kirjandusliku ilmega ülikond: tähed segamini selja peal. Punase särgiga ja "kolleega" mütsiga vene üliõpilane, selja peal: maha tsarism! Kaks üleni mustas poissi, näod õuduselt rohelistelga värvitud, väanlevad grotesksete liigutustega paaride vahel.

Keegi ei kann maski. Keegi ei imetle teist; nagu oleks kõik loomulik. Ükski ei

taha midagi iseärali'kku olla või kujutada. Ei ole seega hispaanlasi, mustlasi, mardikaid, lilletüdrukuid, liblikaid, rokokoodaame ja teisi äraleierdatud tüüpe. Üldse tüüpi pole, vaid on individuaalsus. Seepärast ei tundu siin midagi labane olevat. Ja et juba eelarvamusega ballile tuled - siin ole kõige võimatuma vastu ette valmistatud -, siis ei üllata siin miski.[--]

"Vaba Maa" 1921, 18. märts.

TEATRIKIRI

[--] Et teatrikunstis kaasa kõnelevad pea kõik teised kunstialad, need aga käärimises on, veel enam, igal eri kunstialal on märgata miskit abstrahceerumist, lahtikiskumist mõttest ja vormi omaette elamist ja arenemist, et nõnda siis sõna, värvi, hääle, joone, liigituste arenemine ise suuna läheb, siis on vaja määratud energiat, et neid laialikiskuvaid komponente ühte viia ja ühe mõtte teenistusse panna. Nii võib teatrit ühtlaseks, eseseisvaks kunstialaks teha ainult tegev näitejuht, kes, kui ta juba teatud stiili on välja valinud näidendi ettekandmiseks, selle stiili alla peab painutama nii dekoraatsioonid kui näitlejate ettekandeviisi kõigis peensustes.

Et meie segasel, sadade voolude ja katsete ajajärgul nii stiiliühtlaseks ainult mõni üksik lavateos võib kujuneda, on igale selge.

Nõnda on meie aja teater, sattudes kunstide jäälagonemisse, ainult eksperiment.

Kui sadade katsete hulgast üks stiiliehtne lavateos ilmale sünnib, võib juba rahul olla.

"Päevaleht" 1922, 22. juuni.

PARIISI KIRI

[--] Ma ei ole ikka veel päris jälile saanud, miks sakslased oma teatrirepertuaaris nii maiad on Shaw' peale. See mees on juba risti-rästi läbi mängitud, kuid veelgi ei väsita. On see inglaste pilkamine, probleemide kallal urgitsemine, vanaldaselt asjalik ja väikekodanlasele küllalt vastuvõetav tõnkamine, aeglased arutlused, ka parajaks tembitud huumor, mis sakslasele enam meeldib kui teravad irooniahammustused või sätendav vaimukus?

Ent nüüd on ta võistlejaks kasvanud - P i r a n d e l l o. Aasta eest leiti üles see problemaatik, illusiooni ja tõelisusega mängleja, ja juba on ta võitnud saksa näitelaeva, juba on ta üldine lemmik. Üksteise võidu lavastavad teatrid teda kõigis Saksamaa nurkades, kirjastused lasevad õhinal tõlkida ja saadavad turule ta romaane, novelle, draamasid. Ta on ühesõnaga sakslastele ilmutuse saatnud. Esitas teda läinud aastal Max R e i n h a r d t oma vastses väikeses Berliini Komödie teatris: "Kuu tegelast autorit otsimas". Pirandello parim draama, heade näitlejate võrratul ettekandel löi läbi, avas tee kirjaniku teistelegi draamidele. Ja nüüd ollakse juba nii kaugel, et Pirandello ise oma Teatro d'Arte'ga oktoobris Saksamaale ringreisile sõitis, alates Berliiniga, kus ta trupp esines Riiklikus Teatris, ja siirdus siis teistesse linnadesse. Ühtlasi peeti kõikjal kõnesid Pirandello tähtsusest.[--]

[--] Veel kord [sel puhul] sõnake "rahvuslikust omapärast", mida meie kunstnikele taotsetakse meelde tuletada, patuks peides nende rippuvust või kaasaclamist Euroopale. Kui mingi kunst tahab väärtuslik olla, siis peab ta kõigepealt aimu andma loova vaimu tegevusest. Edasi aga; see loov vaim on praeguses maailmamajanduse keerus loorulikult niisama rahvusvaheline kui sünnilt rahvuslik. Me mõistan suurte traditsioonidega rahvaid, mõistan hollandi puukingi ja tuulikuid, venelaste säärsapaadi harmoonikaga, tirooli kuubi, šoti ohvitseride seelikuid pükste asemel, setu sõlgi. Need kõik on säilinud sügemed rahvuste eraldatud elu päevilt, tihti muuseumlikud ja elus huvitavad kui kurioosumid. Kui aga rahvas oma iseseisvat ja loovat kuluurielu alanud maailmamajanduse järgul, siis peab küll enese kallal vägivaldat tarvitama, et oma pulssi käes teisiti looma panna, kui ta südames lööb. Meie ei ole müüride taga, vaid olme kõigi soonekestega hakanud üld-Euroopa elu elama. Kas see hea on, on teine küsimus. Kuidas võite nõuda inimeselt, kes tunneb vähemalt kolme kohalikku (!) keelt, kelle viisakusreeglid, teadmised, oskused on pärit Läänest, kelle püksilõike on ette kirjutanud Pariisi mood, kelle kuueriie on kes teab kus Manchesteris kootud ja kuuenööp valatud Saksamaal, kes joob Tseiloni teed Tšehhoslovakkia suhkruga ja Sitsiilia sidruniga, kelle seedimine on juba n.ö. rahvusvahelise ulatusega, kuidas võite talt nõuda, et ta oma vaimu võimalikult teokarpi mahutaks ja seal siis rahvusliku omapära inspiratsioon ootama jääks? Näiv rippumatus Euroopast on halvem kui teadlik kaasaclamine. Esimesel puhul



"Siuru" rühmitus 1917. aastal. Vasakult: August Gailit, Henrik Visnapuu, Johannes Semper, Artur Adson, Marie Under, Friedebert Tuglas.

saaksime kaudseid jäljendusi; teisel puhul ei kardeta oma kaasaega spontaanselt avaldada ja seda paratamatult suguluses teiste maade kaasaja vaimuga. Üksiktahe ja rahvuslik ilme loomingus saavad väärtuslikuks siis, kui nad kaasaja vaimule ja stiilile vastavalt avalduvad.[--]

[--] Kuivõrd näitlemine prantslastele tähtsam on kõigist muist lavaprobleemidest, võis näha kas või "P h è d r e i" etendusel "Comédie Francaise'is". Paari aasta eest võisin seda klassikalist tragöödiat näha Moskva Kammerteatris Tairovi lavastusel; see oli pigemini längpindadel, treppidel rõhutatult deklamaatorlikult ette kantud klassikaline värss, enam värvideks ja pindadeks mõeldud lavapilt (tegelaste riiete värvid sattusid tähenduslikult ühte tagaseina värvidega) kui inimlik tragöödia. Siin seevastu oli esimeseks probleemiks näitleja oskus aleksandriini ümber sulatada inimlike kirgede ilmeks kujutuseks. Ja seda suudeti - kaasakiskuvuseni. Heas ettekanandes kaotab prantsuse tärnitud värss, aleksandriin, oma ametlikud tsesuurid iga kuuenda silbi taga, löiked ja pausid tulevad vahel värsitehniliselt lubamatusse kohta, kuid niisugusest ümbersulatusest tekib eluline rütm ja tekst muutub päädilikuks ning veetlevaks kõlaks. Kammerteatris jäi värsimõõt teadvusse, siin suruti ta alateadvusse, ja kõledus kadus.[--]

"Looming" 1925, nr. 9.

TEATRIMULJEID MOSKVAST

[--] Nagu tosin aastat tagasi, mil viimast korda Moskvas viibisin, näib teatrielu nüüdki puhtkunstlikes suhtes liiklevat kahe pooluse vahel. Üheks koldeks on Moskva Kunstiteater (MHAT), teiseks Kammerteater. Mõlemate traditsioonid on pärit revolutsioonilisest ajast ja need on olnud nii tugevad, et nad veel tänapäev sama kooli osutavad. Aga paistab ka, et kolmaski naba - Meierholdi teater - on ainult näiliselt revolutsiooni sünnitis, sest temagi vormilised otsingud olid ta stuudios tuttavad juba enne sõda. Ka Vahtangovi teater orienteerub kuskil Kammerteatri läheduses.

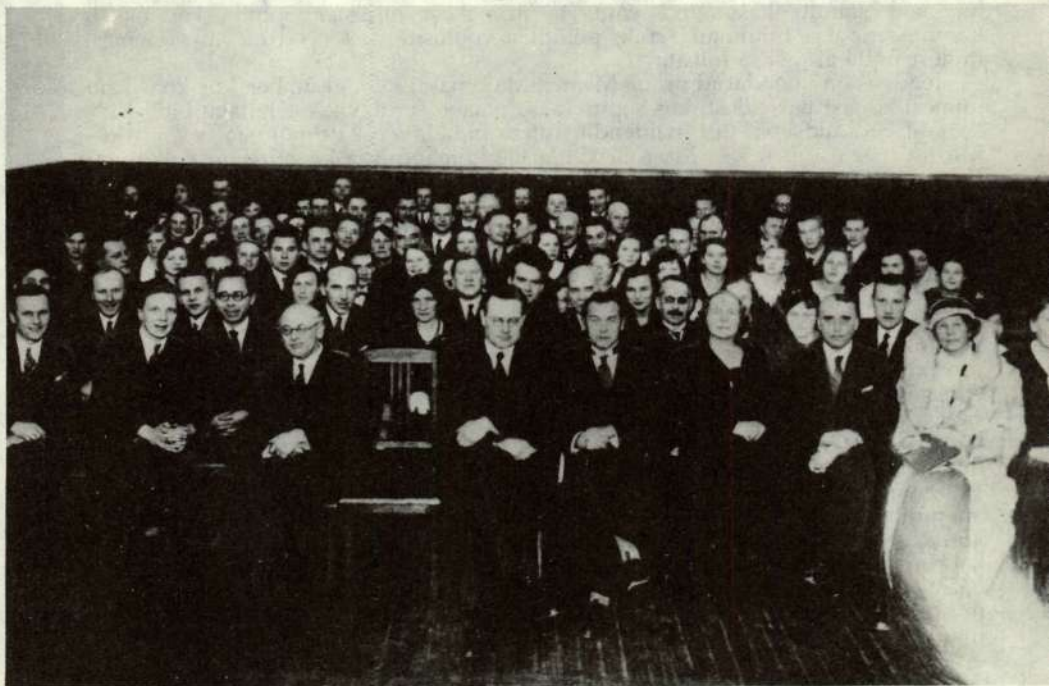
MHAT (I ja II) jätkab veel tänapäevani "Kirsiaedade" vaikselts melanhoolset ja hääbuvalt-tundmuslikku repertuaari. Ta vaatesaal on puhtkodanlik. Ta arvestab tasakaalulise kodaniku keskpäaste tundmustega, ta ei otsi clamusi äärmustest, rahuldab pigemini "nepmanni", "spetsi", "endist inimest" kui proletaarlast. Ta menukamaid ettekandeid, nagu Bulgakovi "Dni Turbinõhh", peetakse tendentsilt koguni kontrevolutsiooniliseks. Kuid kõrge kunstiline tasapind võib olla "loomulik", "arusaadav" näitlemise stiil on viimasel ajal MHAT'i teatrisse hakanud tõmbama ka töölisi, kes varemini sealt eemale hoidunud, nagu mulle kinnitati. Et siis meelitavat kingitust teha uuele tarvitajale ja et ajavaimule osaltki järele painduda, võeti repertuaari Vs. Ivanovi "Soomusrong 14-69". Pudentevate kirsiõite asemele siis äkki püsside pragin, soomusrongi müdin, miitingu kisad, kahuri kõrvulukustavad paugud! Katschalov punaste partisanide juhina! See osa ei taha nagu hästi sobida endisele Hamletile. Ja näidendi lõpp, tööliste ja punaväelaste ühinemine internatsionaali helide saatel tundus vähemalt ses teatris naiivsena, igatahes mitte nii reaalset läbielatuna, nagu seda müüdune realism dikteerib. Ja paiguti tundus isegi kergelt kariaktuuri: madrus, kes punaväelastele kõnet pidas ülalt kellatornist, kutsus esile üldise naerulagina kogu saalis, kui ta suu avas ja ärakulutatud, kähiseva häälega alla karjus silphaaval "ta-vaa-risctshi"; sama mõju oli punasärgilisel Vaskal, kui ta kinninabitud ja ärahirmutatud Ameerika valgeväelase otsustas mahalaskmise asemel "läbi propageerida" ja kui pärast seda üldine lõbus tants lahti lasti; samuti, kui oli otsustatud soomusrong kinni pidada mahaheitmisega raudtee rööpale, siis jätkus rongi müdinast, et kõik sõdurid plagama pistsid, ainus, kes kindlaks jäi oma otsusele ja valmis oli end ohverdama, oli hiinlane.[--]

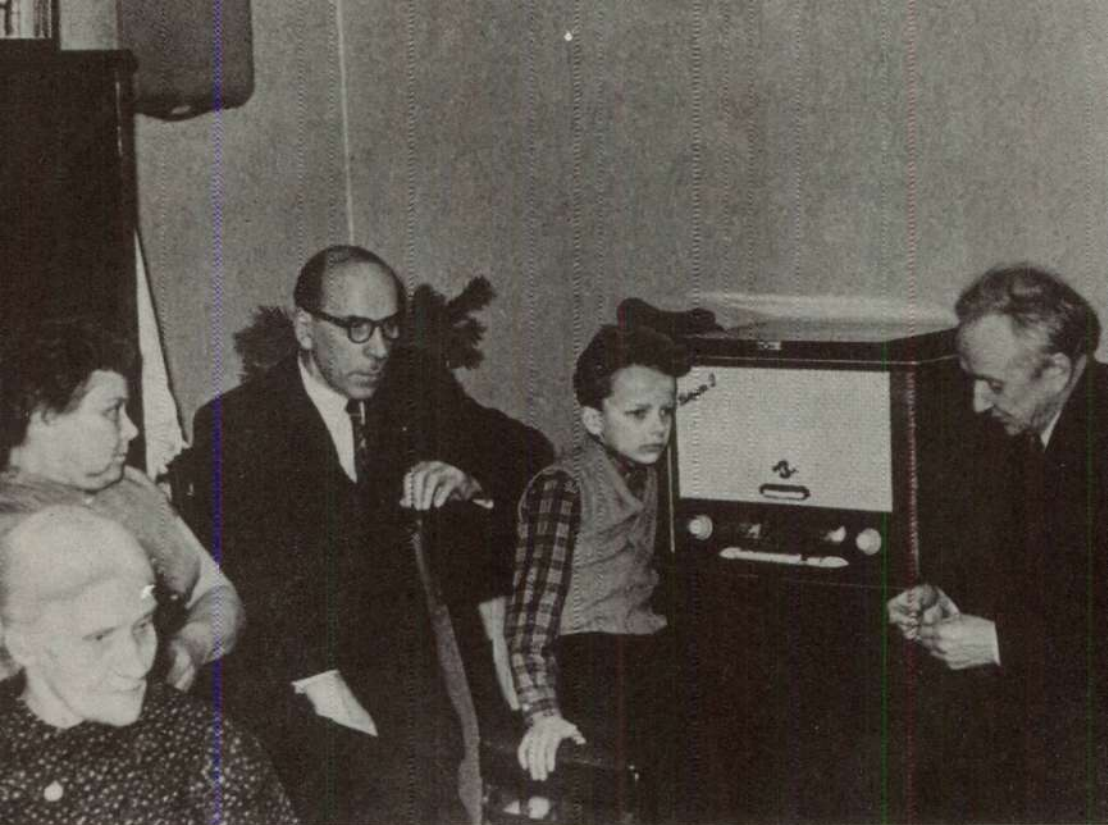
"Päevaleht" 1928, 7. oktoober.

H. RAUDSEPA "SALONGIS JA KONGIS" "VANEMUISES"

[--] Oma draamatoodangus on H. Raudsepp tugevasti mõjutatud oma mõttetõukeist. Neis on küsimusi, probleeme, ideesid. "Põrunud aru õnnistuse" ideepõhjaks oli õieti küsimus kultuurist ja ürgusest, "Vedelvorstiski" tõestati

Tartu Draamateatri Seltsi Näitekuusti Studio avaaktus, 1934. Esimene rida vasakult: Kalamees (lavaliikumise õppejõud), Ants Oras, August Sunne, ?, Viktor Hion, Aino Suuts. Teine rida vasakult: Pakosta, Edgar Saks, August Annist, Johannes Semper, Karl Ader, ?, Karl-Eduard Sööt, Gustav Suuts.





Johannes Semper kiitas Viidingu perel. Raadio juures 11-aastane Julian Viiding koos oma isa Paul Viidinguga.

instinktide ja elu filosoofiat, värskem teos aga viib meid otse sotsiaalpoliitiliste probleemide rägastikku. Seisukohti ja vaateid on siin ääretu palju. H. Raudsepp on neid samuti kasutanud nagu ta ärimehest minister Sotnik, kes oskab kombineerida ja tulundada kõiki poliitilisi voolusid, sest need olevat põhijõud, millest ühtki ei maksa hüljata.

Tegevus on koondatud proua Maaten-Maternaidi salongi ümber, kus koos käib inimesi kõigist parteidest, kus sepitsetakse plaane ja juhitakse telgitaguseid.[—]

[—] H. Raudsepa uut näidendit tuleb pidada eeskätt mõtte ja v a i m u - k u s t e r e v ü ü k s. Mida ta kuulajaile kõigepealt ja kõige enam pakub, on lõbu sõnastuskunstist kui sellisest. Omaenese veendideid ega tendentsi autor kellelegi ei näita ega peale ei sunni. Kui vahele nägister Maaten on ta ideekandjaks, nagu võib arvata, siis peab see end Sokratese-sarnaseks, kes enal lütab oma veendideiski kahelda.

Seesuguse vähese tegevustikuga mõttekomöödia lavastamine on kaunis kõva pähele. Abstraktsete arutluste keskel tähelepanu pimevil hoida pole kerge. H. Raudsepa näidendi laad on tunduvalt sugulane Shaw' omaga, ja selle vaimukused ja sõnamängud pole meie lavadel kunagi suutnud täiele mõjule pääseda. Tarvitses kord aastate eest ainult näha ja võrrelda "Püha Johanna" ettekannet Pariisis ja Tartus. Kuidas seai iga lause vastukaja kuulajaskonnas oli elav ja kuidas siin kõik autori mõttesähvatused kadusid kuhugi hallusse! Vahepeal, tänu eeskätt H. Raudsepale enesele, on meilgi enam hindama hakatud huvi mõttesära ja sõnasädeluse vastu.

Ent esimeseks nõudmiseks teatrilis-sõnastustoote puhul, kus peardõhk on mõttel, vaimukusel, vihjel, on diktsiooni selgus, iga lause terav löikumine kuulajasse. "Vanemuise" lavastus jättis selles suhtes soovida. Kui ilmatu palju otse kallismaterjali läks kaduma seetõttu, et ühe näitleja temperament ei hoolinud häälest, mis üksikuist silpidest ja sõnadest tegi kuulipilduja ragina, teise hääli aga meenutas kangesti seda, mida raadiokeeles kutsutakse "sodinguks". Enam lugupidamist iga silbi vastu!

"Päevaleht" 1933, 5. september.

[--] Vaatad mõnda komöödiat, mis vaimukusest sägeleb, ja imestad saamatust, mis selle tõlgitsemisega kaasas käib. Tõlge on nüristanud vaimuteravused ja sõnade häälendamise toob omakorda juurde terava, lõikava lahkeli. On kui kõlaks harmoonilises viisis järsku mõni häälest läinud pillikeel.

Kui palju võidaks näiteks kas või "Vanemuises" praegu mängitava "Kompveki-plika" vaimukus ja peenus, kui selle komöödia tõlge poleks nii saamatu, kui saaks hästi edasi anda peeni mõttevälkeid ja varjundeid ning kui iga näitleja hoolitseks häälendamise puhtuse eest!

Ma mõtlen, oleks parem olnud, kui teatri juurde dramaturgi asemel oleks võetud keeleteadlane. Sest ei ole kehta, kus tuleks nõuda rohkem puhast, õiget eesti keelt kui teater: seal ettekantav ja kuulnud keel mõjub laiadele hulkadele, sealsed vead ja puudused hakkavad otsekohe kuulajatele külge, ning ümberpöörduvalt, sealne puhas keel aitaks suuresti kaasa keele õigele tarvitamisele.[--]

"Postimehe lisa" 1918, nr 6.

KATSETE TEATER

Igal kunstil, mis edeneda tahab, peab olema rida noori ja julgeid talente, kes ei karda äärmusse sattumist, paradoksaalsusi, pööraseid ettevõtteid, sest just aktiivsus äratab huvi kunsti vastu ning just edasi raiudes saab üle tarretanud vormidest ja panetunud meeleoludest.

Nii on see olnud kõigil kunsti aladel; opositsioon on tekitanud elavuse ja edasilikumise, olgu üksikute isikute või kogu voolude kaudu.[--]

Kõik kunstid on meil erinenud või erinemas "kõrgeks kunstiks", päälle, kahju küll, näitelava kunsti.

Seda viimast ei tõesta mitte ükski meie etenduste keskpärasus, originaalsuse ja stiili puudus ettekannetes, see avaldub kõiges, kus näitlejad enese teadmisi või tundmuse esile toovad. Mineval aastal peeti ära esimene Eesti teatritegelaste kongress, mis selgelt näitas, kui madalal seisab meie teatrikultuur: ettekantud kõned ja vaidlused olid oma sisult kehvavõitu ega lasknud pea sugugi välja paista intelligenti. Hoopis selle vastu pörgati teineteisega kokku, enam isiklikult kui ideede pärast.

Teiseks tõestuseks on hiljuti ilmunud "Valge raamat", teatri ajakirja sellenimeline esimene number, mis oma sõnvidega ja ettepanekutega sugugi ei tee tegemist teatrikultuuriga, ja millesse paigutatud artiklid kaugeltki sellesse tasapinda ei ulata, milles juba kaua on liikunud mõtteavaldused teiste kunstide üle.

Tõsi küll, teistegi rahvaste juures leiame tihti, et kõige vähema intelligentsiga toimetatud raamatud ja ajakirjad on just teatrimeesde poolt, kuid see on vähe vabandata.

Meie teatri kultuur peab tõusma. Ja selle tõstmiseks peavad kokku astuma need üksikud teatritegelastest, kes on aru saanud, et ametlikkudest näitelavast oma eneseavalduseks mitte küllalt ei ole ja kes usuvad, et teater iseseisva kunstialana võib ja peab välja saama teiste kunstiharude erinenud ja arenenud astmele.[--]

"Postimees" 1918, 22. juuni.

** "Valge Raamat". Ajakiri näitelava tegelastele ja näitemängust osavõtjatele. Wastutaw toimetaja ja väljaandja K. Jungholz.

KLAASPÄRLIMÄNG



"SURMATANTS". Režissöör Tõnu Virve, stsenaristid Tõnu Virve, Hans H. Luik ja Proomet Torga, konsultant keskaja kultuuri ja tekstide osas Einar Laigna OP, operaator Ma'it Mäekivi, kunstnikud Vadim Fomitšev, Tõnu Virve, Mait Mäekivi ja Priit Valher, kostüümikunstnik Ann Lumiste, helilooja Lepo Sumera, helioperaatorid Mart Otsa ja Henn Eller, monteeriija Marju Juhkum. Osades: Evald Hermaküla (Bernt Notke), Sulev Luik (Schiekel Kalt), Mikk Mikiver (Hermen Rode), Margus Varusk (noor Michel Sittow), Peeter Volkonski (Michel Sittow), Kaie Mikhelson (Margareth Sittow, Isabel Katolik), Enn Kraam (isa Eugenio), Raivo Trass (Diederek von Katwijk), Piret Kalda (Anneke), Andres Dvinjaninov (Wicede Sosten), Mart Nurk (Henrik Wylsnek), Andrus Vaarik (Henning), Heino Mandri (Lübecki linnapea), Jüri Järvet (Tallinna linnapea), Rudolf Allabert, Mati Klooren ja Ain Lutsepp (Lübecki raehärrad), Kärt Tomingas (Marta), Aarne Üksküla (Marta isa), Henrik Toomvere (Tizian), Rain Simmul (karjus), Tõnu Aav ja Egon Nuter (taanlased), Valeri Viskov (narr) jt. 3701,2 m (14 osa) värviline. LTK "Freyja Film" ja "Sojuztelefilm", 1991. Esilinastus toimus Tallinna kinos "Sõprus" 7. novembril 1991.

"Surmatants", 1991. Režissöör Tõnu Virve. Filmi võtetel, keskel Enn Kraam (isa Eugenio) ja Kaie Mikhelson (Margareth Sittow).

SURMATANTS - kuidas kõlab? Siin on kusagil paradoks. Surm ja tants. Surm on vaikus, mitteolemine, tühjus. Tants on rõõm, elu, liikumine. Koos meostavad nad surma peo. Selline on pealkiri, Bernt Notke pildi ja Tõnu Virve filmi nimi. Notke sai selleks tellimuse Lübecki linnalt. Ta maalis seda pilti ja tal sündis vigare tütar. Ta maalis sellest hoolimata ja siis suri tema naine. Surm tantsis, ja mitte ainult pidil. Notke suri ka ise. Schiekel Kalt pidi Notke tööd jätkama, ta ei tulnud aga toime ja suri katku. See juhtus juba Tallinnas. Kalt palus töö lõpetada Michel Sittow'l, aga too ei olnud nõus. Sittow' naine suri katku ning teda ennast ei vajatud enam kunstnikuna Hispaanias, ta võttis rikka naise ja hakkas jutlustama õiget usku. Virvele andis kindlasti mõtte Notke maal, selle pealkiri, aga miks oli vaja sellest filmi teha? Ehk

seetõttu, et Notke suri, Kalt suri ja nad surid seetõttu, et maalisid surmatantsu. Kas võib selle kohta öelda, et see on huvitav ning siin on intriig, põnev side kunstniku ja tema töö vahel? Võib öelda, et see on intrigeeriv nendele, kes on elus, kuid ei tohi öelda huvitav. Surm ei ole huvitav.

Filmi tegemisel kunstnikust, kes suri, surmatantsust elus ja pildil peab olema mingisugune õigustus. Selleks saab olla film ise, kui taast tõesti võib leida seda, mida keegi nimetaks kunstiks. Too on aga oõnes sõna ning ilma tähenduseta selles mõttes, et teda ju ei ole võimalik seletada. Filmi õigustuseks võib olla mingi arusaam, milleni Tõnu Virve, kunstnik Notke ja tema pildi loost teades, jõudis. See võinuks olla vormitrikk või mingisugune teistmoodi monteeritud, teistsi ülesvõetud, ootamatult kujundatud kaadriga tavalisest tinglikum mäng, kus on sünteesitud värvid ja vorm, märgid ajaloost, religioonist, kunstist - selline tehnoloogiline klaaspärlimäng. Notke lugu, tema surm näiteks, niivõrd huvitaval kujul.

Seal, klaaspärlimängu sees peab olema veel see, mida Josef Knecht nimetab kas siis Jumalaks või üdini inimlikuks, siis oleks selle teema tegemine õige. Kui see on nii, ei tohiks tekkida küsimusi, kuidas teha nõnda, et mõte töös realiseeruks, kuidas alata, kuidas lõpetada, sest see oleks juba olemas. On lihtsalt tehnoloogilised küsimused, kui tekibki väikseid vigu, ei suudaks need tööd põhjalikult rikkuda.

Erilisus torkab selle filmi puhul silma. Kohe alguses. Sest metsas ratsutavad mehed istuvad sadulas paljalt. See on ju tavatu ja sunnib ootama midagi teistsugust, harjutab vaatajat teatava mõlemisviisiga. On õige selles mõttes, et ma olen nüüd valmis kõrvalekaldeks "normaalsest". Sest järgmise stseeni raehärrad on rietatud punasesse ja kollasesse - need on rõõmsad puhtad värvid -, kuskil seisab veel tänapäevane molbert, millest ei saa kuidagi mööda vaadata. See on teatrilava, see on tinglik. Tinglik kujundus ja stiliseeritud dialoog, mida näitleja ütleb publikule. Kaamera seisab paigal, kõik, mis mahub kaadrisse, on lava, see ongi kujundatud nagu lava, näitleja ütleb repliigi ja lahkub, teine näitleja astub lavale ja ütleb oma. See on teatri tinglikkus, sest teatris on ju kõik papist. Isegi söök on papist või pole seda üldse. Tõnu Virve näitlejad klõbistavad kahvliga tühjal taldrikul, pistavad lusika suhu, aga putru sellel ju ei ole. Taust on tavaliselt ühevärviline: mingi sein, mis on valgustatud kunstlikult, et ei jääks loomuliku valguse muljet. Eriti on see märgata Sittow' maja trepi juures, mis viib teisele korrusele. Nüüd peab oluliseks muutuma tekst, mis annab kõigele tähenduse, tekst peab ütlema, peab lugu edasi viima.

Kuidas Virve esitab selle loo?

Ratsanikud sobivad küll nähtava vormiga, kuid ei ole seotud looga. Selles mõttes nad lihtsalt venitavad aega. Oluline oleks ju mingi sõlmpunkt, konflikt, kuhu oleks segatud põhitegelased, näiteks noor Sittow ja tema ema ning et oleks mõistetav nende omavaheline side. Oleks sobinud alustada Margareth Sittow' pulmaga. Pulm pärast mehe surma, seal on noor Sittow, kes ei tunnista uut "isa",

poiss, kes hiljem on filmi peategelane, kes tahab Notke juurde õppima minna. Ühes stseenis oleksid inimesed, kellel on oma lugu, mis on seotud ka Notke ja tema maaling.

Kas on mõtet neil ratsutavatel meestel; kohati on tunne, et järsku on neil püksata ebamugav sadulas, pööratab ja raputab hella kohta ju. See viib mõttele filmist välja. Notket näidatakse fragmentaarselt. Kõik, mis vaja, ütlevad tema kohta teised. Raehärrad räägivad aga kala sabast, mis liigub. Mis tähtsust sel on? Kuigi on tarvimeelne nii öelda, peaksin hoopis teadma, mis Notkega lahti on, kuid see jääb kalambuuri varju. Notke tütar on ju vigane, aga mina pole sellest aru saanud, ma kuulan, kuidas keegi räägib veinist ja õllest. Esimesed stseenid on tühjad - ratsanikud ja raehärrad, milleks? Ei teagi enam, kes see Notke on, kord siin, kord seal, lumi ja roheline aas, fragmendid seosetult üksteise otsas kuhjas. Ja midagi ei paista enam. Esimest korda vaadates ei teadnud ma sedagi, et see on Notke tütar, keda vankriga sõidutatakse, ma ei mõistnud midagi arvata väga nukrast Kaltist.

Kindlasti oli dialoogis kõik ära räägitud, mida oleks ju pidanud ka kuulma, kuid seal oli liiga palju muud. Fragmendid on ühendatud nii, et kui dialoog ei tee ügu selgeks, siis stseenid ei ütle ise midagi, ei ole seostatud. Miks ei ole kordki tagajärje kõrval põhjust. Pulmastseen oleks olnud hea algus, sest need inimesed - Margareth, Sittow, von Katwijk, Rode - ongi kogu film. Nad on seal koos sellega, mis on olnud, pulm viitab ka edasisele, aitab mõista seda, mis võiks tulla. See käib just Michel Sittow' kohta, kes tahab Notke õpilaseks saada, aga Notke lihtsalt joob. Miks? Joob sellepärast, et ta maalib surma? Kes surma maalib, see peab surema. Seda oleks tulnud rõhutada, korjata stseenis, mis ilmekalt oleks seletanud Notke saatust, stseenis, mida "Surmatantsus" üldsegi ei ole.

Samas Michel Sittow on arusaadav. Kui oli juba selge, et Notke lugu jääb ähmaseks, pidanuks filmi monteerima Sittow'st; Notke oleks taust; mis annab Sittow'le tähenduse, Notkest võinuks olla fragmendid Sittow' loo sees ja meenutused või ütled neilt, kellega tal oli pistmist - Hermen Rodelt, raehärradelt, Kaltilt. Notke võinuks olla Sittow' varj; mees, kes suri, ja mees, kes jäi ellu, sest ta ei maalinud surmatantsu. Notke elu ja "Surmatants" annavad Sittow'le tähenduse, mida temas endas võib-olla ei olegi - seda saanuks Tõnu Virve teha. Notke ja Sittow' kokkuvõime olnuks režissööri võimalus. Filmis on nad üksteise järel ja jäävadki eraldi, selles mõttes, et pilt ühendab neid väi formaalselt.

Kalt ja Notke koos Margarethi ja Rodega on üksteise otsa kuhjatud, kusjuures kõigile on jäänud liiga vähe aega. Ma ei saanud aru, mida tegi Henning laes. Miks ta üldse seal oli? Ta naeris sama vastikult kui Sosten ja Wylsnek. Maailm käis ju alla küll, aga see naer oleks pidanud jõudma minuni nii, nagu Notke seda tundis; nüüd oli ta punnitatud, teda oli liast, tema mõte kadus üldse.

Rääkides Henningiga, vaatab Notke üles ning ähvardab Henningit. Kui kangialusest tuleb Kalt luukerega, räägib Notke Kaltiga ja vaatab ikkagi



"Surmatants". Mikk Mikiver (Hermen Rode) ja Evald Hermakilla (Berut Notke).

üles, kuigi Kalt seisab ta kõrval. Dialoogid on tihti nii monteeritud, et näitlejad vaatavad ebaloogiliselt; see loob hea rütmi, sunnib jälgima ja pead murdma, et see on ju vale, aga seda on põnev vaadata. Kui Sittow Hispaania kuningannaga jalutab, alustavad nad v. a. t. auset jälle ukse juurest, sead, kust nad alustasid eelmist lõiku, kuigi vahepeal olid nad jõudnud ruumi teise otsa. Väga hea koht! Stseen: on liigendatud, tekib uus rütm, õigemini ebaloogilisus loksutab vaatajat, see sunnib jälgima.

Leiame teisigi häid stseene, kus muusika, tekst, montaaž ja pilt on suurepäraselt üks, ja sellest on kätte saadud tähendus; ning hea üleminek kurbuselt rõõmule näiteks. Kas või pärast kohut toimunu. Katwijkile jäävad majad, kuid Sittow'le jääb õigus! Sittow on küll löödud mees, ent Püha Jüri kaenlas, avab ta akna. Raekojas on ametnikud ja kohus, väljas aga valgus ja armastus. Akna avamine on nii kokku löigatud, et see on juba iseenesest hea. Oli filmi parim stseen.

"Hispaanias oli õukond, kus oli palju tundeid ja vähe aega." Ilusti öeldud! "Ära räägi nagu naine, räägi nagu kuninganna" - samuti näide heast



"Surmatants". Peeter Volkonski (Michel Sittow) ja Raivo Trass (Diederek von Katwijk).

dialoogist. Eestis on tehtud filme, kus dialoog ei ole väga hea, on lausa halb. Virve teksti saab jagada kolmeks osaks: kujundlik-literatuurne dialoog, sinna vahele sobib hästi tavaline kõne (tegelikult peaks ju see perssesaatmine stiilist välja langema, aga sobib väga ja ei tundu niisama ropendamisena) ja edasi sententsid, mida saab liigitada

kõik-surevad-niikuini stiilis targutusteks. Neid oli ohtralt, nad ei olnud eriti elegantseid ning sellises koguses polnud neil funktsiooni. Muidu oli dialoog hea just tehnilises mõttes, kuid seda oleks võinud hābenemata kārþida. Volkonski sõimab Tallinna raadi, ta ütleb neli varianti tähenduses "kaabalaad", oleks võinud olla vaid üks. No kaks, kui oli väga vaja! Koos liigse tekstiga võinuks julgelt ära jätta stseenid, mis lihtsalt venitasid filmi. Näiteks ratsanikud; mulle tundub, et isegi kirikuõpetaja istus seal ülearu. Kogu film tulnuks kolmandiku võrra lühem ja teda oluaks lihtsam vaadata.

"Surmatants" on muusikaliselt hästi kujundatud, muusika loob atmosfääri, ta on kas kuri või helge ja sobib filmi rütmi ning mõtteviisiga. Sillerdused tõesti kaunistavad sõnu, trummimats paneb mõttele punkti - Lepo Sumera ja Tõnu Virve on üksteisest aru saanud. Nad sobivad.

Kui Peeter Volkonski Sittow'na esimest korda lavale astus, algas film. Enne teda oli seda vaid kohati. Volkonski oskab filmis rääkida - kas on see seotud literatuurse tekstiga? Ta ei räägi nagu teatrinäitleja, teatraalne näitleja, mis tavaliselt tähendab romantilist lainevahtu, tõusu ja langust, tundevarinat, teksti sisust põikpäiselt hoolimata. Ta vaatas Notke "Surmatantsu" ja selles näos oli rohkem surmatantsu kui panoraamides, mis olid pildist tehtud. Volkonski näo panoraam oli operaatori suurim õnnestumine. Film oli vist operaatori jaoks vormi mõttes rangelt konseptuaalne, pildi ülesvõtmisel jäi vähe vabadust.

Sittow' ja Notke oleks võinud kokku viia juba sellegipoolest, et Hermaküla on üsna üks. Et sarnaneb Volkonskiga, ta on ka loomulik, aga ta roll on hakitud lõikudeks ja tal ei olnud tegelikult filmis sobivat partnerit peale Volkonski. Võib-olla mängisid Volkonski ja Hermaküla teised surnuks? Nad on mõlemad head näitlejad, sest nad on andekad. Andekad selles mõttes, et neil ei ole mõtlemise lage, see pole piiratud mingi oskusega, teadmiseiga, kuidas mida teha. Kahju, et Jüri Järvet ei rääkinud oma teksti ise sisse. Järvet on eesti näitlejate kuningas, ta ei pruugi sõnagi õelda, ta on seal, tal on selline nägu, et sealt võiks kellaega lugeda, kui tahaks. Näitlejate poolest ongi see kolme mehe film - Järvet, Hermaküla, Volkonski.

Tõnu Virve on hea lavastaja. Stseenid, mis olid nähtavalt ära lavastatud - Sittow' saapatellimine, Sittow' ja von Katwijki dialoog joostes -, olid leidlikud. Massistseenides oli küll kõhklusid, näiteks mustades riietes poisid, kes tulid Notkele järele, kui ta suri - üks neist kippus itsitama. Samuti rahvas raekoja ukse ees filmi lõpus - võib-olla oleks neile pidanud viina andma? - oli ebanugavalt ja mõttetult seismas. Massistseenid peaksid olema väga põhjalikult, detailideni paika pandud, see jätab muljet.

Miks see film just niiviisi lõppes? Sittow tuli Hispaaniast tagasi ja hakkas jutlustajaks, kuigi film oleks võinud lõppeda Hispaanias. Kas praegune lõpp tuli hiljem, monteerimise või filmivõtete käigus? Ehk oli režissöör üle konsulteeritud? Tinglikkus lubab ju vabadusi, mida võib kasutada hoolimata sellest, mida arvab kirik. Võib-olla on see tõesti huvitav, et luterlased on nagu pisikesed

bolševikud, noored vihased ideoloogid. Kuid see on uus teema. Kuigi ta vilksatab alguses. Lõppu ei oska mina siduda ei Notke, ei Sittow', ei "Surmatantsuga"; kui ta nii ongi, siis on ta mustalt tehtud, liiga lühike, ja ei ole ka eraldi võetuna väljapeetud. Samas on parem osa filmist optimaalse tempoga ja õiges rütmis. Sittow pidas vihase luterliku kõne, karju, see oli ainus libastumine Volkonski töös.

Lõpu puudumine ei ole üksnes tehnoloogiline aps, see ei ole ka mõtlemise viga, kuigi väliselt on ta konstruktsiooni puudus. Niivõrd konseptuaalse vormi puhul saab rääkida meistri allajäämisest omaenda ülesandele.

Klaaspärlimäng on niisiis mäng kõigi meie kultuuri sisude ja väärtustega; nendega mängitakse samal viisil, nagu näiteks kaunite kunstide õitseaegadel maalikunstnik oma paleti värvidega võis mängida. Formaalne mäng püüdis iga mängu asjalikest - matemaatilistest, keelelistest, muusikalistest ja nii edasi - sisudest võimalikult tihedat, lünkadeta, formaalselt täiuslikku ühtsust ja harmooniat luua.

"Surmatants" on ühe mänguõpilase suurem töö. Formaalsest küljest on ta enda ette võtnud raske ülesande, pole küll suutnud seda realiseerida, kuid ometi võib siin aimata tulemust, mis õnneks mineku puhul oluaks sündmus. Vormiline külg lubab end korrastada just nimelt sellise teemavaliku puhul ainult siis, kui mängij on ise osa mängust. Sel juhul pole see enam mäng.

"Surmatants". Raivo Trass (Diederek von Katwijk) ja Jüri Järvet (Tallinna linnapea).





"Surmatants". Parevalt Heino Mandri (Lübecki linnapea) ja Ain Lutsepp (Lübecki raelüüra).

"Surmatants". Evald Hermaküla (Bernt Notke) ja Mikk Mikiver (Hermen Rode).





"Surmatants", Peeter Volkonski (Michel Sittou).

"Surmatants".
R. Kalmuse fotod



MIKS BERNT NOTKE NAERIS?

Tallinnas, Püha Nicolause kiriku Püha Antoniuuse kabelis on eksponeeritud silmaapaistev hiliskeskajast pärit fragment (mõõtmetega 160x750 cm) surmatantsuteemalisest maalist. XIII sajandi algusest alates lülitati Eestimaa lõplikult Euroopa kultuuri mõjusfääri. Meie keskaja ja hilisem kultuur on kujunenud otseselt Kesk-Euroopa, Saksamaa mõjutusel. Veel otsesemalt öeldult: oleme saksa provintsi, sajanditega väljakujunenud sotsiaalne stereotüüp on hämmastavalt püsiv. Vana Tallinn on ehitatud saksa katoliiklaste poolt, temas elab ja mõjutab meid jätkuvalt katoliikiik vaim ja stiilitunnetus. Meie mentaalsuses on säilinud tegelikult kõik: nii vana paganlik maailm ja selle orgaaniline seostumine katoliiklusega, kõige enam on aga eestlane oma mentaliteedilt protestant, ehkki ta ei pruugi sellest ise teadlik olla, miks ta just nii- või teistmoodi mõtleb, ütleb ja reageerib.

Pärast 470 aastat kestnud protestantlik-bolševistlikku mustamise ja laimukampaaniat on kaasaegses minevikku suhtumises hakanud esinema rõõmustavalt positiivsed jooned, milles on üha vähem

negatiivseid dressaate ja enam ajaloolist objektiivsust. Käesoleval aastal on avalikkuse ette jõudnud kaks teost, milles viimati mainitud käsitusviis ilmneb. Need on Enn Vetemaa "Krati nimi oli Peetrus" ("Kupar", Tallinn, 1991) ja "Freyja Filmi" vastalminud "Surmatants". Mõlemad tööd on katsed selgitada minevikku, lähtudes sellest ajastust endast. Mõlemas töös on rakendatud ühte keskaja teadvuse paradoksi, milleks on polaarsete vastuolude ühtsus: koos esinevad korruga sublimeeritu ja madal, taevas ja maa, spirituaalne ja jämedalt kehaline, süage ja koomiline, hirm ja naer, elu ja surm, pühadus ja patt, kus halastus ja julmus põimuvad üksteisega. Keskaja inimene haarab neid äärmusi lapseliku amplituudiga, ühendab need ja elab neis koos korraga. See on lahutamatu osa tema teadvusest, see on lõhkumata tervik. Kogu keskaja kultuuri läbib naerukultuuri joon kui ametliku, kõrge ja püha näiline vastand, tegelikult aga inimese eksistentsiaalse olukorra väljendaja. Keskaja naerukultuur, grotesk on midagi muud kui tänapäeval.

Prægusaja inimesele tähendab Bernt Notke

Einar Laigna OP.

Ü. Josingu foto



naer ebasobival kohal ja ajal - kirikus pidulikult riitusel - ei midagi muud kui "vaba looja ja kunstniku" bravuurikat, üleolevat, välja naerda tahtvat suhtumist nü pühalikku talitusse kui ka kogu kultuurkonna vaimsetesse alustesse. Tegelikult on just vastupidi: Notke jube ja meeletult naer on püü ületada kohutavat hirmu, millega ta tegelikult kinnitab ja rõhutab toimuva ülevust, pühadust - ning teda ennast haaranud õuduse tajumist. Riitus jätkub häirimatult.

Notke naine on surnud, ta tütar on invaliid. Surm, surm, surm varitseb kõikjal. Kuid keskaja inimesele polnud surm ise kõige kohutavam, vaid surmaga kaasnev kohus, hirm igavese saatuse, elu pärast või hukatuse pärast. Keskaja inimene, nagu seda ka filmis öeldakse, vaatas kõigele otse näkku, ka surmale, ja nimetas asju õigete nimedega. Igavene hukatus oli surmast kohutavam, surm ei olnud piiriks, mis eraldas inimesi. Nii elavad kui surnud kuulusid koos sootsiumi, piir nende vahel oli ülekäivad kahtepidi.

Bernt Notkel on ainulaadne tellimus: inimese võimeid ületav ülesanne akumuleerida lõuendile surma hävitav ja pöördumatu võim, aheldada see hetkeski, et surm ei laastaks või laastaks vähem. Ta pidi surmad kokku koguma ja vangistama lõuendile. Notke kätt ei juhi ta oma geenius, vaid üks teine ja suurem jõud. Kuid Notkel jääb maal lõpetamata, ta annab poolelioleva maali Kaltile ja käsib tal selle lõpetada. Notke tahab surmad Lübeckist ära saata ja ütleb Kaltile: "Vii see Tallinna, las see hall ja salakaval linn saab, mida ta tahab." Ja Tallinnas puhkeb katk. Kalt tunnustab ise: "Ma ei suuda surmasid kinni kallida!" Rotid, katk, surm... Perioodilised epideemiad saavad keskaja inimest - nagu tegelikult nüüdki; igal ajal, igal sajandil on oma katk. Rotid, katk, surm - liin jätkub. See on ühtlasi allegooria uuele ajastule, kultuurivaenulikele masside - pööbli ajastule, mis hakkab tasapisi tulema. Pööbel on rotiparv, kes ronib kloogast (agulist) välja kõike laastama. Film järgib aristokraatlikku joont: vana kultuuri esindaja Kalt ütleb, maalirull seljas, ahastavalt: "Kas tõesti see imeilus maailm (st keskaja maailm) peab hukkuma pööbli röökimisse!" Uus aeg tuleb pööbli aeg, masside aeg, keda kihutatakse tagant ebaloogiliste hüüdlausestega, demagoogiaga. Kuid tõde ei sõltu hulgast, pole otsustatav häälletamisega.

Notkega seostub ka küsimus kollektiivsest tsunfti- ja individuaalsest teadvusest. Notke ütleb: "Surevad meistrid, surevad tsunftid, kogu elu on üks suur surmatants."

Keskajal prevaleeris kollektiivne teadvus, mis konkretiseerus gruppideadvuses, nagu tsunft, mis oli tegelikult esoteeriline vennaskond ja seisuslik teadvus - mille raames ja ideaali kohaselt inimese individuaalsus väljendus. Ideaaliks oli püüdlus sarnaneda antud grupi või seisuse ideaalpühakuga. Oluline polnud individuaalsuse ja eripära rõhutamine, vaid liikumine arhetüübi s.o Kristuse suunas, kelle mudel oli inimese mudeliks. Vabameister Notke on inimene kahe maailma, keskaja ja uusaja vahel. Individuaalne eneseteadvus hakkab end ilmutama teistsugusel kujul. Gooti maailmas olid ilmutus ja teadvus

harmoonias. Oma sisemisi seisundeid jälgida suutev indiviid, kes kuulus terviksele sarnaselt skulptuuriga gooti katedraali seinas, oli küll eraldatud nišiga teistest, kuid kuulus samasse terviklikku harmooniasse. Notke on vabameister, tema eneseteadvusele on lisandunud uus joon, mis eraldab teda senisest tsunfti kuuluvast käsitöölise-*artifex'i* teadvusest - enesetunnetusest alge, mida me tänapäeval nimetame kunstnikuks, loojaks indiviidina, ja see eraldab teda juba kollektiivsest tsunftiloomingust. Kogu filmi läbib see liin esiletõstetult: Notke ei kuulu tsunfti, ta on mõnes mõttes nagu deemonitest muudetud liibahunt, muudetud olend. Keskaja maailmas oli ainult üks Looja - Jumal, kes oli loonud materia, maailma ja andis ka vormi. Kunstnikku meie aja mõttes ei olnud, oli vaid asja tegija, kingsepp, maaler - kõik olid vaid käsitöölised.

Kuid Notke ei ole eitaja, mässaja, ta ei ole protesteerija ega revolutsionäär. Ta on ainult tööriist kellegi käes, kes temast on tugevam, valitseb ta üle ja juhib ta kätt. Notke teab, et Jumal on õiglane, kuid peab kogema seda õiglust kohutava ühekohtuna. Selles teadvuse teises paradoksis murdub isiksus ja saab alles niimoodi täiskasvanuks. Jumal on õiglane - ja see õiglus väljendub naise surmas, see õiglus on: invaliidist tütar, see õiglus on katk ja surm. Seal, kus murdub inimese tühi kõrgus ja oma naba imetlev upsaku, algab täiskasvanud inimene. Sünnib positiivne alandlikkus kui tarkuse tunnus, kui tunnus õigetest järeldustest. Seejärel saab Notke kui piiri ületanu esitada kõike veel vaid superlatiivis - groteskis.

Surm on jube, õudne, mõõdapääsmatu ja tähendab kohut - kuid ta on ka naljakas, groteskne. Väärrikad, tõsised inimfiguurid tantsivate grotesksete surmadega.

Karnevali-, naerukultuur on eriline ellusuhtumine. Maailma nägemise naeruaspekt oli keskaja kultuuris lahutamatu tõsisest ametlikust aspektist. Groteskne sümbolism - keskaja realismi kohaselt on reaalne *invisibilis* (nähtamatu) ja selle sümboliks on *visibilis* (nähtav) maailm. Olemasolemine, see, mis meie aja jaoks on reaalsus, on keskaja jaoks sümbol. Arhailine kehalikkuse mõiste lähtub sellest, et maailm nii oma nähtamatus kui nähtavas csas on ioodud materiaalne maailm (s.o yainud on materia). Keskaja realismi kohaselt nähtamatu maailm, nähtamatu materia on olemuslike reaallmaailm ja nähtav materia eksistentsiaalne sümbolite maailm. Olemine ja olemasolemine on lõtinud ainult Jumalas. Jumal on - *Deus est, Deus non existit* (Thomas).

Seega elas keskaja inimene nagu kaht elu: esimene oli ametlik, püha, tõsine, täis hirmu - imettegeva dogma aukartuse ja pieteedi maailm, allutatud hierarhilisele korrale; ning karnevalikultuur kui sellesama tõsise kultuuri teine väljendusvorm, täis ambivalentset naeru, monstroossust, kõike püha näiliselt profaneeriv, kõige suhtes familiaarne. Need kaks terviku elementi olid teineteisest lalutatud rangete ajaliste piiridega: oli karnevali aeg, naeru aeg ja teatud päeva kindlast kellaajast algas tõsine püha aeg. (Näiteks enne suurt paastu viimane karneval, vastlapäev - *Fastnacht*.) Naerukultuur kui kõige

tõsise pea peale pööramine kinnitab ametlikku kultuuri, see ei ole katse seda välja naerda. Keskaja kultuuri dialektilisus ei ole vastandite vaidlusi, vaid kooseksistents, tervik. Karnevalikultuur sisaldab endas ametlikku hierarhiat. Lähteallikaks on kristlik dogma ise. *Verbum caro factum est* - Sõna sai lihaks - on ise maksimaalne alandus, Jumal inimesena pole midagi muud kui grotesk. Kristusel on kaks hüpostaasi (isikut) - jumalik ja inimlik. Riisturum kui inimliku osa maksimaalne alandus, moonutatud, piinatud inimkeha, Inimese Poeg saab ilu sümboliks!

Quid est homo? - Risibile. Quid est risibile? - Homo. Grotesk kunstis on sama, mis paradoks loogikas. Grotesksete surmafiguuride vaheldumine rangelt tõsiste inimfiguuridega, kõikide seisuste esindajatega. Surma ja Jumala ees on kõik võrdsed, st maksab inimese tegelik objektiivne seisund, mis sõltub vähe seisusest. Inimesed erinevad, aga surmad on ühesugused.

Ridende dicere verum - naerev kõneleb tõtt. XI-XII sajandil saab mõelduks naer ametlikult lubatuks. XI sajandil kirjutab Notker Balbulus: *Homo est animal rationale, mortale, risus capax* (inimene on mõistusega loom, surelik ja naeruvõimeline). Naer kirikus ja veel missa ajal pole keskaja kultuuris tundmatu. Selle kohta on tuntud lugu Pühast Gregoriusest, kes naeris missa ajal, mida ta ise pidas. Diakoni küsimise peale naeru kohta vastab Gregorius: "Ma nägin koledat saatanat istumas kirikus lae all ja kirjutamas pärgamendile nende nimesid, kes lobisesid missa ajal. Kuid lobisejaid oli nii palju, et pärgamendile ei mahtunud ära. Siis saatan võttis pärgamendinaha hammaste vahele ja hakkas seda suuremaks venitama niisuguse jõuga, et nahk rebenes ja saatan kukkus alla." Seda Gregorius naeriski.

Naer on reaktsioon kohutavale, jubedale, olemasolu tumedatele külgedele. Kui asi läheb liiga hulluks - inimene naerab. Naer on psüühiline kaitsemehhanism, mille abil inimene vaatab silma surmale ja tema kandjatele, ebauphatale jõule, deemonitele, kurja esindajatele. Naer ei hävita surma, kurjust, hirmu, ka ei vabasta sellest, kuid leevendab väljakannatamatut pinget, mille toob kaasa surma ja kohtu teadvus. Surm kui kohus inimese üle oli aga keskaja kultuuris inimese elu ja teadvust määrav ja kujundav hirm. Meml'ngi, Lochneri jt viimse kohtupäeva maalidel on kuradid jubedad, kohutavad, kuid ka naljakad, grotesksed, nad on samal maalil koos kauni ja ülevaga. Parodeeriv ja sakraalne, profaneeriv ja päha on ühtse maailmakaemuse kaks koos esinevat aspekti. Maailma jagunemine ülemiseks - sakraalseks ja alumiseks - maiseks toob kaasa ilu puhitsemise vajaduse, maailma liikumise sakraalsuse suunas. Liikumine on *genesis* - *dinamism* - *stasis*. Täius on staatiline - seiskub.

Kunstnik pidi olema selgeltnägi. Ta pidi üheaegselt haarama ja olema kolmes elemendis: maa peal, taevas ja põrgus. See on Dante maailm.

Saatan kui personifitseeritud kurjuse kehastus koos oma abilistega on võimas jõud, oht, pimeduse isand. Valeuhkuse-upsakuse, reetmise, väie ja patu isand. Eelkõige v a l e .

Kristlikus kultuuris on inimese mudeliks

Kristuse isik, kes jääb tavaliselt märkamata, kui tänapäeval räägitakse religioonidest ja väidetakse nende pariteetsust. Kristlikus inimesekontseptsioonis iseloomustavad inimest neli elementi: mõistus, teadmine, vaba tahe ja vastutus. Vaba taht vastandab õpetusele saatuseusk, mis eitab vaba taht. Selline õpetus levib näiteks praegu meil mitmesugustes vormides, nagu kohvitassibudism, kõikvõimalikud TM-id, vaimuõpetused koos astraalse fatalismiga. Koos vaba tahtega kaob ka vastutus. *Homo cristianus* asendub jälle *homo naturalis*'ega - tagasimineku ajaloos. Jõuame filmi "Surmatants" ühe keske probleemi juurde - vaba taht õpetuse erinevate interpretatsioonide juurde.

Keskaegset maailma esindab Kalti kõrval veel Pater Eugenio. Pingelises dialoogis tema ja Sittow' vahel surub Eugenio selgete loogiliste väidete Sittow' ummikusse. Viimasel ei jää muud üle kui korrata reformatsiooni suurkuju Lutheri abituid sõnu: "Siin ma seisan ja teitsit ma ei saa!" Aga see väide pole loogiline, kuuludes juba uude ajastusse, poliitilise demagoogia ja emotsioonide ning lõõklause maailma. Katolitsismi õpetuse kristallise'ge ja loogiline argumentatsioon ei maksa midagi emotsioonide ees. Kellelegi ei saa midagi selgeks teha, kui ta ei taha aru saada! Uus ajastu vajab demagoogi! Si hüd'klauseid, mille sage kordamine peab asendama meditatsiooni ja selge loogilise mõlemise. Uued lõõklauseid on: maha, pihta, löö ja purusta! Vana tuleb lammutada! Uut, uut, uut! Mõisted "vana" ja "uus" kui väärtusmõisted (kusjuures "vana" tähendas head, tuntut ja läbiproovitud ja "uus" väheväärtuslikku) muutuvad tähenduselt vastupidisteks. Nüüd on ainult nn "uus" väärtuslik.

Pater Eugenio kannatab samuti kiriku elu väärnahete pärast, inimliku külje pärast kirikus ja ühiskonnas, kuid ta teab, et inimlikus nõtruses ja rumaluses pole süüdi kirik, vaid inimene ise, kes ei taha või ei suuda liikuda jumalikkuse suunas piisavalt kiiresti. Ta teab, et mäss ei paranda midagi. Eugenio ütleb Sittow'le: "Kui Ema (st Kirik) on haige, siis ei minda uut ema otsima, vaid arsti!" Kirik on Ema ja Õpetaja - *Mater et Magistra*, ja kui inimesed ise ei täida Kiriku käske, siis on kasutu minna uut kirikut tegema. Keegi ei saa uuesti rajada Kirikut, mille Kristus ise ainukordselt rajas. Inimene ei tee uut ega paremat, seda näitab sektide ajalugu. Lu'heri mäss asetas ta väljapoole Kirikut.

Pater Eugenio teab, et inimese meeletuse vastu pole rohtu: "Mis võib teha, mitte midagi ei või teha!" Korõub mitmel korra, kui paljunäinud inimese elutarkus. Inimlikult ei või tõesti midagi teha. Pater lisab aga juurde: "Vaja tugevasti palvetada!" - seda võib teha. Eugenio sureb teadmisega, et algavad meeletud ajad.

Uue esindaja on Sittow, kel hing on kibedus pettumustest Hispaania õukonnas, kus narggi irtvitat ta üle ja talle antakse tunda, et on seal ainult üks antvark teiste hulgas ega kuulu kõrgaristokraatiasse ka tiitlitele vaatamata. Tema hinges sünnib plebeilik mäss kogu selle maailmakorra vastu, mis ei lase tal tõusta kõrgemale. Kummalisel kombel saab ta töötasuks 666 maravediid - aga arv 666 on antikristuse arv...

See ajalooliselt tegelikkusele vastav arv saab sümboliseks Sittow' edasise tegevuse jaoks.

Luther loobus vaba tahte õpetusest, aga loobumine vabast tahtest on argpükslik allaandmine, see ongi leping saatanaaga. Sittow leiab Lutheri allaandmise õpetuses endale kõigeks õigustust. Temal on juba ka patt ja hoo:use tungid Jumalast. Luterlik armuõpetus on o'äav ja tähenduseta: usu ainult ja tee, mida tahad! Aga ka kurjad vaimud usu:vad... ja värisevad. Tegudeta usk on surnud usk. Luther ja Sittow on mässajad, mäss on alati plebeilik. Lutherit nimetatakse filmis ainult üks kord, see kostab läbi avatud akna raekotta. Filmi lõpul kostab ehtnõukoguliku punalipu voogamise taustal luterlik hümn. Deemon ühendab endas absoluutse kurjuse naljaga.

Ilmaliku võimu sümbol - raad koos linnapeaga - oli kogu keskajal piiratud paavstikirikust, see võim röömustab rahutuse, algava pildirüüste üle Tallinnas. "Märatsege, märatsege, kui paavsti alt ära tulete, siis alles olete täiesti meie võimu all!" avameelitseb linnapea aknal. Ja samal ajal, kui linnarahvast õhutatakse "pihta andma, purustama, rüüstama" - uus arusaam vabadusest - loetakse raekojas küünilise ükskõiksusega ette uut riidetumisseadust, täis keelamist ja piiramist. Mäss vabaduse eest, mida mõistetakse anarhiana, lõpeb selle vabaduse kaotamisega, mis oli enne. See on sügavalt sümbolne stseen filmis, seda enam, et linnapea, keeluseadust ette lugedes, on purjus!

Pildirüüste algab, kirikus püütakse kiiresti peita Notke altarit, mis kaob kiriku põranda alla hauda ootama oma uut elu, ülestõusmise päeva,

päeva, mis näib olevat koitnud uue huvina keskaja kultuuri vastu. Elav kultuur uueneb alati ise.

Filmi lõpus on ladinakeelne tsitaat: *EGO ET VENTREM MEUM PURGABO ET DEUM LAUDABO* (ma oma tuule puhumisega Jumalat kiidan) on groteskne kultuuri kokkuvõte: mida inimene ka ei teeks, on see objektiivselt Jumala kiitus. Nii nagu päikese valgus ei kahvatu keelt näitavast inimesest, ei tee ka mässav inimene muud kui ainult kahju iseendale ja end narriks. Objektiivselt kiidab inimene Jumalat ka teda eitades ja oma elus hullust või hävingut valla päästes.

Filmil on kaks lõppu: punalipuliselt voogav uus reformatsiooni-revolutsiooni ajastu, teine lõpp on gregoriaani taevalik koraal, mille saatel kaamera liigub üle väärikas-rahulike skulptuuride hingestatud nägude. Selles on filmi tegijate usk ja lootus, et leiame uuesti need mineviku kultuuri suured vaimsed väärtused ja kinnitame-vangistame surmad, et nad ei valitseks elus.

"Surmatants" on üha Tallinnas, selles hallis ja salakavalas linnas, hävitav energia kiirgab üha. Nüüd on seda maali puudutatud, surmad on tulnud linna ekraanidele. Miks just nüüd? Kas on see pahaendeline sümbol sellest, mis tulemas, või tähendab see lihtsalt, et "Kolmas Vabariik" on surnult sündinud?

Selle ajalise ja igavese surma vastu on ainult üks jõud, see on meie oma kultuuri alustes, kristliku inimesekontseptsiooni tegelikus teostamises.

Selle kommentaari autor Dominikaani Ordu *predicatorius* Einar Laigna oli Tõnu Virve filmi "Surmatants" konsultant. (Toim.)

"Surmatants". Andres Doinjaninov (Wicede Sosten).



ALLAKÄIK UUEKS AJAKS

Kinokooperatiiv "Freyja Film" on Moskva televisiooni finantseerimisel teinud kaheserialise telemängufilmi "Surmatants". Lavastaja Tõnu Virve on pärast lühidebüüti "Ringhoo" (1988) endale võtnud tõsise ülesande: lavastada ajalooline kostüümdraama, kus põhjasaksa mõjukaima hilisgooti kunstniku Bernt Notke ja seiklusrikka elukäiguga Tallinnast pärit maali ja ning puunikerdaja Michel Sittow' elufragmente liidab kokku tahvelmaali "Surmatants" Lübeckist Tallinnasse jõudmise oletatav lugu.

Kaheserialist pikka filmi oli Tallinna "Sõpruse" puupinkidel küllalt väsitav jälgida. Õigupoolest tulebki seda tööd vaadata televisiorist, ja eriti siis, kui on celhuvi keskaja esteetika ja vaimuolu vastu. Filmi kannab keskaja elutunnetus, täpsemalt keskaja lõpu elutunnetus, vana ja uue aja dialoog. Uus aeg loomulikult võidab, kuid autorid armastavad vana. Michel Sittow on antud uue aja inimesena, kes mässab kitsaks jäänud katoliiklike usupiiride vastu, nõuab vabadust ja arvab, et inimene võib vabalt olla iseene paavst. Vananev paater Eugenio, nähtavasti lavastaja *alter ego*, kaitseb katoliiklikku harmooniat ja dogmaatikat plebeide mässu vastu. Peeter Volkonski Sittow'na ja Enn Kraam Eugenia on ka filmi ainsad selgepiirilised karakterid, nendel on ainsana mäguruumi, esimesel tegutsemisvõimalusi, teisel rääkimisvõimalusi. Lineaarses ajalises arengus kulgev stsenaarium esitab ülejäänuid, ka Notket (Evald Hermaküla) fragmentaarselt. Iga professionaalset monteeriijat peaks film ahvatlema tund ja nelikümmend minutit vältavaks looks ümber monteerima, kus Sittow'st saaks filmi peategelane ja Notke liin põimuks selle sisse. Kandvaks jääks muidugi endisel hiliskeskaja eetika ja esteetika, mida Eesti tuntumad teatrinäitlejad mitme kunstniku ja operaator Mait Mäekivi käe all ka värvirõhutatult esitavad. See ongi näitlejate ainuke ülesanne filmis, kuid miks ka mitte. Elutunnetus kannab, arvatavasti tänu konsultandile Einar Laignale. Veel näib Virve huvitavat, mis on õieti kunstniku pärisosa. Bernt Notke on juba vabakunstnik, temas tõstab pead uue aja kunstniku individualism. Michel Sittow on läbinisti uue aja kunstnik, kes lõpuks veel vaimustub poliitika. Notke on lavastajale sümpaatne, Sittow mitte. Vana ja uut aega seovad kahjaks küll raskesti tõlgendatavad kordused, need, mis peavad esile tooma ajas toimuaid muutusi. Läbi filmi ilmub noor naisolevus, algul

kuningannana Notke maalil, seejärel Notke tütreana, nägemuses inglina ja lõpuks Sittow' noore naisena.

Kuna filmi õnnestumine on seotud tema valgustundliku, hariva rolliga, võiks vaataja teada, et keskaja lõpul kunstis äkki moodsaks kujunenud surmatantsu motiiv, mis kogu aeg läbi filmi kumab, pole pärit ametliku kiriku teemade valdkonnast. Rahvauskumustest alguse saanud surmrite tants, kus surm viib tantsides kaasa erinevate seisuste esindajaid, peegeldab tekkima hakanud kaduvikumeelolusid. Levisid need arvatavasti katkupepidemiae tõttu, kuid põhjuseks oli kogu ajastu muutumine. Konkreetselt tuli surmatantsu (*dance macabre*) motiiv 1400. aasta paiku Prantsusmaalt. Paradoksaalselt võib uus kunstimoes leida demokraatlikku mõtlemist, mis omane juba uuele ajale: surma ees on võrdsed kõik, seisusest hoolimata. Filmi tagamaaks on need suured muutused XV-XVI sajandi vahetusel, mil teisenes inimese mõttelead ja Euroopas levis luterlus, see metssiga, kes hävitas Isanda viinamäe, kui tsitserida paavst Leo X-ndat.

Keskage oli vaimselt hästi tasakaalustatud ja nii ilus oleks teda tagasi tahta. Keskajal ei elanud inimesed mitte riigi-, vaid kirikuelu. Rahvusriike tänapäeva mõttes veel ei olnud. Ning inimestele oli põhiküsimuseks: kuidas leida ma armulise Jumala? Katoliku kirik jagas Jumala ande ja armu vaid preestrite vahendusel, mõnes linnas oli keskaja lõpul iga kümnes elanik preester. Sakramentidest pühimal, armulual, võis üksnes katoliku preester maitsta nii veini kui leiba. Lihtolevuse, kellele Jumala armu niiväsi jagati, tõlkiski siis armulaua pühad sõnad *Hoc Est Corpus Meum* (see on minu ihu) hookeuspookuseks. Ja pattudest vabanemine käis kindla rituaali järgi. Küllalt selgepiirilisel on seda probleemi, mis sai üheks reformatsiooni põhjuseks, käsitletud "Kiriku ajalugu ja teave" (EELK Konsistooriumi väljaanne, autorid S. Heininen, M.-L. Mauranen, M. Mäkituuri, L. Pelto, "Otava", 1990), millest olgu toodud tsitaat: "Igaüks pidi vähemalt korra aastas tunnustama oma patud preestri üles, tavaliselt paastuajal. Piht koosnes kolmest osast. Esimene oli südame kahetsus ja teine suu tunnustus, mille põhjal pihiisa kuulutas patukahetsajaile andeksandmist. Kolmandaks osutas pihtija oma meelega parandust, täites preestri poolt määratud hüvitusteod, millest tavalisemad olid almuse andmine, paastumine ja palverännakud pühadesse paikadesse. Hüvitustegadest võis vabaneda, kui ta annetas

kirikule raha või ostis patukustutuskirja (lk 72). [---] Tavaline inimene oli elu ajal jõudnud liiga vähe oma patte heaks teha. Seevastu Kristus ja pühakud olid teinud heategusid üle oma vajaduste. Ühest tilgast Kristuse verest oleks piisanud, et lunastada kogu inimkond. [---] Sellest tagavarast jagas kirik patukustutuskirju. Neid saadi risticõjast või palverännakust osavõtmise eest, kuid sagedamini puhta raha eest. Nii jäid tegemata hüvitusteod ja puhastustule karistused kiriku tühjenematu varakambri tasuda. Ja kui see põhjatu tagavara kord avatud oli, ei olnud selle kasutamist enam võimalik piirata. Indulgentside müük tuli vast: nii hiliskeskaja inimese palavale igatsusele lunastuse järele kui ka paavstivõimude jätkuval rahapuudusele. Patukahetsuskirjade abil finantseeriti renessansi ja Rooma kirikukunsti. [---] Nõudmine... kasvas pidevalt, kuid samal ajal nende väärtus elas läbi omamoodi inflatsiooni. Kuigi kiriku õpetuse järgi tähendas patukahetsuskiri ainult vabastamist hüvitustegudest ja sugugi mitte pattude andeksandmist, siis indulgentside müüjad pakkusid tihti rohkem, kui õpetus lubab, ja teoloogiliste eritlemistega harjumatu rahvas uskus üldiselt, et indulgentsi ostmisega ostetakse patud andeks." (Lk 77.)

Virvele lahvatanud reformatsioon ei meeldi. Ta näitab rahvast kui pööblit ja Sittow'd kui kunstnikku, kes, sukeldudes poliitikasse, lakkab

olemast kunstnik. Viimane tees näib küll õige olevat, kuid egas aega tagasi saa.

Tol XV-XVI sajandivahetusel muutus Euroopa oluliselt. Katoliku kirik ei vasta enam oma nimel "katoliiklik" (kr *katholikus* = üldine, kõikne), ta on nüüd vaid üks usutunnistuste teiste hulgas. Harmooniliselt tasakaalus keskajast kujunes individualistlik ja kire vallas renessanss. Kolumbus tegi maailma ümmarguseks, Luther pani Jumala inimese sisse. Keskaja viimistletud kaanonid haihtusid. Kuid uudishimu ja vabadusiha, needsamad omadused, mis õieti uue aja sünnitasid, on inimesed omakorda uutesse ja lahendamatusesse probleemidesse mähkinud. "Maailm hullub, ja oma hulluseski kiidab ta Jumalat," ütleb üks filmi lõpukirju. Mõlemad jäävad ilmselt inimeste pärisosaks. *Suum cuique!*

Luterluse barbaarsust ja labasust rõhutama pändud film näitab siiski enam, ja nimelt: kogu uusaja barbaarsust, võrreldes kahtlemata harmoonilise katoliikliku keskajaga. Sõnumina keskaja allakäigust, mandumisest uueks ajaks on "Surmatants" tänapäeval kahtlemata originaalne ja poleemiline.

Lõuendid keskaegsete "Surmatantsudega" on hävinud. Alles on paar maalitükki Saksamaal ja (arvatavalt) Notke oma Niguliste kirikus Tallinnas, sealsamas, kuhu on ka maetud Michel Sittow, faktid, mis on kokku viidud filmis ja mis pole seda elus.

"Surmatantsu" võtetel. Režissöör Tõnu Virve, operaator Mait Mäekivi ja Peeter Volkonski (Michel Sittow).

R. Kalmuse fotod



"FORMA ANTHROPOLOGICA'LT" - OLEGS TILLBERGS

Käesoleva aasta algul toimus Tallinnas Kunstihoones kolme Balti riigi kunstnike ühisnäitus pealkirjaga "Forma anthropologica". Näitus püüdis anda vastust küsimusele, mida uut on toonud muutuv aeg Baltimaade kunsti. Seepärast olid näituse kuraatorid koostanud ekspositsiooni nende kunstnike töödest, kes esindavad radikaalsemaid suundi praeguses kunstis. Viimastel aastatel on olnud palju juttu kunstiliikide lähenemisest ja eks ole just meie oma kultuurilises isolatsioonis kapseldunud kindlatesse liigilistesse ja žanrilistesse raamidesse. "Forma anthropologica" tegi katse neid piire veidigi nihutada. Jääb üle vaid oodata, kuni sünnivad ka kunstnike, fotomeeste, teatriinimeste, muusikute jne ühised aktsioonid.

"Forma anthropologica" näitusest on mitme külje pealt meie ajakirjanduses juba

juttu olnud. Seepärast tahaksin ma sellelt näitusest siin eraldi tutvustada ühte läti noorema põlve kunstnikku. Jutt on Olegs Tillbergsist. Lätis on üldse praegu tugev avangardse kunsti buum ja Tillbergs on selles üks juhtivaid kujusid. Vaatamata sellele, et ta tuh kunsti alles suhteliselt hiljuti (lõpetas Läti kunstiakadeemia 1986. aastal), on tal juba soliidne välisnäitustel esinemise loetelu. Meie kunstnikest on vahest Lapinil sama palju vastu panna. Tasub meenutada, et Tillbergs osales esimest korda Tallinnas 1990. aasta lõpul toimunud installatsiooninäitusel "Ideeruum-materjal" ühe külalisena (vt TMK 1991, nr 4). Nii ta rändabki ühelt näitusest teisele, luues kordumatuid ruumilisi lavastusi, mis säilivad ainult kataloogifotodel. Tillbergs on üldse väga installatsioonipärane kunstnik. Ka Eestis on viimasel ajal seda kunstiiliiki viljelatud, kuid meil on ta rohkem objektikeskne,

Olegs Tillbergs. Tagasitulek. Installatsioon Københavnis 1991. a.





Olegs Tillbergs. *Aurore*. Installatsioon Riias 1988. a.

vähem ruumile orienteeritud. Võib-olla on põhjuseks asjaolu, et põhitõelised on arhitektid-disainerid, kes on harjunud töö lõpptulemuse enne paberil valmis tegema. Tillbergsil on seevasta tugev improvisatsiooniline moment: kõik sõltub konkreetsest ruumist ja materjalist. Ruumikeskkond mängib tihtipeale niivõrd olulist osa, et kunsti ja "mittekunsti" eraldav raam kaob ja Tillbergs ongi öelnud, et tema "kunst asub sealpool kunsti, ta on rohkem kui kunst".

Olegs Tillbergsi installatsioonid on vägagi brutaalsed: siit võib leida prügimägede produkte, surnud kasse ja tuvisid, head suhted on tal sõjaväelastega, kellelt ta saab peletute masinate detaile. Ometi pole Tillbergsi kunsti taotluseks "inetuse esteetika" ega ka publiku šokeerimine. Pigem on see kunstniku aus eneseväljendus või, nagu on öelnud läti kriitik Helena Demakova, "hinge

karje". Kopenhaavis tehtud *performance* aetatud kirstudega (pealkirjaga "Tagasitulek") läks juba süngetele ekstsistentiaalsetele teemadele. Sigmurd Freud on võrrelnud kunstnikku vaimuhaigega: vahe on ainult selles, et kui viimasel jäävad tema luulud ilma igasuguse katteta välises maailmas, siis kunstnikul säilib tänu teosele kui materiaalsele objektile ikkagi mingi toetuspunkt reaalsuses. Tillbergs on muide tegelnud sotsiaalse teemaatikaga: näitena võiks tuua installatsiooni Riias, kuhu ta tõi 1000 vene sõjaväe kirsasäärikut: ta on tihti oma lavastustesse pikkinud nõukogulikku atribuutikat (Lenini bareljeef, väikesed punalipud jms). Kõik see ei tähenda, et Tillbergs oleks *sots-art'i* viljeleja. Ta lihtsalt laseb läbi enda tundliku isiksuseprisma

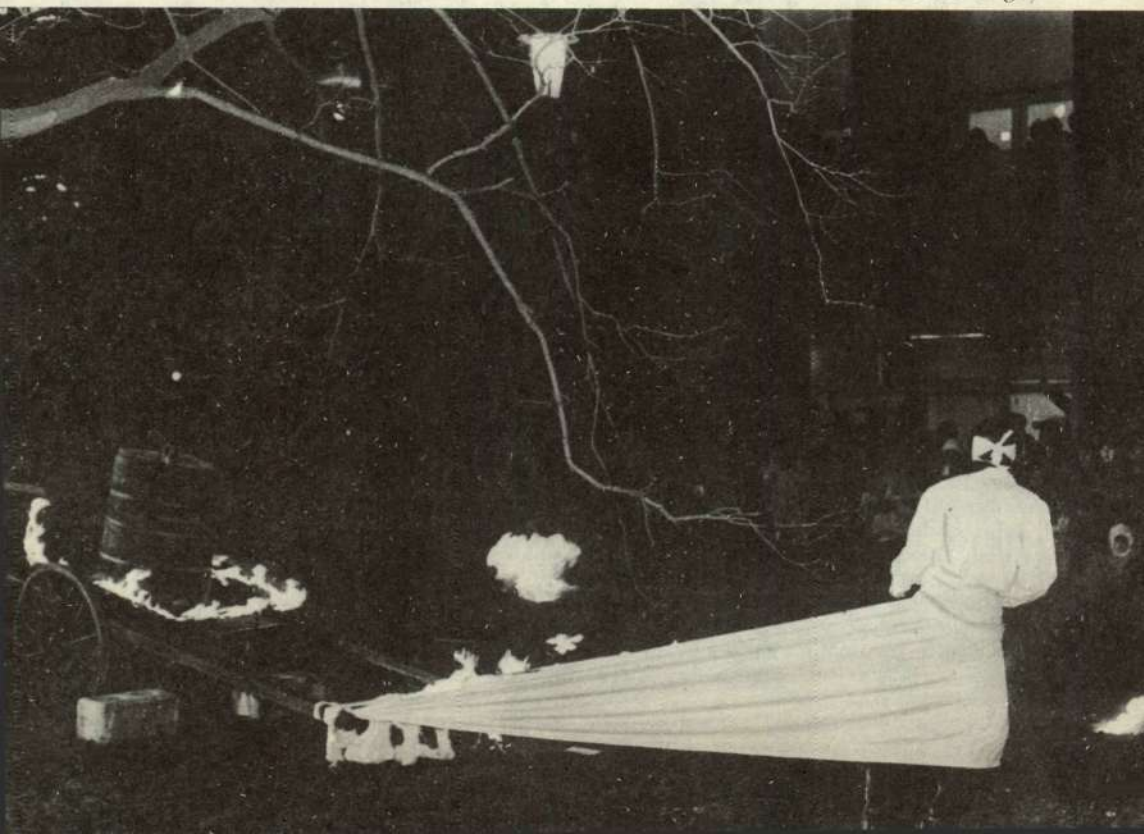
Olegs Tillbergs. Randtee tunneli näitus.
Performance Riis 1988. a.





Süm-Tanel Annus. Performance näituse "Forma Anthropologica" avamiselt Tallinnas Kunstihoone ees 10. jaanuaril 1992. a.

Peeter Sirge foto



ÕELUSE ANATOOMIA

MÕISTLIKUST FILMIST JA SELLE KRIITIKAST



Akadeemik Gustav Naan.

L. Peegli foto

"MEIE VENELASED". Režissöör Peeter Simm, stsenaaristid Peeter Simm ja Dimitri Klenski, operaator Mihhail Dorovatovski, helioperaator Jüri Kartušin, monteerija Sirje Haigel. 811,4 m (3 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1991.

Viimase (1989. a) rahvaloenduse andmeil elab Eestis 121 etnose esindajaid, kellest kõige arvukamad on eestlased ja venelased. Rahvussuhetest, eriti vahekorradest kahe kõige arvukama etnose vahel sõltub väga palju, tõenäoliselt ka see, kas praeguse EV eluiga saab ol' ma lühem või pikem kui eelmise (1918-1940) omal.

Rahvussuhete evolutsioon on osa demokraatia evolutsioonist. Primitiivne (matslik) demokraatia kujutab ennast enamuse võimuna vähemus(t)e, sealhulgas rahvusvähemus(t)e üle. Sellelt seisukohalt on totalitarism kõige järjekindlam demokraatia - enamuse piiramatu võim vähemuse üle. Matslik demokraatia tunneb kõige suuremat võimu võimalusest ajada jalad lauale.

Arenenud, n-ö laagerdunud demokraatia seevastu tegeleb pidevalt enesepiiramisega, mõistes,

et Ühiskonna stabiilsus sõltub eelkõige enamuse valmisolekust arvestada vähemuse seaduslike huvide ja õigustega. Eriti selgelt, kategoorilisel kujul on see stabiilse demokraatia põhiprintsiip sõnasõnatud näiteks 109 aastat tagasi ilmunud Henrik Ibseni tuntud näidendis "Rahva vaenlane". Näidendi peategelane doktor Stockmann väidab: "Enamusel ei ole kunagi õigus, ütlen ma. See on üks sotsiaalsetest valedest, mille vastu iga vaba ja mõtleval inimene peab mässu tõstma."

Eelseisev demokraatia laagerdumine Eestis ehk eestlase muutumine matsist tsiviliseeritud eurooplaseks on pikaldane ja küllalt valuline protsess. Tavaliselt on sellistes protsessides otsustav tähtsus ajaloolistel kogemustel ehk ajaloo saadavalte kõrvakiiludel, kuid alahinnata ei maksa ka näiteks kirjanduse ja kunsti, sealhulgas filmi, kaasa arvatud dokumentaalfilmi osa inimese tsiviliseerumisel, inimsööjalike arhetüüpide (koopamälestuste) mõju ületamisel. Eesmärgiks on lemmikeelarvuste asendamine teadmistega.

Allakirjutanu ei ole filmikriitik ja ei kavatse süveneda peensustesse. Tema silmis on retsen-seeritav film "Meie venelased" üsna süütu, ambitsioonideta ja etnograafilise tonaalsusega lühifilm poolest miljonist meie (s.o Eesti) venelasest. Ja võib-olla just selliseid kavalusteta valgustuslikke filme teistest etnostest vajamegi praegu kõige rohkem.

Formaalselt võiks muicugi norida selle kallal, et tüüpiline meie venelane on keskealine, eestlasest pisut paremini haritud oskustööline, tehnik või insener, filmis aga on ülekaalus nüüdisajale vähem tüüpilised vanemad inimesed, vanausulised ja teised eksotilisemad kujud. Kuid eks eksotika ole üks neid vahendeid, mille kaudu õelust ja umbusku õonestav info pääseb tihti paremini lõõgile. Ja võib seetõttu olla rahvusliku tigiduse kandjale nagu härjale punane.

Selles mõttes on väga iseloomulik Ülo Mattheuse retsensioon "Film allapoole vööd" (!) "Sirbis" 8. XI 1991. "P. Simmi puhul näib paraku tegemist olevat kas poliitilise lühinägelikkusega või lihtsalt rumalusega. [...] See on film allapoole vööd, kuid mitte porno. Pigem nagu alatu löök poksis," väidab Ü. Mattheus.

Milles siis seisneb filmi alatus? Selles, et ta ei otsi venelases tingimata vaenlase kuju, vaid loodab vaataja iseseisvale mõtlemisele, see aga on mõne eestlase silmis lausa kuritegu.

Võime aga olla tänuikud Ü. Mattheusele selle eest, et tema kirjutis annab päris hea ettekujutuse õeluse nüüdisaegsest anatoomiast: nagu alati läbi aegade on tegemist emotsioonide ja irratsionaalse algega, ent teadus- ja tehnikar revolutsiooni (TTR)

ajastul tuleb õelutsemistki (pseudo)rationaliseerida, luua mingi põhjendatuse, argumenteerituse pettekujutus.

"Kuuksaja tuhande, eestlastest tunduvalt elujõulisema muulase põlistamine Eestimaal pole mitte ainult ohtlik, vaid surmav eesti rahvusele, kellest suurema osa moodustavad vanurid ja lapsed."

Väga tüüpiline arutus! Kaugeleulatuv, tegelikult läbinisti hüsteeriline ja paniköörlik väide mingist **surmaohust** eesti rahvusele rajatakse tervenisti tühipaljastele **fantaasiatele** eestlaste vanuselisest struktuurist (peamiselt lapsed ja vanurid või koguni vanurid ja lapsed, mis oleks tõeline demograafiline ime) ja muulaste tunduvalt suuremast elujõulisusest. Mõlemal fantaasial on üsna vähe ühist tegelikkusega.

Kõigepealt mõni sõna terminitest. Kohvikuvaidluste tasandil võivad vaidlejad kasutada samu sõnu, kuid sisuliselt räägib tihti üks aiast ja teine aiaaugust. Erinevalt argi- ehk tavamõtlemisest hoolitseb teaduslik mõtlemine, et mõisted (mis on laps? mis on vanur?) oleksid võimalikult täpselt fikseeritud. Ilma selleta muutuvad kõik väited tühipaljaks õhu väristamiseks.

Psühholoogiliselt on iga inimene alati **õiges** vanuses: kõik, kes on temast nooremad, on **liiga** noored, temast vanemad aga **liiga** vanad. Viieteistaastastel mürsikutel on tihti lausa haiglane vajadus pidada ennast täiskasvanuiks, mille tagajärjel on 10-aastased nende silmis imikud ja 40- või isegi 20-aastased juba lubjakad. Viimased omakorda nimetavad 60-aastasi mehi ja 55-aastasi naisi tihti vanuriteks. Kaheksakümneaastane ütleb 60-aastasele "noormees". Jne.

Tavaline inimlik edevus, üleoleku ihalus!

Rahvastikustatistikas ja demograafias algab vanuriiga 75. sünnipäevast. Elataniiga algab ÜRO (ja enamiku lääneriikide) demograafide silmis 65., endise NSVL ja mõnede teiste riikide statistikas aga juba 60. sünnipäeval. ÜRO demograafia-aastaraamatutes ja muudes väljaannetes antakse rahvastikustruktuur laias laastus kolme arvuna (tavaliselt protsentides): lapsed (0-14-aastased), noored ja küpsuseas inimesed (15-59), elatanud ja vanurid (alates 65. eluaastast).

Viimase (1989. aasta) rahvaloenduse andmeil oli Eestis elavate eestlaste hulgas lapsi 22,3%, vanureid 6,6%, kokku seega 28,9%, seega vähem kui kolmandik, hoopis mitte "suurem (!) osa".

Maailmas on vist ainult üks riik, kus noored koos elatanute ja vanuritega (ja isegi ilma nendeta!) moodustavad tõesti enamuse. See on Keenia. 1980. aastal oli siin lapsi 50,8% rahvaarvust! (65-aastasi ja vanemaid 2,8%). Säärane rahvastiku struktuur saab kujuneda ainult seal, kus naine sünnitab keskmiselt viis kuni kuus last, s.o rekordilise demograafilise plahvatuse tingimustes.

Demograafilist olukorda Eestis (1989) on mõistlikum võrrelda olukorraga Soomes, Rootsis ja Taanis (1988). Lapsed moodustavad eestlastel 22,3, muulastel 22,2%, naaberriikides vastavalt 19,3, 17,8 ja 17,5% rahvaarvust. Seega on olukord Eestis märksa **parem** kui ülejäändud kolmes riigis. Ei ole mingit alust jätkata ka traditsioonilist jauramist muulaste "tunduvalt suuremast elujõust". See on lootusetu minevik, praegu on muulastel lapsi juba



"Meie venelased", 1991. Režissöör Peeter Simm. Vanausulised.



"Meie venelased". Narva vaade.



"Meie venelased". Metallikunstnik Igor Balašov.

SOOVITAV JA TEGELIKKUS



Valeri Kalabugin.

T. Huigi foto

karvavõrra vähem kui eestlastel, kusjuures sündimuse edasise vähenemise tendents on neil samuti tugevam kui eestlastel.

Toogem veel ka arvud, mis iseloomustavad 65-aastaste ja vanemate osatähtsust: 13,8 ja 7,6 protsenti; 13,0, 17,8 ja 17,8 protsenti. Rootsi ja Taani on seega rahvastiku vananemise (demograafilise vananemise) osas Eestist ja Soomest kaugemale läinud. Peapõhjus on, nagu alati sellistel puhkudel, madalam sündimus.

Mis saab edasi? ÜRO demograafide pikaajalise prognoosi järgi lõpeb demograafiline plahvatus kõikjal järgmise sajandi jooksul. Euroopa rahvaarv isegi väheneb, kuid sajandi lõpuks taastub või koguni pisut suureneb (saja aastaga kokku umbes niisama palju kui Keenias ühe aastaga!). Mingeid tundemärke, et mõni Euroopa rahvas võiks välja surra, ei ole olemas. Selline oletus ei ole tingitud mingitest objektiivsetest näitajatest, vaid masohistlikest enesehaletsemise ja õigustamise psühholoogilistest vajadustest.

Soome värskeima (1990) rahvastikuprognoosi järgi jõutakse seal nulliieni (sündimus ja suremus on võrdsed) aastal 1999, seejärel rahvaarv pidevalt väheneb ja aastal 2030 on 335 000 inimese ehk 6,7 protsendi võrra väiksem kui aastal 1998, mil rahvaarv saavutab absoluutse maksimumi.

Enamik inimesi kardab ja vihkab aritmeetikat, sest see on juba koolipingis käinud üle jõu või on unustatud kohe pärast küpsustunnistuse kättesaamist. Nende jaoks, kes on vihkamisvabad, võiks meelde tuletada, et kõige loomulikum suurenemine ja vähenemine toimub geomeetrilises progressioonis ehk eksponentsiaalse seaduse järgi. Kui oletada, et rahvaarvu vähenemine Soomes toimub ka edaspidi samas tempos (iga 32 aastaga 6,7%), siis väheneks see saja aastaga ligi viiendiku võrra ja kolmesaja aastaga peaaegu poole peale.

Kolmesaja aasta pärast räägime edasi.

Vaadanud Peeter Simmi ja Dimitri Klenski filmi "Meie vene'ased", tundus, et olen Eestist kuhugi teisele maale sattunud, kus ma varem pole olnud. See maa on üksnes meeldivate ja mõistlike inimestega asustatud, mis paraku pole omane ei Venemaale ega ka kõigile hästi tuntud vene kogukonnale Eestimaal.

Tundes seda kogukonda hästi - olles ise selle siin sündinud liige -, tahaksin teha mõne märkuse filmi autoritele, kes töid minu arvates tegelikkuse asemel usna suuresti esile soovitava.

Kahtlemata on hea, et film jääb poliitilistest kiredest puutumatuks. Venelased ei esita selles nende hulgas küllaltki laialdaselt populaarseks saanud nõudmise eesti rahvale, ei kaeba "rõhumise" ja "genotsiidi" üle. Esitamata jäävad mõõdutundetu šovinistlikud taotlused, mis tõendavad vaid, et anastajarahvas on sajandite vältel harjunud Eestit Venemaa lahutamatuks osaks pidama. Film tutvustab vaatajatele minu arvates nii põlis- kui ka hiljaaegu tulnud venelaste väärikamaid esindajaid,

aitab nende elu- ning maailmanägemist tundma õppida. Kuid kas ta aitab seejuures venelasi tundma õppida? Mil määral langevad näidatud ühte tüüpiliste rahvuskaaslastega? Kas ei tutvustata vaatajatele erandit, mis pole üldse tüüpiline, ja tehakse sellest reegel?

Autorid püüaksid nagu vaatajatele meenuvada, et peale nende pattude, mis on vallutajarahvasse ammu ajast sõõbinud, leidub temas ka teisi, paremaid jooni. Kes selle vastu vaidleb, tõepoolest ka muud on olemas.

Ainult miks puudub seejuures filmi (tahab too ju olla ülevaatlilik pilt Eestis elavatest venelastest) tegelaste hulgas, on kuhuugi lausa jäljetult kadunud, mille iga päev Tallinna tänavail silmahakkav, praegu üsna laialt levinud deklasseerunud, oma kodumaa ja kultuuri kaotanud inimtüüp. Kuhu haihtusid filmis need iseloomulikud jooned, mis on kujundanud nüüdisaegse nõukogude vene inimese ja eraldavad ta järsult sajandi alguse vene emigrandist või intelligendist? Need tüüpilised jooned ei ole iseenesest tekkinud, need sünnitas reaalne ühiskonnakord. Jätan küsimata, kuhu kadus filmis harimatule *homo soveticus*-ele nõnda omane jõhkruks ja matslus, lärmakus ja "mattide" tarvitamine, laiskus ja vandaalsus - nõukoguliku elulaadi ning "nõukogude kultuuri" kaasnähtus, millest eestlane, jumal tänatud, jäi teatud määral kaitstuks. Kuhu on P. Simmi ja D. Klenski "Estlandias" elavate eranditult armsate ja meeldivate inimeste seast kadunud nood laiapälgseid huligaanid, kes vähem kui kaks aastat tagasi ründasid Toompea lossi? Kas nad jõudsid juba Kanadasse emigreerida? Olgugi et 15. mai sündmused olid lihtsalt etendus (viibisin ise kohal ning võin seda kinnitada) - kuid Lössenkol õnnestus siiski sääraseid venelasi leida; kuhu kadusid aga need tegelikult olemasolevad inimesed teises lavastuses - filmis, mis oma pealkirjaga taotleb üldistust?

Tunnen praegusaegse vene inimese ära Aleksandr Solženitsõni ja Venedikt Jerofejevi raamatutes. Need kirjanikud on realistid Kahjuks ei näe ma neid aga P. Simmi ja D. Klenski filmis, sest see on sotsrealism. Olles ise päritolult venelane ning tundes seetõttu hästi vene rahva nii häid kui ka halbu külgi, võin öelda, et filmi loojad vaikisid maha terve hulga praegu üliaktuaalseid ning valulisi probleeme. Tähelepanuta jäi emotsionaalne ja kultuuriline erinevus, mida P. Simm ja D. Klenski peaksid "õnneliku paljurahvuselise" Eesti rajamisel arvestama, kus eestlasi jääb üksnes pool rahvastikust. Täielikult eirati venelaste iseloomujooni, mis raskendavad suhtlemast teistest rahvustest inimestega, sealhulgas eestlastega. Vaikiti maha need venelaste puudused, millest ei karda kirjutada Jerofejev ja Solženitsõn, kuid mida häbenevad ega julge puudutada väiksemat mõõtu kunstnikud. Tulemusena valmis tõsise filmi asemel ilus ja probleemitu reklaamrull.

Nägin teoses vähemalt kaht inimest, keda olen isiklikult kohanud; nendega vesteldes kahetsesin salamisi, et sääraseid inimesi on vene kogukonnas nõukogude perioodil nõnda väheks jäänud. Selline ühtelangevus vihjab, et filmi autorid otsisid oma töö teostamiseks sihiteadlikult just niisuguseid inimesi. Tulemusena näidati vaid tegelikkuse üht külge.

Püüdes ilustada vene kultuuri (ja millist veel - nõukogude aegset kultuuri!) tulid nad toime koguni Venemaa enda seisukohalt haruldaste vanausulistest leidmisega Eestist.

Tegelikkuse valikulise näitamise tagajärg on see, et enamik filmis osalejaid elaks nagu mingis õhutihjas ruumis, mitte aga Eestimaal. Ning selles kunstlikus keskkonnas oleks kõik justkui korras. Muide, osaliselt nii ongi: sissetulnul on tõepoolest vähem probleeme kui õõliselanikul. Heites kõrvale oma endise kodumaa hädad ja mured, tormas ta paremat elu otsima mitte selleks, et end uute muredega koormata. Ja ta ei teagi neist midagi. Muidu ei oleks ta siia sõitnud, vaid otse Kanadasse, vaat seal on alles paradiis! Juhul kui filmis on tegelikult tõepoolest reaalselt venelastega, siis näib neile kõik eesti-pärane ebareaalsena.

Muide, filmi tegijatele märkamata vilksatavad töös suure probleemi "venelased Eestis" mõned väikesed killukesed. Mul oli igatahes kurb näha peaaegu täielikult venestamata Saaremaa peasaaritararsti, kes ei osanud või ei tahtnud eesti keelt rääkida. Eesti on talle ta enda sõnul sümboolne "provintsi mere ääres". Teisiti öeldes: eksootiline maa, kus tema on nagu turist puhkusel. Freudi järgi iseloomustavad sääraseid alateadlikud ütlused inimest kõige paremini, reetes tema tegeliku orientatsiooni. Rääkijale on see siin provintsi, kus aga asub pealinn, pole raske aimata. Tema enda sõnul on ta lapsed "saareelanikud". Kuid kas nad on ka saarlased? Ülimalt meeldi v ning haritud tegelane Dimitri Mihhailov ei tõstata filmis ainsagi sõnaga vajadust kas või osaliselt dekoloniseerida Eesti, ta teeb vaid ettepaneku kinnistada koloniseerimise tulemusi (pole need ju veel täielikult kinnistunud - viiskümmend aastat oli selleks liiga lühike aeg), tugevdades siin vene kultuuri, juurutades seda eesti olustikku. (Tema arvates on lubatav piiriala üsna ligil. Mulle tundub, et see ületati juba ammu. Ega D. Mihhailov ometi arva nagu vene võimgi, et võraid maid võib koloniseerida, võõrast kultuuri maha tallata senikaua, kui soovid - piir saavutatakse alles siis, kui veri hakkab voolama?)

Paraku vilksatavad sellised tõeliste probleemidele filmis üpris harva ning tegijad hoiduvad sellest, et vaataja hakkaks nende üle juurdlema. Välismaalane ei märka neid aga üldse. Tundes muret ainult selle üle, kuidas "kirgi jahutada", varjati vaataja eest kõige valulisemaid ja tähtsamaid probleeme. Näitamata sissesõitnu kõige häbiväärsemat, nimelt kolonisaatori hüpostasi (vene kolonist ise seda ei märka, pole ju lihtne end teise silmade kaudu vaadata), varjasid filmi autorid tahtlikult või tahtmata tegelikkust. Tunnen eriti muret selle pärast, et film läheb ekspordiks: välisvaataja püüab see samasse õnge, kuhu sattus Rootsi minister Alf Svensson.

VIIULDAJA MARE TEEARU



T. Huiigi fotod

Kui nägin esimest korda sinu ema portreed, pidasin teda sinuks. Portree maalis vist Elmar Kits?

Ei, selle tegi Aarne Miikmaa. Kunstimuu-seumis öeldi, et see on teada olevatest Miikmaa portreedest kõige suurem. Seal arvati algul ka, et maalil olen mina. Hakkasin häbelikult naerma... Ema portree pärineb 1939. aastast, "Pallase" ajast.

Kas sinu mõlemad vanemad õppisid "Pallases"?

Isa tegi "Pallase" kursuse läbi Ado Vabbe ateljees, mingi paberi sai küll alles 1947. aastal. Ema õppis "Pallases" umbes aasta. Ilmselt paluti teda vahel ka modelliks: isagi on teda portreteerinud samasuguses punases pluusis. Kõrvaltoas ripub Elmar Kitse maalitud portree minu emast, see olevat ta esimene õlimaal. Ema pidas Kitse väga andekaks inimeseks. Tõepoolest, Kits oli mitmekülgne talent, mängis ka viiulit. Ema rääkis, et ta tegi oma viiulise.

Kitse tollastel natüürmortidel on alati viiul.

Ma olen vahel mõelnud, kust küll tuli emal idee panna mind viiulit õppima. Küllap just "Pallase" ajast ja Elmar Kitse viiuldamisest.

Ema oli hingelt ehk rohkemgi kunstnik kui isa. Aga ema vanemate meelest polnud kunstnikuamet piisavalt kindel. Nii ta lõpetaski hoopis ülikooli - farmatseudina.

Mida sa mäletad 1940. aastatest?

Elasin kuni viienda eluaastani maal vana-vanemate juures, pärast jäin Viljandisse. Mäletan värvilõhna - isa töötas "Ugalas" dekoraatorina - ja apteegilõhnu. Isaisa oli juba 1940. aastal küüditatud. Ema vanemaid päästis juhus, täpsemini vanaisa keelteskus. Vanaisa oli värvikas kuju: Siber ei teki:anud temas mingit hirmu, ta armastas rännata. Tal olid kõik asjad minekuks valmis pandu; tööriistad korralikult puukastides. Istus laua ääres, suitsetas ja ootas.

Olin lapsepõlves sageli ükski. Lasteaeda suutsin taluda ainult ühe päeva. Mulle meeldib praegugi ükski olla, siis saan tasakaalu tagasi.

Kas sa joonistasid ka?

Olen lapsest saadik joonistanud. Ema uhkustas, et mõned mu lapseea tööd rippusid "Pallases" seinal. Kõige meelsamini tegin portreesid. Natuurist joonistamine polnud mingi probleem. Isa üritas aeg-ajalt mind juhendada, aga ma ei viitsinud eriti vaeva näha.

Ema jaoks oli alati tähtis loovus ja oma-pära. Nõudis, et ma taipaksin erinevust käsitöö ja tõelise kunsti vahel. Sain kõvasti

rielda, kui olin midagi kopeerinud. Hiljem oli joonistamine mulle trööstiks, kui viiulitunnis kehvasti läks.

Viljandi Lastemuusikakoolis õpetas viiulit Augustin Pung. Kuidas?

Kahjuks ma ei tea, kui palju Pung ise oli viiulimängu õppinud. Mul on tagantjärele raske tema tööd hinnata. Igatahes tegutses Viljandis tänu temale asjaarmastajate sümfooniaorkester, Punga viiuliklassi kuulusid ka Jaak Tork ja Mati Kärmas. Aga ma tunnen sügavat uudishimu, mismoodi ma siis küll mängisin, Bériot' "Balletistseene" näiteks. Sest hoopis hiljem tabasin end mõttelt, et kõik noodid tuleb ikke ära mängida. Jaak Tork ja mina - meie viiuldamine tekitas Viljandis furoori. Nojaa, minu pikad juuksed ja ema tehtud ilusad kleidid ning mu ainus sandaletipaar, mida isa vastavalt kleidile üle värvis... Tollal oli tavaks isegi õpilaskontserte arvustada, niililmus üht-teist mõjeki kohta.

Minu viiuliõpingute algus oli väga uhke. Mulle anti lugu üles, ent mul polnud aimugi, kuidas seda mängida. Viiulit nägin teist korda elus. Perekont kogunes üheteistkümmne ruut-meetri suurusesse tuppa nõu pidama. Inse-nerist onu arvutas välja nootide vahemaad ja asukohad sõrmlaual... Minu peamine kriitik oli ema. Talle meeldisid emotsionaalsed ja dramaatilised teosed, eks ma püüdsin igas loos neid jooni rõhutada, et ema heakskiitu teenida. Kui emale öeldi, et tehnikat on vaja arendada, palus ta Pungalt mulle lisatunde. Pung sulges mind oma direktorikabinetti, et ma harjutaksin, ja läks asju ajama. Piilusin läbi ukseaugu: kõrvalruumis harjutas Tork. Vahe-tasime ajaviiteks mõningaid sedeleid ja muud kribu-krabu.

Punga kabinetis nägin pilte kuulsatest viiuldajatest, nende seas oli ka naised: Evi Liivak, Cecilia Hansen, Zelia Aumere, Galina Barinova... Noore Barinova pilt jättis mulle sügava mulje, ta oli siis ilus habras naine. Ei tea, kust ma küll võtsin julguse saata talle kirjake ja oma foto, mis demonstreeris minu kaugeltki mitte suurepärasest viiulihoidu. Nagu olin lootnud, läkitas ta vastuseks oma pildi, musternäidiseheast viiulikoolist.

Olin kuendas klassis, kui Vladimir Alumäe tuli kooli inspekteerima. Mul seisab meeles kaks asja: Alumäe pikad jalad, mis ulatusid poole kabinetini, ja minu pettumus, et Pung lubas mul Bériot' Seitsemendast kontserdist esitada ainult aeglast osa. Alumäe ei näidanud välja, mis ta meist arvab, aga kutsus Torki ja mind ki edasi õppi na.

Kas sa pärast seda tulidki Tallinna?

Jaa, ehkki meie perel ei olnud kuskil elada.

Lõpuks saime Lagedile imepiskese toa. Käisin kaks korda nädalas Alumäe juures eratundides. Tasuta. Olin talle ise kirjutanud, et sooviksin teda õpetajaks. Lagedi kooli direktorile teatasin: palun vabastada mind kolmapäeviti koolist, et saaksin käia professor Alumäe viiulitundides. (Rongiühendus oli nii vilets, et Tallinna sõidule kulus peaaegu terve päev.) Direktor käskis mul viiuli tuua ja istus ise klaveri taha. Mängisime Kreisleri "Wieni kapriisi". Kuidagi tulin toime - olin ja harjunud õlikerdama - ja sain loa puududa.

Millest alustas professor Alumäe? Kas heliredelitest ja etüüdidest?

Alumäe oli väga delikaatne, ta ei reetnud millegagi, et mind pole korralikult õpetatud. Etüüde mängisime küll. Heliredeleid hakkasin pidevalt harjutama siis, kui astusin aspirantuuri. Mängin neid siiani, elus tuleb kõik tagasi teha. Alumäe haris ja kasvas mind oma isiksusega, iga detailiga käitumises ja vestluses. Võib-olla hindaski ta minus tollal just tähelepanuvõimet: märkasin, mis mind ümbritseb ja õppisin sellest.

Tallinna Muusikakoolis sai minu õppejõuks Harald Aasa, tookord veel konservatooriumi tudeng. Aasa oli tulise temperamendiga ja kohutavalt nõudlik. Me lausa kartsimine teda, värisimesime ukse taga. Ta pole kunagi olnud diplomaat. Kujutan ette, kui raske pätkel olin Aasale. Viimasel aastal kujunes väga dramaatiline olukord: kartsin, et ma ei pääse konservatooriumi. Otsisin oma üleelamistes tuge. Äkki tuli mõte kirjutada taas Barinovale. Minu üllatuseks saabus Barinovalt 16-leheküljeline vastus. Kriis möödus, muusikakooli lõpetasin ka õnnelikult. Konservatooriumis õppisin taas Alumäe klassis.

Missugune oli Alumäe 1960. aastate algul?

Ma arvan, et see oli Alumäe küllalt aeg õppejõuna. Ta põhiliselt õpetas ja mängis ise, tema tegevus polnud veel nii killustatud. Meie klass oli erakordselt tore: Ivi Tivik, Harry Rikandi, Hille Erendi, Paul Purga. Püüti kuuluda ka Ivo Juul ja meie õpingukaaslastest kontsertmeisterid Ülle Sisa, Elna Sommer, Ene Rebane. Alumäe pedagoogikas oli isiksuse arendamine väga olulisel kohal. Ta rõhutas alati, et ainult siis on mõtet kunstiga tegelda, kui suudad omalt poolt midagi anda. Alumäe ärgitas minus loovust, oma mõtlemist - nii nagu kunagi mu ema. Usaldasin ja armastasin Alumäed nagu üks õpilane: võib õpetajat armastada. Ilma Alumäeta ei oleks mind viiulimängijana üldse olnud.

Aga Moskva periood Galina Barinova käe all? Olid ju esimene eesti viiuldaja, kes täiendas end Moskva konservatooriumi aspirantuuris.

(Jüri Gerretzist, kes siis juba õppis Moskva konservatooriumis, sai aspirant aasta hiljem.)

Moskvas kaotas enesekindluse vist küll igaveseks. Terve esimese aasta ma jonnisin: ei olnud nõus mängima toega, nn sillaga. Alumäe oli mulle selgeks teinud, kui palju kõlavärve läheb silda kasutades kaotsi. Muide, mitmed tippviulidajad on sillast loobunud. Silla otstarbekus sõltub interpreedi füüsisest ja enesetundest. Esimese Moskva-aasta klassiõhtul mängisin ikkagi toeta - ja see oli üks mu paremaid esinemisi.

Mind hämmastas, kui mulle ulatati noot juba valmis aplikaatuuriga. Olin harjunud igale teosele ise sõrmestust otsima, tahtsin kõike mõista sisulistest seostes, endale ära põhjendada. Moskvas püüdsin meeleheitlikult iseendaks jääda, tegin alati oma redaktsiooni, harjutasin seda kohustuslikuga paralleelselt...

Barinova imponeeris väga oma keelteoskuse ja silmapaistva klaverimänguga. Üks ilusamaid mälestusi on koos temaga mängitud Ysaye "Elegiline poeem".

1986. aastal käisin ilmselt oma elu viimasel viiulitunnis. Mängisin Barinovale ette Elleri Soolofantaasiat ja "Avarusi". Barinovale meeldisid Elleri teosed väga, ta andis mulle häid näpunäiteid. Nii et mu Moskva-õpingutel on raam eesti muusikast - aspirantuuri konkureerides esitasin Tubina Soolosonaadi. Professor Janklevitš küsis endale pärast nooti.

Oled tunnustatud Elleri-interpreet, kuulnud ka Elleri enda nõuandeid. Millele ta pööras tähelepanu?

Heino Elleri muusika on peensusteni lihvitud, sama viimistletud peab olema ka kõlgitsus. Vahest selle pärast, et iga detail oleks välja kuulatud, nõudis ta suhteliselt aeglasti temposid. Eller on graafik muusikas. Seevastu Tubin jääb ka ühepilliteoses, Soolosonaadis viiulile, monumentaalseks sümfonistiks.

Eller oli väga imposantne kuju, heatahtlik ja rahulik. Aga ta ei teinud mulle mingit hinnaalandust, võttis sama mõõdupuuga kui Alumäed. 1960. aastate algul, just minu konservatooriumi-ajal, hakkas Alumäe Elleri teoseid rohkem mängima, ja mina muidugi tema järel. Minu Elleri-debüüt toimus 1962. aastal tänu juhusele. Alumäe pidi Elleri juubelikontserdil mängima Soolofantaasiat, aga ei jõudnud mingilt turneelt õigel ajal tagasi. Küllap ta soovitas mind, sest teos oli mul parasjagu kavas. Tookordne esitus avas mu interpreeditee, hakkasin saama esinemiskutseid.

Olen püüdnud Elleri märkusi tempo, karakteri, fraseerimise kohta meeles hoida,

üht-teist märkisin nooti. Aga on sel mõtet? See on nagu kohustus, mis ei lase lahti.

Elleri helitööst algas meie koosmusitseerimine Helju Taugiga. Mängisime 1964. aastal minu kammeransambli riigieksamil Elleri Esimest sonaati.

Sinu ja Helju Taugi kavades leidub ikka mingi üllatusrosin teoste valikul, luule põimimisel helitöödega...

Kavad komponeeris ikka rohkem Helju, temalt pärines ka idee luulet kasutada. Esimene kord oli 1967. aastal, siis kutsus ta osalema Mikk Mikiveri. Mikiver luges Prevert'i, Shakespeare'i, Kaplinski, Liivi... Tavaliselt heideti mulle ette, et mul on liiga tõsised kavad. Seekord saime kohutavalt noomida: noored inimesed (st meie) ülbitsevad pühas paigas (st kontserdisaalis). See: Ustvol'skaja sonaadis on lõik, kus tuleb koputada vastu viiulit. Ja Mikiver esines ilma frakita ja ühes Prevert'i luuletuses oli kõrvu riivav sõna.

Helju Taug on olnud mulle õpetaja eest. Tä tajub hästi vormi, tema rikkale fantaasiale lisandub muusikteadlaslik mõtteselgus. Me sobime ka inimestena väga hästi.

1970. aastatel äratas tähelepanu Viiu Hämi Underi-õhtu, kus teie kanda oli muusikaosa. Kes valis teosed?

Pakkusime Viiele välja teoseid oma repertuaarist, tema kuulas, mis võiks sobida.



Underi luule võlus mind ennegi, aga tänu Viiele avastasinselles uusi värve.

Praegu valmistad ette sonaaside õhtut koos Riia pianisti Ilze Grauninaga.

Ilze on mu kursusekaaslane ja toanaaber aspirantuuri päevilt. Tõllal oli ta juba saavutanud Bachi konkursil Leipzigi esikoha. Meil tekkis siis korraks mõte mängida Bachi, aga me ei jõudnud. Pärast Moskvat algas mõlemal aktiivne elu: kontserdid, perekond, õpilased. Ilze esines põhiliselt solistina, alles viimastel aastatel on ta andnud kontserte oma viiuldajast õe Evaga, kes elab praegu Barcelonas. Eelmisel aastal sain Ilzelt kirja üllatava ettepanekuga koos mängida. Oleme kohtunud kolm korda. Kõigepealt Tallinnas. Võtsime Toompeal noodid kotist ja leppisime kava kokku. Kaheks prooviks sõitsin Riiga. Loodame esitada Francki, Bachi ja Mozarti sonaate. Bachi ja Mozarti valisime minu õhutusel. Mozart avaneb minule järjest sügavamalt. Noorusrumaluses ma ei tajunud tema muusikas peituvat rõõmu ja kurbuse imepärast seost. Kõige suuremaid muutusi elab proovist proovi läbi meie Bach. Viimati näis, et ta läheb nii vallatuks kätte, et ei tea, mis saab. Francki sonaadist olen unistanud kogu elu. Vahepeal juba mõtlesin, et kõik mu tunded on ära kuivanud, midagi pole alles - kas üldse mängingi Francki...

Kas on selliseid teoseid, mida sa väga tahaksid mängida, ent samas tead, et nüüd neid enam kavva ei võta?

Näiteks Saint-Saënsi Introduktsioon ja Rondo capriccioso. Olen esitanud palju tõsist ilusat muusikat, aga ilus virtuoosmuusika jäi vahele. Annan nüüd õpilastele neid tükke üles, mida ise ilmselt ei esita.

Pedagoogiline töö on hakanud mulle aasta-aastalt üha rohkem meeldima, varem pidasin kontserte kõige tähtsamaks. Tunnen, et saar oma ideid rakendada õpetades, sest mõnigi õpilane on minust võimekam pillimängija. Õpilastelt on palju õppida. Nende seas on inimesi, kellega suhtlemine rõõmustab ja rikastab.

Küsitles KRISTEL PAPP

"UUS MASK" XX SAJANDI TEATRIS



Teatri algelementidest rääkides ei saa me kuidagi mööda minna maskist, sellest lavakunsti põhikolmnurga "näitleja-roll-lavastaja" olulisest ühendusliidest. On ju näitleja juba oma olemuselt inimene, kes kedagi mängib, kujutab või jäljendab, ning seetõttu peaaegu alati maskeeritud. Tavaliselt esineb sõna "mask" siin oma ülekantud, kõige üldisemas tähenduses. Mis aga puutub konkreetseesse terminisse, siis mõistame "maski" all enamasti seda, mida saab näo ette tõmmata. Maski kui eset, olgu puust, nahast või savist, tunneme kultuse- ja karnevalirituaalide ning nende alusel tekkinud teatrikultuuri ühe traditsioonilise aksessuaarina. Sellise maski asendamine õhema või paksema grimmikoriga või ka ainult miimilise jäljendusmänguga asja olemust ei muuda. Mask jääb igal juhul mänguliseks instrumendiks, mille abil näitleja varjab oma nägu, asendab selle teise, väljamõeldud näoga.

Kuna meie teema on ajalisel piiritletud XX sajandiga, siis tuleb ka edaspidi juttu traditsioonilise maski kaasaegsest modifikatsioonist - nn uuest maskist. Selle mõistega tähistame eelkõige maskeerimistüüpi, mille

toid teatrikäibesse eelmise sajandi lõpus ja selle sajandi alguses oluliselt lavakunsti reforminud dramaturgid ja teatriteoreetikud. Just dramaturgias ja teoorias on "uus mask" leidnud palju avarama ja iseseisvama väljenduse kui teatripraktikute eksperimentides, kus mask säilitas põhiliselt oma traditsioonilise funktsiooni.

XX sajandi hakul võime niisiis jälgida protsessi, kus mask lakkab olemast lihtsalt üks lavamängu elementidest. Mask võetakse kasutusele kui mõiste, kui filosoofiline, sotsioloogiline või psühhoanalüütiline termin, mis tähistab "mina" ja "teiste", "isiksuse" ja "ühiskonna", "teadvuse" ja "alateadvuse" vahelisi suhteid. See omakorda ei jätnud mõju avaldamata maski puht-teatraalsetele funktsioonidele, tema arengule dramaturgilistes kontseptsioonides, mis on teda kui traditsioonilist mängumehhanismi oluliselt moderniseerinud.

Traditsioonilise ja uue maski suhet võiks aga iseloomustada järgmiselt: traditsiooniline mask on teatud tervik, uus aga ainult osa millestki suuremast - näiteks isiksusest, mis püüdleb terviku poole. Ürgteadvusele taga-

sid tema mütoloogilised ettekujutused tervikkuse, nüüdseks kaotatud harmoonia seemise ja välise, tunnetuse ja mõistuse, indiviidi ja kollektiivi vahel. "Mütoloogia on orienteeritud inimeksistentsi fundamentaalsete vasturääkivuste ületamisele," väidab E. Meletinski¹. Traditsiooniline teadvus baseerub etteantud tingimustel - põlvest põlve edasi kanduvatel tõdedel ja vankumatul usul nendes. Müüt on see, mis need tõed fikseerib, rituaal aga objektiviseerib mütoloogilised ettekujutused. Näo ette tõmmatud tavandimaski võtab traditsioonilise teadvusega inimene kui kehastunud esivanemat, hinge, jumalust. Kui töö kandjat ja selle olemasolu argumenti.

Traditsioonilises teatris on "maskeraad oma vormilt muutumatu, kostüüm või mask on täpselt vastavuses sisuga - öieti sisu maskiga ammendubki"². "Uus mask" erineb traditsioonilises: peajasalikul selle poolest, et, kujutamata endast iseseisvat tervikut, viitab ja vihjab millelegi, mida ta enda taga hoolega varjab. "Uus mask" ei asu mitte näo ees, vaid teadvuse struktuuris. Tema abil dramatiseeritakse maskeerumise fakti kui isiksuse ja isiksuseväliste (irratsionaalsete, sotsiaalsete jn) jõudude vahelise kokkupõrke tunnistust ja tulemust. Sealjuures ei kujuta "uus mask" mitte vastust, vaid küsimust nende jõudude olemuse kohta. Kõik seda teemat puudutanud dramaturgid on murdunud nii või teisiti pead ühe ja sellesama küsimuse kallal: mis peitub maski taga? Need mõttemõlgutused inimese loomusest eeldavad liikumist teatri piiride suunas, tema eneseteadvustamise ja eneselõhkumise poole - demaskeerumiseni kui püstitatud küsimusele vastuse saamiseks hädavajaliku tingimuseni.

Teatri kui ajaloolise ja geograafilise terviku enesetunnetamise esimeseks etapiks sai materialismi vastu mässu tõstnud sümbolism. Seda võib pidada ka "uue maski" ettevalmistavaks perioodiks. Uue sisu väljendamiseks vajalike vahendite otsimine viis reformaatorid väljapoole "siin ja praegu" eksisteerivat teatrit. Sümbolistide ekskursid kunstiajalukku, teiste regioonide ja teatri-

pärandite juurde viisid otsijad peaaegu alati kokku ka maski ja maskilise vaatamängukultuuriga. Pilgu suunamisel ajaloo sügavusse, eriti aga itta, oli sümbolistlikule teatrile tohutu väärtus, mille hindamisel piirdume siinkohal vaid mõningate põhiliste seisukohtade tähistamisega, need puudutavad vahetult maski rakendamist tollases teatris.

Näitleja näo katmine välistas "näoga mängimise", miimilise ja plastilise hooletuse ja ebaselguse. See seadis ta põhimõtteliselt uutesse, naturalistlikule teatrile tundmatutesse rollis eksisteerimise tingimustesse. Sümbolistlike lavastajate nõudeile vastava näitleja puudumine sundis maskiga ohjama naturalistliku mängumaneeriga harjunud osatäitjate temperamenti, varjama ja looritamata nende keha selleaaheldamisega bareljeofi ja staatikasse. Lavapeegli ette tõmmati tüllkarjün, selle võttega avardati lavakujunduse funktsiooni esituskunsti arvel. Kunstniku loodud kangelase teatud omadusi fikseeriv mask kui omapärane skulptuurtaies vastas täielikult sellele tendentsile, sest lülitus täieõigusliku elemendina lavastuse stsenograafilisse lahendusse. Täiuslikult väljendus see aspekt inglise lavastaja ja teatrikunstniku Edward Gordon Craigi teoreetilist laadi esseedes ning iiri näitekirjaniku W. B. Yeatsi praktilisteseksperimentides.

Sedamööda, kuidas teatris toimus näitlejatehnikatäiustamine - aga järelikult ka näitleja tähenduse taastumine etenduses - keskendus lavastajate tähelepanu näo maskeerumisvõimele, st tema miimilistele omadustele, võimele end grimmiga rõhutatult maskinäoliseks muuta. Seoses sellega avanes näitlejameisterlikkuse arengus uus perspektiiv: maksimaalselt lähendada realistlikku ja tinglikku mängumaneeri. Inimnäo elavate, liikuvate joonte kokkupõrge maskitaolise surnud liikumatusega näitleja miimikas kandis endas tohutut dramaatilist laengut. Sellise maski klassikaliseks näiteks võib tuua Mihhail Tšehhovi loodud Erik XIV kuju A. Strindbergi näidendis (lavastaja J. Vahtangov, 1921. a). Tšehhovi tugeva grimmi abil saavutatud mask ei fikseerinud tegelase üht kindlat hingeseisundit, mis oleks siis mängu jooksul asendunud mõne teise, hetkel valdava seisundi maskiga. See mask väljendas hoopis disharmoniat, mida kandis ülemise ja alumise, parema ja vasaku näoosa traagiline

¹ Meletinski, J. Mifologija. - "Filosofski entsiklopeditseski slovar". Moskva, 1983, lk 377.

² Molodtsova, M. Luigi Pirandello. Leningrad, 1982, lk 40.



Luigi Pirandello

asümeetria. Murtud kulmujoon, nukrad silmad, kapriisne, kuid samal ajal tahtejõuetu suu - kogu see mittevastavuste gamma elas maskis üheaegselt, lubades näitlejal rajada oma mängu emotsioonide ja seisundite paradoksaalsele ühendusele.

Seades naturalistlikule teatrile vastukaaluks näitleja keha varjamise ja loomuliku miimika külmutamiseskulptuuriks, teostasid sümbolistid oma idee nii vormi kui ka sisu kaudu. Nende jutlustes kõlas senitundmatu olemise kontseptsioon - ideed maskist, reaalse maailma illusoorisusest, selle reaalsuse taga seisvast müstilisest Miskist, surmast kui piiratud materiaalse eksistentsi ahelaist pääsemisest. Püüdlemine demaskeerumise poole ja ühtlasi ka hirm selle ees - see vastandlike tunnete kompleks joonistus välja juba Maurice Maeterlincki draamades, ning tõusis üha olulisemale kohale tema hilisemate kolleegide Luigi Pirandello ja Samuel Beckett'i loomingus. Kui traditsioonilises teatris tähistas maski mahavõtmine etenduse lõppu, maski mõiste samastus aga teatri enda mõis-

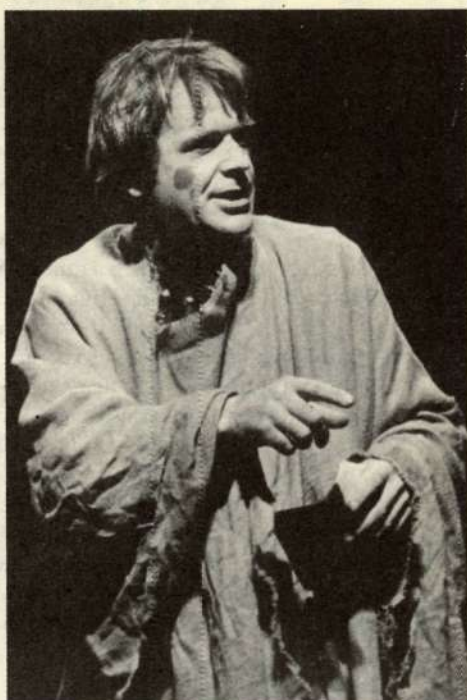
L. Pirandello "Kuus tegelast autorit otsimas". Lavakunstikateedri diplomilavastus, 1976 (lavastaja V. Pauso). Ema - Merle Karusoo, Nooruk - Kalju Orro, Isa - Endrik Kerge, Võorastütar - Külliki Tool.

G. Vaidla foto



tega, siis uuema aja dramaturgias kujutas maskeerumise-demaskeerumise protsess pidevalt toimuvat ja varieeruvat akti, "uus mask" aga lavastuse kontekstis suhteliselt ebapüsivat elementi.

Sümbolism tõi maski tagasi lavale ja maski teema dramaturgiasse. Kuid teatud ajani eksisteerisid vormivõtte ja filosoofiline sisu paralleelselt, kumbki omaette. Alles Aleksander Bloki näidendist "Palagan" (1906) alates võib rääkida n-ö sisu ja vormi ühtesulamisest, maski vahetust kasutamiseks lavalise aksessuaarina, kuid juba tema maailmavaate!is:is tähenduses. Siin demonstreerib Blok teatri mehhanismi, mis pole väljastpoolt mõistetav. Teater peegeldab ainult maski, s.o iseenast kui tunnetamatut tervikut. Autori lüüriline "mina" on esitatud küll dramatiseeritud vormis, kuid ei lakka olemast salapärase, sisemine, varjatud, vaatamata kollisiooni äärmisele illustratiivsusele. "Näidendi süžee aluseks olevad kõige lihtsamad ja igapäevasemad sündmused muudetakse müstikute poolt ülespuhutud jamaks, "kõrgendatud toonis labasuseks", autori poolt aga

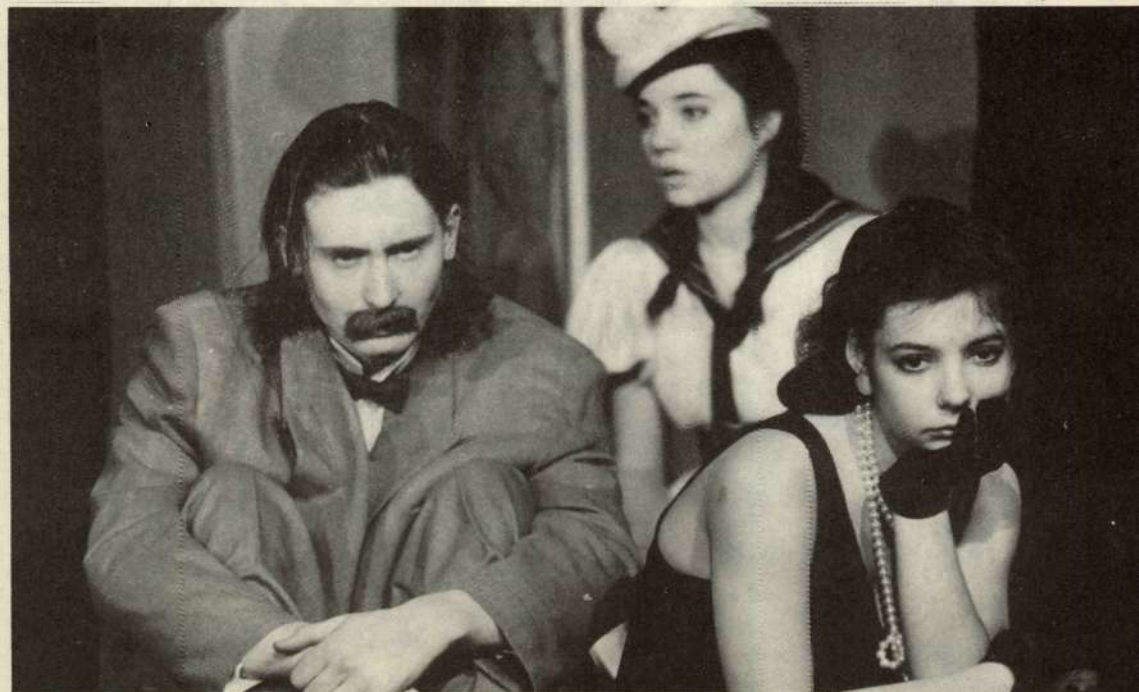


L. Pirandello "Heinrich IV", "Vanemuine" 1983. Lavastaja ja nimiosaline Evald Hermaküla.

R. Velskri foto

"Kuus tegelast autorit otsimas". Lavakunstikateedri diplomilavastus, 1991 (lavastaja Roman Baskin). Isa - Jaanus Rohumaa, Tiitarlaps - Kaili Närep, Võõrastitütar - Marika Korolev.

G. Vaidla foto



lihtsalt harilikuks, argiseks labasuseks", mär-
gib Pavel Gromov³. Bloki arvates ei mõistnud
naturalismi või sümbolismi lippude alla
ühinenud inimhingede mõistatajad kõige
tähtsamat: olulisim ei ole mitte mõistatuse
lahendus, vaid just mõistatus ise, mis jääbki
lõpuni saladusks.

"Palagani" sarnasus Luigi Pirandello
näidendiga "Kuus tegelast autorit otsimas" on
ilmne, ehkki dramaturgid on lõpptulemusele
lähenenud eri küljest: Blok kui sümbolismi
kriitik, Pirandello kui verismile selja keeranu.
Mõlemal juhul on aga tegemist teatriga teatris
ja dell'arte'liku alusega. Tõsi, vene poeedil on
see nähtaval otsesemal kujul, Pirandellol,
maskikomöödia kaasmaalasel, on see peidet-
tud olustiku taha. Kuid ka Pirandello on sisu-
liselt kasutanud väljakuteatri näitleja print-
siipi: autor imiteerib improvisatsiooni, s.o
mängu ilma autorita. Blok seevastu, võtnud
maskikomöödialt üle selle lavalised akses-

³ G r o m o v, P. A. Blok, jego predšestvenniki i
sovremenniki. Leningrad, 1986, lk 546.

suaarid, pole improvisatsioonile mingit
tähelepanu pööranud. Ta tembib oma autori-
"mina" lüürilist pihtimuslikkust karnevali
dramaatilise ironiaga. Mask saab siin poeet-
tiliseks kujundiks, samal ajal kui Pirandellol
on see vaid mänguline mehhanism, mis
eksisteerib laval täielikus vastavuses väljaku-
teatri traditsioonidega.

Maskikomöödia improvisatsiooniline
süžee tekib teatavasti konkreetsete maskide
ning olemasolevale koosseisule sobivate
situatsioonide liitumisest. Iga mask kannab
endas osakest süžee, sest ta esindab kindlat
käitumistüüpi. Maskid kohtuvad, ning pör-
kudes satuvad nende käitumistüübid vastu-
ollu, käivitades sellega süžee mehhanismi.
Pirandellol toimub täpselt seesama perekon-
naliikmete (Isa, Ema, Poeg, Võõrastütär jne)
maskidega. See loob illusiooni improvi-
satsioonist etteantud teemal (perekonna-
draama), mida tegelased realiseerivad vastu-
pidiselt autorinäidendi harjumuslikele skee-
midele. Nad on omanäolised, sest neil
puudub autor. Sellega provotseerib Piran-

B. Brechti "Mees on mees". Lavakunstikateedri diplomilavastus, 1985 (lavastaja Ingo Normet). Kloun -
Aita Mägi, Isand Wang - Anne Tüürpu, Kloun - Piret Päär, Verine Viis - Peeter Tammearu.

J. Tensoni foto



dello teatri eneseeitust, tema kokkupõrget millegi rohkemaga kui ainult teater. Mäng selliste etteantud suurustega nagu autor, näitleja, roll ja süžee järgib dramaturgil täiesti konkreetset eesmärki: ajada vaataja segadusse elu ja kunsti keeruliste, põhimõtteliselt sassiaetud suhetega. See mäng sunnib vaatajat nägema maski ka omaenese näol ja avastama ennast laval teiste maskide seltskonnas.

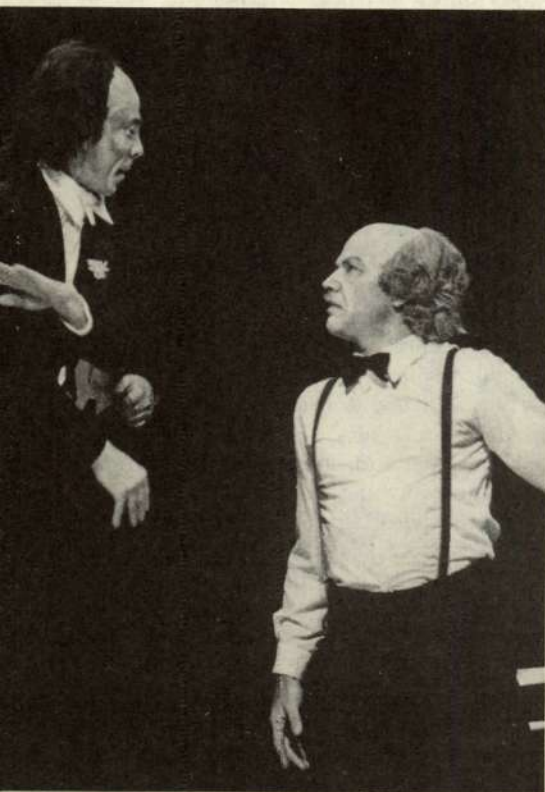
Samasugune elu maski alt teatri paljastamise mudel on antud ka Pirandello teises näidendis "Heinrich IV", kus hullumeelsust simulceriv peategelane sunnib ümbritsevaid inimesi oma fantaasiatega kaasa mängima. Vale-hullumeelne loodab pettuse mehhanismi paljastamisega panna oma partnereid mõistma, et tegelikult kannavad nad ka elus maski, ainult, erinevalt temast, ei tunneta seda ja arvavad, et räägivad ja toimivad oma



Bertolt Brecht 1928. aastal.

B. Brechti "Hr. Puntila". "Vanemuine", 1981 (lavastaja E. Hermaküla). Advokaat - Peeter Kollom, hr. Puntila - Evald Hermaküla.

R. Velskri foto



tõelisest "minast" lähtudes. Tsitaat näidendist: "Meie, narrid, maskeerume tahtmatult nendeks, kellena paistame, - ning sellepärast andestage neile nende maskid, kuna nad veel ei mõista, et need ongi nende tegelikud näod."

Maskid juhivad süžeed, mis tekib tegelaste juhuslikust kohtumisest elulaval, st neid paneb liikuma juhus, kaos, ning lõppude lõpuks - ei miski. Kuid selle mõistmine võtaks tegelastelt viimsegi šansi Absurdile vastupanu osutada. Sest isegi juhul kui mäng on halb, võib iseendale valida hea näo, sundides ümbritsevatele inimestele peale vähem meeldivad maskid. See sarnaneb teatud määral eksistentsialistide ettekujutustega, kes, tõsi küll, jätavad inimesele lootuse ülotada olemise absurdsust põlgusega omaenda saatuse vastu. "Pole saatust, mida ei saaks trotsida põlgusega selle vastu," lausub A. Camus "Sisyphose müüdis", mille kangelane heidab endalt maski ja väljub talle kättemaksuhimuliste jumalate poolt pealesunnitud rollist hetkel, mil ta veereva kivi järel mäest alla laskub. Sel hetkel on ta vaba.

Siiski pole Pirandello tegelastel võimalust kõrvaltvaatajaks saada, mängust välja astuda, sest väljaspool situatsiooni ja mängu tema kangelane ei eksisteeri. Võib öelda, et tema Sisyphos eksisteerib ainult siis, kui ta kivi mäest üles veeretab. Ta pole võimeline

maskist vabanema, mask on tema paratamatus ja olemasolu tingimus. Niisiis on Pirandello inimene juba oma loomult lavaline, teatraalne.

Möödunud sajandi lõpul väitis estetismi tuline pooldaja Oscar Wilde, et ainult mask lubab inimese olemusel ilmsiks tulla. Olles vaimsete jõupingutuste tulemus, räägib mask oma kandjast rohkem kui nägu ilma maskita. Kõik loomulik on näotu ehk sõna-sõnalt - ilma näota, ning ainult kunstlik on reaalne. "Maskide tõde" on alternatiiv looduse vormitusele, ilma autorita naturile, isikupäratule loomusele.

Pirandellol aga ei vastandu kunst tegelikkusele, vaid püüab järele aimata elu kaootilisust, mõttetust, spontaansust ja juhuslikkust, mis pealtnäha oleks justkui vastuolu loomingu, s.o kaosest vormi loomise olemusega. Pirandellol kannab see vastuolu sisulist väärtust, mida ta ka igati rõhutada püüab. Põhiliselt mängib ta autori puudumist, luues sellega illusiooni loomingu puudumisest.

Ühena esimestest puudutas Pirandello XX sajandi sõlmprobleemi eksistentsi absurdsusest ning määratles "maski" kui mõiste tähenduse absurdikontseptsioonis. Mask on näivus, mis ei varja sümbolistlikku Miskit, vaid eimiskit, tühjust. Valet, mis päästab absurdikangelase õudusest olematuse ees. Hiljem leidis see teema oma arenduse Becketti näidendites. Samal ajal on Pirandello kangelane ka sotsiaalne, tema maski määravad põhiliselt teda ümbritsevad inimesed. Sellega ennetas Pirandello omakorda Bertolt Brechti ideid. Vahe seisneb vaid selles, et eepilise teatri rajajat ei huvitanud ühiskond kui niisugune, vaid ainult tegelase isiksuse endale allutanud õiglusetu ühiskond, nn halb seltskond.

Maailma õiglusetuse tõestamiseks kasutas Brecht nn veaga näidet. Vea peab parandama vaataja: laval demonstreeritav ebaõige tegu peab kutsuma esile saali protesti. Vaatajale näidatakse taunitava näite kaudu kätte õige tee. Näitleja puhul välistab see meetod kujusse sisseelamist, eeldab võõritusefekti.

"Panna toime sündmuse või karakteri võõritamine," kirjutas Brecht, "tähendab jätta see sündmus või karakter ilma kõigest isenesestmõistetavast, tuttavast, silmanähtavast, ning kutsuda tema suhtes esile imestust ja uudishimu." Näo (miimika) puhul

tähendab selline harjumuslikust ilmajätmine tema utreerimist, tema väljendusvahendite võimendamist. Mask on seega ideaalne võõritusvahend. "Maski" mõistet ennast eitamata eitas Brecht siiski sellega seotud traditsiooni. "Antiik- ja keskaegne teater võõritasid oma tegelasi, kasutades nii inimeste kui ka loomade maske. Loomulikult takistavad need efektid vahetut emotsionaalset sisseelamist kujusse. Ühtlasi aga põhineb nende tehnika palju rohkem hüpnootilistel sisendustel kui tehnika, mille abil taotletakse emotsionaalset sisseelamist kujusse." Brechti ei rahuldanud ei näitleja isiksust asendav mask ega seda maski eitav kujusse sisseelamine, teda huvitas distants maski ja näo vahel, näo ja maski suhted.

Brecht arendas aktiivselt miimilise maski võimalusi, siit ka sihiteadlik pöördumine traditsiooni poole. Tema tähelepanu kõitis hiina näitleja, kes vaatleb oma nägu kui puhast lehte, mis täidetakse žestidega. "Vase-ostu" luuletustes täpsustas Brecht eepilise teatri ideaalse näitleja iseloomustust: "Mu nägu on mingitud, puhastatud kõigest eripärasest, tühjaks tehtud peegeldamiseks mõtteid, siitpeale muutlik nagu hää ja hõiak." ("Mink") Ning teises - Helene Weigelile pühendatud luuletuses: "Hoolikalt cemaldab ta näolt igasuguse eripära: kõige väiksematki tunnet see muudaks." Kirjeldatud nägu kui mängu instrument lubab toimetada silmapilkselt maski vahetust, mis on näitleja ning rolli vahelisi dünaamilisi suhteid taotleva eepilise teatri puhul väga tähtis.

Brecht läks aga veelgi kaugemale, ta lahutas näitleja eksisteerimise rolli üliväikesteks seisunditeks, maskmärkide keeruliseks süsteemiks. Tema kirjeldusest loeme: "Ükskord võttis Autor filmilindi, millele oli jäädvustatud end grimeeriv Weigel. Ta lõikas lindi tükkideks ning siis seisis igas kaadris tema ees lõpetatud, kordumatu näoilme ning kõigil neil oli omaette iseseisev tähendus. Kõige olulisem oli aga see, et grimeerimise ajal väljendas näitlejanna iga näoliigutus lõpetatud hingeseisundit. Inimestest, kellele ta neid võtteid näitas, nimetasid ühed raevu, teised lõbusust, kolmandad kadedust, neljandad häledust. Ta näitas filmilinti ka Weigelile ja seletas, kuidas oma miimikat tundma õppides võib väljendada mis tahes meeoleu, ilma et seda endal tuleks iga kord üle elada." Asi pole siin muidugi mitte niivõrd

hoolitsuses näitleja emotsionaalse aparadi eest, kuivõrd eepilisele teatrile vastunäidustatud emotsioonides ja loomulikus, "kaadriteks" jagamata miimikas. Näitleja peab tegelast demonstreerima, mitte aga ise tema elu elama. Loomulik, katkematu miimika kui mitte ei soodusta realselt, siis vähemalt loob illusiooni näitleja sisseelamisest rolli. Loomuliku miimika "kaadriteks" tükeldamist võib aga tõlgendada kui lahutamist maskilikeks algelementideks. Brechti katse filmilindiga riihub ühe Grotowski eksperimendiga - hoolimata nende eesmärkide diametraalsest erinevusest. "Algusesotsisime spetsiaalsete treeninguharjutuste abil erinevatele lihaskompleksidele näo enda maski," jutustab Jerzy Grotowski. "See andis meile võimaluse koostada omamoodi register mitmesugustest näotüüpidest ja maskidest. Eksperiment on üpris ohtlik, sest näitleja võib liialt innustuda teatud valemi otsimisest sõnades, pärast aga kiirustab leitut kordama" (st asendab olemusliku mõistega, spontaanse eneseväljenduse tähistusega). Grotowskil kulges seega protsess Brechti omaga võrreldes vastupidises suunas: ta läks üksikute "kaader"-maskide juurest katkematu, ühtse tervikuni. Brechtile oli teatavasti tähtsam emotsioonide ümbertõlkimine sõnadeks ning seejärel nende ümberjutustamine miimikas ja plastikas.

Grotowski ideaaliks on vaimne näitleja, kes mänguprotsessis suudab vabaneda kõikidest maskidest ja jõuda iseendani. Kaasaegse elu põhiline häda on Grotowski meelest see, et inimene kujutab selles keda tahes, ainult mitte isennast, varjab oma "mina" paljude maskide taha... Teater on aga koht, kus ta võib olla tema ise.⁴ Grotowski tahab saavutada näitleja maksimaalse avatuse seisundit, kus ta toob ohvriks isegi omaenda individuaalsuse, oma "persooni", mis ladina keeles sõna-sõnalalt "maski" tähendab. Selle kõige eesmärgiks on aga näitleja ja vaataja vastastikune avanemine. Grotowski: "Vaatajale on vaja avada oma hing nii, et ta tahaks samaga vastata. See on kõige kindlam tee vaatajani."

Tagasi Brechti juurde pöördudes märgime, et ta ei vaadanud demaskeerumisele kui eesmärgile, ta lihtsalt oletas, et on olemas

mask, mis vastab inimese seesmisele ole-musele, mitte aga ei deformeerri seda. Põhimõtteliselt määras ta nagu Pirandellogi inimese maski kandma, nägi temas eranditult sotsiaalset, kahe jalaga maa peal asuvat olendit. Eepilise ja absurditeatri vahet kirjeldas ta aga nii: "Mõlemad näevad lõppu. Üks neist näeb aga maailma kui niisuguse lõppu, teine ainult kodanliku maailma lõppu... Neist esimese publik peab võpatama suure Absurdi ces ning teater tõukab ta selleni, et ta lõpetaks kiidulaulu suurele Mõistusele kui liiga odavale lahendusele." Kahtlemata on Brechti teater avaram tema enda määratletud piiridest, sest tema ideaal on utoopiline, kehastamatu, nagu on utoopiline ka mõte heast, lahedasti istuvast sotsiaalsest maskist, harmooniliste suhete võimalikkusest isiksuse ja ühiskonna vahel.

Erinevalt Brechtist on Beckett antiutopist. Ta arendab Pirandello mõtet maskist kui absurdsest moodapääsmatusest, kui eksistents ei hirmuta tema kangelasi, ei kutsu neis esile protestitunnet. Vastupidi, nad taluvad absurdi kui kõikidest hädadest kõige pisemat, kui olematuse, kadumise alternatiivi. Tema kangelastel pole vähimatki irrealaalsusetaju, nad asuvad tervenisti materiaalses maailmas. Nad varjavad Igaviku sära oma lihalikkusega, välise ja nähtava absolutiseerimisega. Nad ei väsi tõestamast oma reaalsust - nende ihu kannatab kõikvõimalike vaevuste all, neid pigistavad saapad ja kübarad, nad sügelevad ja haisevad. See õngi maskeerung, võimalus olematusest väljarabelda.

"Beckett'i näidendid on loodud paralleelselt tema romaanidega. Tundub, et tema tegelased võiksid vabalt ühest žanrist teise rännata, nii suur on nendevaheline sugulus."⁵ Kuid siiski. Üleminek näidendist romaani ei tähendaks Beckett'i kangelasele ainult kerget jalutuskäiku, sest sellega kaasneks tema eksistentsi ühe tähtsama aspekti, nähtavuse, reaalsuse kadumine. Meenutagem, et üks Godot' ootajaist palub poissi: "Ütle talle, et sa nägid meid." Õigem oleks vist öelda, et Beckett'i romaani-tegelased sooritasid läbi-murde teatri reaalsusse, draamategelane on siin romaanitegelase materialiseerumise ülim aste. Viimane eksisteerib Beckett'il tihti lausa

⁴ Vt ka: E p š t e i n, M. Paradokso novizno, Moskva, 1988, lk 297.

⁵ J a k i m o v i t š, T. Dramaturgija i teatr sovremennoi Frantsii, Kiiev, 1968, lk 48.



S. Becketti "Oodlates Godot' d", Draamateater, 1986 (riilmatöö). Estragon - Juhan Viiding.

P. Lauritsa foto

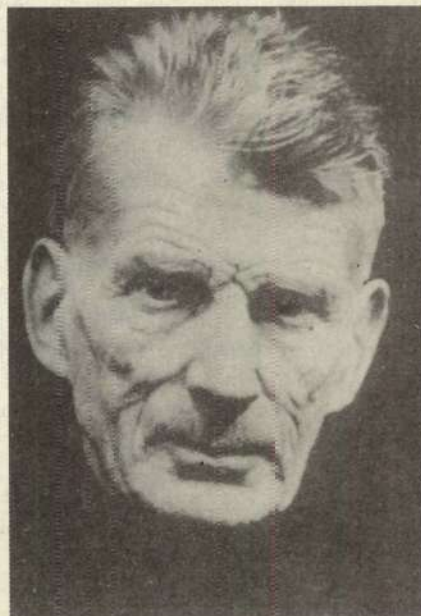
olematuse ääremail, nagu teadvusevool - kehasumatu, vormitu, illusoorne.

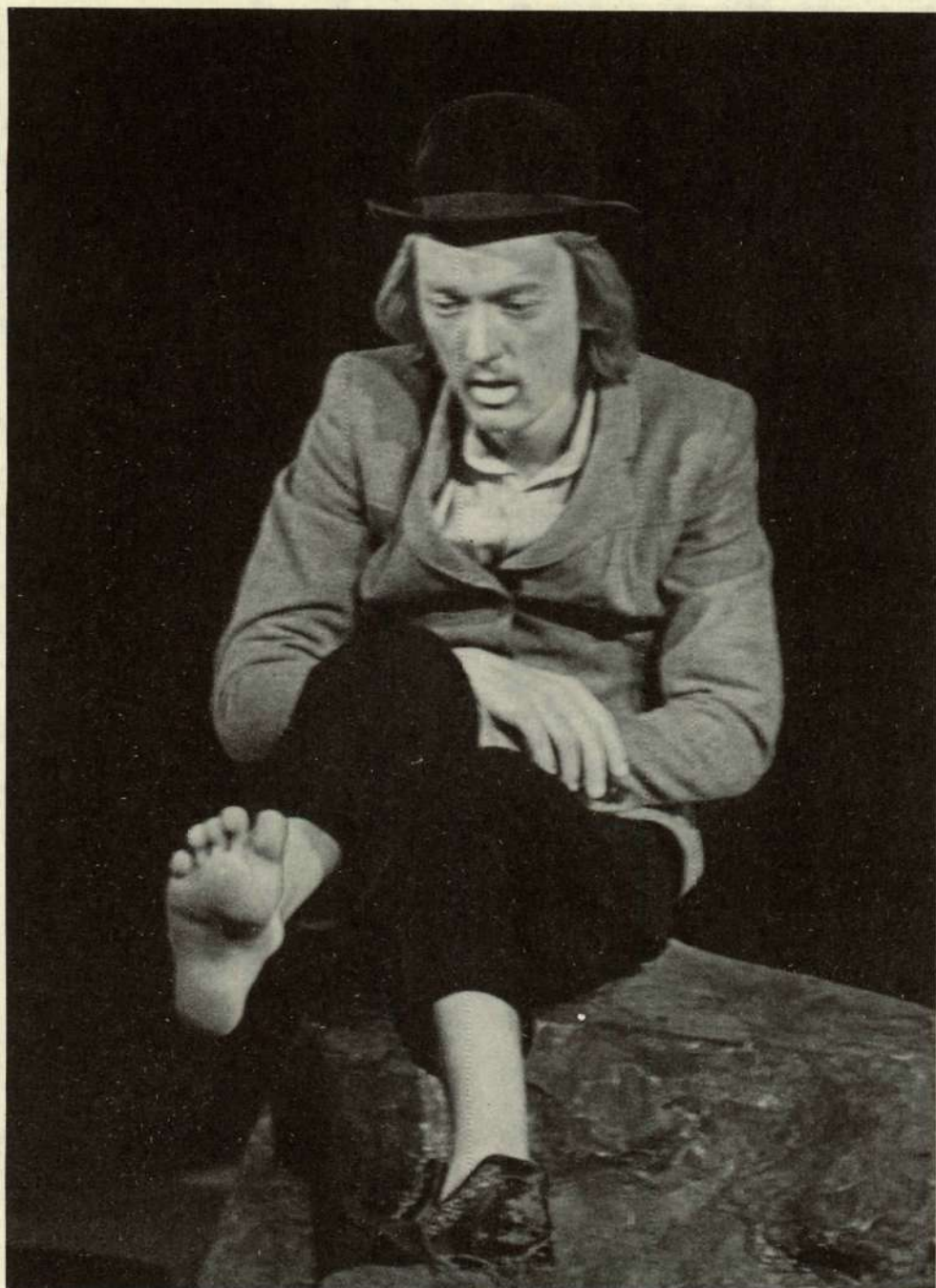
Kuid ka tema lavategelaste eksistents seisneb oma olemasolu tunnusmärkide avastamises, eneseilmutamispüüdes. Nad elavad printsiipiaalselt ainult vaatajale - see on nende olemisviis ja eesmärk. Siit tuleneb ka Beckett'i dramaturgia põhiteema: laval (maailmas) asuva draamakangelase hirm kulisidetaguse (kaduvuse) maailma ees. Teatri refleksioon, mis otsib, kuid ei leia tuge väljaspool ennast.

Grotowski stuudiosse suubuv lavapraktika ja Beckett'i näidenditesse suubuv dramaturgia näevad ja tõlgendavad erinevalt kaas-aegse inimese maskiprobleemi. Dramaturgia konstateerib haiguse ravimatust, teater pole kaotanud lootust tervemisele. Vaadete erinevus seletub sellega, et dramaturgi loomingu objekt on tegutsev personaaž, eesmärk aga fikseeritud tegevuse kehasamine laval näitlejate kaudu. Näitleja, saanud dramaturgilt rolli, s.o ülesande kehasutada kedagi teist, kujutab endast teatud mõttes maski kandva inimese universaalset mudelit. Juust see teatri kui niisuguse eksisteerimise esimene tingimus, maskeeritud inimene, ei luba dramaturgil näha väljapääsu teatri suletud piiridest. Laval kehasuv konflikt maskiga ei vii aga teatri ületamiseni, vaid metateatrini, teatrini teatris. Nii on mask teatritegelikkuse üks hävimatumaid osi. Võiks öelda, et dramaturgide-novaatorite jaoks on ammendamatu pessimismi allikaks

saanud metafoor "kogu maailm on teater". Seepärast on üsna loomulik, et omaenese piirest teise, lavavälisesse kvaliteeti pürgiv teater loobub tihti fikseeritud dramaturgiast ja kirjapandud rollidest. Traditsiooniline, dell'arte'lik maskiimprovisatsioon pöördub sellisel juhul iseenda vastandiks, sest ainult maskide maharebimine võib olla seesmise vabaduse ning eneseväljenduse ja impro-

Samuel Beckett.





•
"Godot'd oodates", Noorsooteater, 1976 (lavastaja L. Peterson). Estragon - Sulev Luik.

G. Vaidla foto

visatsioonivõime tagatiseks - teatrirolli aga mõistetakse XX sajandi teatris tihhti kui isiksuse vabadust piirava sotsiaalse rolli eriliiki ja üldistust.

Vastupidiselt dramaturgiale ei puutu lavastaja oma igapäevases töös kokku mitte tegelase või rolliga, vaid elava inimese - mängiva näitleja ja vaatava pealtvaatajaga.



Jerzy Grotowski.

Nende funktsioonide rikkumine, teatri piiride lõhkumine ja lahtiütlemine maskidest on puhtal kujul lavastajaidee, millest messiaanluseni on vaid üks samm. Teater kui psühhoteeraapia ja teater kui teatri ületamine järgib tegelikult ühte ja sedasama cesmärke - teatrist vabanemist elus, mängijaile ja vaatajaile nende identsuse ja hingelise harmoonia tagastamist. Täiuslikul kujul on see tendents esitatud Grotowski loomingus ja viidud seal ka oma loogilise piirini.

Näitleja näo ja maski ühtesulamatus laval ning draamategelase maski ja olemuse mittevastavus näidendis - need on "uue maski" iseloomulikud tunnusjooned, mis annavad märku isiksuse kui terviku lagunemisest. "Uus mask" on oma iseloomult kaksipidine, sest ta mitte ainult ei varja, vaid toob ka samavõrd esile, osutab varjatule. Tema ajaloo

äärised punktid teatris ja dramaturgias (Beckett ja Grotowski) on juba tähistatud ja seepärast jääb vaid võimalus täita ruum nende kahe mõttepöörde, äärmise avatuse ja äärmise suletuse vahel, mis vaevalt küll mõne uue tee avastamist tõotab. Nähtavasti on Grotowski ja Beckett teater pannud piiri "uue maski" kui modernistliku idee võimalustele. Võtkemgi siis endale julgus väita, et tema ajalugu on juba ajas piiratud, ja mitte ainult alguses, vaid ka lõpus.

PEAKAOTJUSE AEGU VÕI IGAVESTI NAISELIK, IGAVESTI MEHELIK?



11. Ibseni "Nukumaja" Noorsooteatris (lavastaja Terttu Savola, kunstnik Meiti Nordin). Esietendus 5. septembril 1991. Nora - Anne Reemann, Helmer - Andrus Vaarik.

"Naisterahvas on pikkade juuste ja lühikese aruga inimeseloom." Euroopa keskaegsest folkloorist.

Mis võiks "Nukumajas" ehk "Noras" tänapäeval huvitada? Ei see ega teine, on arvanud kriitika, sest mingit skandaali näidend seltskonnas enam ei tekita. Aga eesti publik ja isegi mõned kriitikud arvavad teisiti. Koguni trupp ise oli üllatunud, kui "Nora" Tartu eelsetendusel hästi vastu võeti. (Kavaleht pakub küll välja "Nukumaja", aga lubatagu rääkida "Norast", sest nuku m a j a probleem võib-olla tõesti erilist huvi ei paku.)

Mis seal siis laadi poolest on? Vana hea psühholoogiline ehk nn läbielamisteater? Tinglik, rõhutatud teatraalsusega etendamis-

teater? Kriitika vastukajadest paistab, et ei üks ega teine või k u i, siis juba mõlemad korraga. Midagi päris uut? Sel juhul midagi, millele esialgu kuidagi küünt taha ei saa. Aga üks on kindel: see Noorsooteatri "Nora" on nii mõnegi jaoks huvitav lugu, muidu poleks ju viimane etendus erinev oodatavat vahepausi nii täis olnud. Hästi kirjutatud ja hästi mängitud lugu, pealegi tabavate eluliste tähelepanekutega. Väga hea lugu, kuni algab lõpudialoog. Seesama lõpustseen, mille pärast Ibsen, nagu ta ise ühes kirjas olevat öelnud, "Nora" kirjutaski, ja milles G. B. Shaw nägi omal ajal uue draama, meie sajandi draamakunsti algust. See kunagi väga põhimõtteliseks peetud stseen mõjub Noor-

sooteatri "Noras" täiesti ülealusena. Juba Duse olevat selle paljusõnalise ussjätke pika tähendusrikka pausiga asendanud. Tuli see sellest, et andeka näitlejanna naiselik intuitsioon andeka kirjaniku meheliku ratsionalismi vastu mässu tõstis? Noorsooteatris lohiseb nüüd see kuulus kirjanduslik pärl huvitava loo sabas, mängitagu teda parajasti paremini või halvemini.

Et kolm etendust, mida nägema julgesin, tugevasti üksteisest erinesid, nii tugevasti nagu ühe hea isemängiva näidendi elavad näitlejatõlgendused üksteisest üldse erineva võivad, siis ei katsugi ma kokku panna loogilist kriitikunägemust, vaid kirjutan siin ümber mõned etendustel tehtud tähelepanekud.

PÄRAST KONTROLLETENDUST.

Anne Reemann oli vaimustavalt loomulik Nora. Loomulik näitleja, loomulik naine. Nooremad meeskriitikud märkasid kohe Andrus Vaariku matiundilikku nihestatust. Mina aga mõtlesin etendusel: miks nad küll jälle selle vana karakteriteatrit juurde orasunud? Ja veel kuidagi niiebausutaval viisil.

Minu jaoks peitus lavastuse mõte sellises ja ainult sellises Noras. Ta üllatas ja tundus vaatamisel ainuvõimalik. Ainult selline usaldav ja õnnelik inimeselaps saigi Nora olla. Kuni veel suurema õnne (või ime) ootamine - nagu Tammsaare Karinilgi - krahliga lõpeb. Tammsaare Karin jääb selleks, kes ta on. Kas Reemannil Noras midagi muutub? Rasket, ootamatust kogemusest satub ta paanikasse, hülgab intuitsiooni ja mõtleb elama hakata "uut moodi". Ons võimalik, et temasugune terviklik, iseenast kuulav ja usaldav naine peaaegu üleöö muutub? Ons kodust lahkumine mingigi pööre paremusel? See Nora, kui ta järgmisel päeval "mõistusele tuleb", varastab lapsed, hakkab saia- või pesunaiseks, aga tänavale ei lähe. Nagu on mitmele 80. aastatel mängitud Norale ennustatud. Alles kunagi hiljem võib ta avastada ka "oma uue mängu", millel on tõepoolest eeldused olla rikkam ja vabam kuiendine.

Ülejäänud seltskonda ei saanud eriti tõsiselt võtta. Vaarik vahib oma Torvaldi kõrvalt nagu kolumatsi, Madis Kaarmet Krogstadil puuduvad veel ainult kabjad, Anu Lambi Proua Linde toob lavale terye päästearmee. Ainult Guido Kanguri Doktor Rangison Nora kõrval midagi inimlikku.

PÄRAST PIKKA VAHEAEGA, 18. DETSEMברי ETENDUS.

Aeg ja kriitika (?) on oma töö teinud. Jääb mulje, et Reemann on hakanud uskuma või kartma meeskriitikuid, kes arvavad, et tema Nora on ebameeldiv hani, ja Marina Otšakovskajat, kes ei näe kogu loos muud kui kõigi juuresolevate persoonide lapsikut nukumängu. Nora vaimustav naiselik intuitsioon on etenduse alguses aserdunud kobamisega pinnaaluses. Nora katsub ka mingit võõrast, teist mängu mängida. Ei julge enam päris siirast rõõmu tunda lapsepõlvseõbratari külasõpraga üle, juba esimesest etteastest peale hakkab vaikselt revideerima tundeid oma mehe Helmeri vastu. Nüüd liigub see Nora nagu õhukesel jääl, ettevaatlikult, kõheldes. Ja seda veel enne Krogstadit tulekut. Õnneks saab Reemann oma näitleja-enseesalduse varsti jälle tagasi ja sulab ülla naiivsusega väga hästi seltskonda, kes nüüd, nagu näib, juba üsna kindlalt mängu tragikoomilist "Play-Ibsenit". "Play-Ibseniks" võib seda etendust nimetada mitte ainult tema järjekindlalt "töötava" võõritusefekti tõttu. Pigem juba sellepärast, et lugu on hoopis mõnusam vaadata, kui ei esita talle nõudmisi läbiva loogika suhtes, vaid võtad üksikuid episoodide lõpetatud poksi-zaundidena.

Esimese raundi, millele saal osalt kirkava naeruga reageeris, võiks kanda pealkirja: PAHA. Kui Torvald Norale oma peatsest ametikõrgendusest räägib ja Nora perekonna suurema sissetuleku pärast nagu laps rõõmustab, näkatab Heimerite rahaõnn vaataja, ja selle naerureageeringud omakorda näitlejad. Intensiivsemat ja elavamast sceni ei tule enam kogu etenduse vältel. Pealegi on kõik seda põnevam, et "raundi" õige nimi ei olegi ju raha, vaid PETETUD ABIELUMES. Sest Norale pole vaja raha raiskamiseks, nagu arvab Torvald (ja on arvanud eelmiste Norade puhul kriitika), vaid mehe elu päästmiseks salaja tehtud võla tasumiseks. Pole tarviski näidendit tunda, et rimata stseeni paradoksaalsust ja sügavamalt põhja. Sest kogu selle siira lapseliku rõõrau kõrval on nii palju enesekindlat salapära. Siin, kus Nora ise teadlikult mängus mängib, pole põhjust ka Reemannil ebakindel olla, ja on selge, kes võidab selle raundi.

Siin meenub tahes-tahtmata Elmo Nüganeni lavastatud "Tõrkosa taltsutus", kus

lõppude lõpuks (ja samuti salaja!) võidab Katharina. Kuidas asja päris mõtles suur renessansikirjanik, ei tea, aga Anne Reemann nägi Katharinas vist küll naist, kelle taltsutus targaks tegi. See, mille Katharina Petruchio piitsa all ära õppis, on Nora teada õppimata. Mitte teada, kuidugi, vaid vaistudes. Ja nii kaua kui Reemanni Nora elab vaistu järgi, valitseb Helmerite kodus perekonnadiplomaatia, rahu ja õnn. Seni, kuni nende majja murrab sisse -SEADUS ja TÕDE.

Üks raskemaid ja ka raskepärasemaid raunde oligi Nora-Krogstadi stseen, kus Nora väljapressijalt kuuleb, et see, mida ta oma elu suurimaks ohvriks on pidanud, pole muud kui... kuritegu. Võis ta nii naiivne olla? Võis küll, sest kuni tal on omaenese seadused ja tõde, pole ta seni huvi tundnud võõraste vastu. Selles stseenis jääb Nora vaistudele reglementeeritud ühiselule kuidugi nähtavalt alla.

Nora "matšist" Torvaldiga, kus kaalul on saladus, unustavad mõlemad ennast hekkeks ülemäära, ja nimelt selliselt, et saame ühe pööreterohkema ja "sügavama põhjaga" stseeni. See maias abielumees, kes pärast kaheksa-aastast abielu oma naist veel nii ahnelt suudleb, on loomult (või kasvatuselt?) türann ja bürokraat. Nora väikesed koomilised saladused (mandlikookide mugimine, vabameelsem keelepruuk Torvaldi seljataga, uste juures "luuramine" mehe tujude uurimiseks) kuuluvad sama loomulikult Helmerite koduolustikku kui vastse pangadirektori puhevil tronimine elutoas ja mäng paberite-pliatsitega. Sellesse rõnussasse, natuke naeruväärseesse miljösse lööb korruga mõra Nora hirmust tekkinud eneseunustus. Nora norib ja norib Torvaldilt, et see Krogstadile tema koha pangas alles jäta, kuni mees lihtsameelse otsekohesusega tunnistab, et ta ei kannata selle noorpõlvetatava familiaarsust. Ja nüüd tuleb üllatus. Nora nimetab sellist kaalutlust - väiklaseks(!) Ja siis veel suurem üllatus. Jupiter ei vihasta! Siin maksab Andrus Vaarik kinni kogu selle naeruväärstava üleoleku, mida ta Torvald Helmeri suhtes tunneb ja demonstreerib. Siin näibki olevat Vaarik-Torvaldi rolli dramaatiline sõlm, mille lõpustseeni süüdistusepurskes või lahendusele järgnenud kahetsuses. Torvaldi natuke nukker ja natuke mõtlik üllatus mõtte puhul, et temas võiks ka midagi väiklast leiduda, annab

ootamatult inimliku efekti. Teistsuguse põhimõtteliselt ja järjekindlalt Torvaldi õigustava tõlgenduse puhul ei saaks midagi nii ootamatult kurbkoomilist ja samas ka ülevat juhtuda. Selle raundi võidab kuidugi Vaariku Helmer.

Siit tekib mõte, et õnneliku füüsilise sobivuse kõrval seob neid inimesi ka veel miski muu. Et nende välise nn väikekodanliku keskpärasuse taga peitub kaks elusat, kogemustest õppivat inimest. Ühe sümpaatne naiivsus ja teise silmatorkav naeruväärsus just seda omal kombel rõhutatavadi.

Pohmemalt, rahedama joonega, justkui inimlikumalt kehastab MEEST naiseliku Nora kõrval Guido Kanguri dr Rank. Nora-Torvaldi-Rangi suhetes ei märka abielukolmnurga banaalsust. Sünnib arusaam, et kui inimestevahelised suhted on tõepoolest elavad, vastastikku vajalikud suhted, siis peaksid siin kõikvõimalikud variandid huvi pakuma. Neist keegi pole kellelegi "kõrgintellektuaalne vaimukaaslane". Nad on tavalised inimesed, keda ühendab päris tavaline vajadus teise inimese läheduse ja mõistmise järele. Ja tundub, et nii seda Ibsen ka mõtles. Helmerit armastab Nora kui meest, olgu see nii suur bürokraat või türann kui tahes. Rank on kui sõber ja usaldusalune (ka Torvaldile), kellega on hea, vaba olla. Ja võib-olla sellele Torvaldile tema edevuses koguni meeldib, et Rank Norasse nii lootusetult kiindunud on. Sest mehena ta tajub, et Rangist talle õiget võistlejat ei ole. Ka imeohvrit ootab Nora ju oma mehelt, mitte dr Rangilt.

Ja siiski on dr Rank kõige juures, mis Noraga toimub. On juures ja laseb nagu Helmergi kõigel minna, nagu läheb, märkamata Nora paanikani kasvavat hirmu. Või õigemini - küsimata selle tegelikku põhjust. Kenad inimesed, kes üksteist armastavad, aga harva ... märkavad. On lavastusi, milles eriliselt rõhutatakse selle näidendi kõigi tegelaste egoismi. Siin seda pole, aitab vähemastki.

Kui Reemanni Nora Torvaldi ja dr Rangi ees tarantellat tantsib, ei ole see üksnes viivituseks, takistuseks, et mitte lasta Helmeril kirjakasti uurde minna. See ei olegi miski tants, vaid kehast ja hingest purskuv appikarje. Miks kumbki meestest seda tähele ei pane? Võib-olla polegi see egoism, vaid



lihtsalt seda sorti kanapimedus. Tarantellas väljendub Nora loomuse kirglikkus ja jõud. Siin on ta valmis hüppama "tema ta jääkülma vette". (Mitte seal, kus ta Krogstadi sisendust, hoiatust või ähvardust mehaaniliselt kordab.)

Kui Helmerid ballilt tagasi on ja Torvald Norale läheneda püüab, vaatab väga loomulikult katkenud "vägistamisstseeni" pealt trepil seisev Rank. Nii igapäevasel viisil seiravad üksteist ARMASTUS ja SURM.

Torvald on ennast ballil tänu oma sisseharjunud fantaasiale Norast kui võhivõõrast kättesaamatust kaunitarist üles kütnud ja tahab õhtule nüüd väärilist intiimset jätku. Nora ehk aimab (sest siin võib tema naiselik vaist töötada täie jõuga), et Rangi lõbususe taga peitub teadmine kiiresti lähenevast surmast. Ja veel enam, ta ise haub ju surmamõtteid. Enesetapp näib Reemanni Nora jaoks olevat küll absoluutne arusaamatus, aga Krogstad on selle väljapääsuvõimaluse temasse sisendanud (?) ja nüüd seisab ta selle ees, hirmunud ja hämmelduses nagu laps koopasuus. Nora ei näi keelduvat intiimusest mitte vastumeelsuse pärast Torvaldi suhtes, vaid sellepärast, et, pateetiliselt öeldes, nüüd on ta hing kehast lahti. Või kinni igavikulisemates ihades. Helmer, üle kelle pea käib Nora-Rangi diskreetne, vapralt aljaltlev, psühholoogiliselt varjurirohke jumalaga-jätustseen, ei ole siin inimesena naeruväärne. See mees, see inimene on sattunud naeruväärsesse olukorda, milles ta ainult osaliselt oma edeva enesesusalduse pärast - süüdi on. Ka Vaarik ise hoidub Helmerit selles stseenis naeruväärnistamast (ikkagi mehelik solidarsus!). Alustab ta ju stseeni jultunud heatujulisusega (otsides võimalust neid oodanud pr Lindest kiiremini lahti saada ja nähtavalt võidurõõmutsetes, kui see tal viimaks vaevaga õnnestub), ja lõpetab - kui on selgunud Rangi saatust - mõjuva tõsidusega.

Reemanni Nora iseloomu avamisel aga on vist kõige selgem juba varem toimunud "flirdiepisood" dr Rangiga. Noral on vaja nõu ja raha. Viimases hädas on ta otsustanud pöörduda (sellele mõttele on ta viinud pr Linde moraalijutlused) jõuka majasõbra

poole. Kuulus stseen siidsukkadega kukub välja liigutavalt lapselik. See Nora pole oma naiseliku veetlust lihvinud teadlikuks rafinceeritud võlumiskunstiks. Tema võlu on lihtne ja loomulik. Lähipaistvasse liubvasse sukka pistetud käsi ei nõju eroolisena, seda juhib Reemanni maitse ja huumorimeel. Seepärast on naljakas seegi, et dr Rank ennast nii lõplikult kaotab. Ja tuleb armuavaldus, milleks Nora sugugi valmis ei ole, vastupidi, mida ta praegusel hetkel põrmugi ei vaja. Seda ei väljendata isegi sõnades, aga siiski nii selgesti, et Noral pole võimalik enam taganeda, teha nägu, et ta sellet aru ei saa. Eemal laua juures, seljaga Rangi poole, lausub ta kapriisse, peaaegu robustse otsekoheusega: kust mina tean, mida ma teadsin või ei teadnud (see on teksti järgi). Aga meeles on see lause palju tähendusrikkamana: kust mina tean, mida ma tean! Sest rahalist toenet Rangilt, kellest ta nüüd teab, et see teda armastab ja tema eest elu on valmis andma, tema isemine diskreetus ja õiglustunne paluda ei luba. Nii tähtis on siiski Norale aimamise ja teadmise vahe. Sest kui ta vahest aimabki, et Helmerilt mingit kuulmatut ohvrit või armuimet tulla ei saa, ei tea ta seda veel. Ja kuigi ta võib aimata, et ka Rank tema eest otse tulle ja vette ei jookse, ei maksa aimamine nüüd enam midagi. Selles on Nora oma, isiklik elueetika. Seda võib ja peab imetlema, teades, et reaalelus isikliku "suure joonega" harva midagi peale hakata on. Raiskamine, kergemeelsus, valetamine - nii paistab ka Helmerile Nora naiselik suuremeelsus, ja omast, kainest mehelikust vaatevinklist on tal poolest saadik õigus.

Siin ei saa loobuda tsiteerimast Boriss Zingermanni, kes kirjutab, et kuivõrd aktiivsus ühiskondlikus ja poliitilises sfääris viib lsbeni järgi inimliku olemuse moonutamisele, seda võrd osutuvad mehed, kes on tihedamini seotud elu avalike sotsiaalsete vormidega, tema näidendites madalamale ja naised kõrgemale asetatuks. See kuivõrd - sedavõrd on küllaltki tähtis, ni et vihjab pigem sotsiaalsele kui bioloogilisele tagapõhjale meeste-naiste erinevuses. Georg Brandese au ja armastuse vastandus "Nora" tõlgenduses ei jaga ka mehi-naisi kuigi veenvalt "kahte leeri", sest pahandustes au ja armastuse pärast on ikka ühine nimetaja: HIRM ühest või teisest ilma jääda, millel ei ole au ja armastuse ideaaliga ju mingit pistmist.



"Nukumajc". Proua Linde - Anu Lamp, Krogstad - Madis Kalmet.

Terttu Savola lavastus ei tõrba teravat piiri meeste ja naiste maailma vahele, seda kinnitab Madis Kalmeti Krogstad ja Anu Lambi pr Lindetõlgendus. Ja ometi...

Krogstad ja pr Linde on terava joonega loodud karakterid. Nad on väliselt atraktiivsed ja sisemiselt väga intensiivsed. Kristine-Krogstadi "raund", mis lõpeb mehele päitste pähepanemisega, on lihtsalt põnev. Krogstadi paari minuti (?) pikkune hobuse-naer omaette etteaste. Ebakindluse, pinge "varjamine", nagu kombeks öelda? Mina selle peale ei tulnud. Mõtlesin, mis ta küll naerab? Taipab ta tõesti olukorra naeruväärsust ja ometi, naeru toel, lepib sellega? Lambi Kristine on ettevõtlik, "initsiatiivikas" "raudnaine", rohkem MEES kui ükski siinsetest meestest. Oma naisevaistud on ta ammu ammu kaotanud, (kui tal noid kunagi olnud ongi), sellepärast ta nii mõlematult Nora kodu laiali puistab. Kalmeti Krogstadi ei oska päris ühes tükis inimesena võtta. Tema see on, keda kõige parem raundide kaupa vaadata. Kord esindab ta pettunud jultumust ja

rinnaga võtmist, teisel ideaalset isa, suuremeelset armastajat ja aumeest. Aga võib-olla just nii see peabki olema meie kahestumisele soodsas skisofreenilises maailmas. Selles etenduses ei mõjunud Linde-Krogstad kõrvaltegelastena. Nad näisid esindavat seda omamoodi künismi, mis vastandub Helmerite idealismile. Seda, et nad oma intensiivsusega Helmerid "üle mängisid", võis väga hästi pidada kunstiliseks võtteks.

JÄRGMINE, 26. DETSEMBRI ETENDUS

valmistas tõelise üllatuse. "Play-Ibseni" asemel ahulikult ja peaaegu loogiliselt kulgev traditsiooniline psühholoogiline draama. Nora jälle algusest lõpu ni - tema ise. Ei mingit naeru, reageeringute? RAHVA-raundi. Loomulik, ilma erilise hasardita perekonnarõõm, milles Nora saladus siiski alles. Keskmise kodanlik õhuloss, millesse siiralt usutakse. Nora on õnnelik sellepärast, et tema kujutus armastusest vastab tegelikkusele ja pretensioonid ei ületa võimalusi. Neil kahel, Noral ja Torvaldil, on teineteisega lihtsalt hea olla. See



"Nukumaja". Dr. Rank - Guido Kangur, Nora - Anne Reemant, Helmer - Andrus Vaarik.

H. Rospu fotod.

suudluste ja muu erootika, millele on osutatud, näib täiesti teisejärguline selle kõrval, kuidas paistab välja nende ülimalt mõnus koosistumine diivanil enne segava Kristine saabumist. Siin pole mingit poksimatši, vaid sündmus, millele võiks nimeks panna: SEGATAKSE. Enne kui katastroof uksele koputab, valitseb selles majas ARMAS-TUS ja RAHU.

Nora on Kristine tuleku üle sellegipoolest siiralt hea meel ja seda jultunum paistab hiljem agressioon, millega sõbranna Nora elu kummuli keerab. Kõik mängivad mahedates toonides, aga meheliku mõtlemise egoism millegipärast paisub. Ja paisub. Kaua aega on kõik väga tõsine, kuni esimese naeru meelitab saalist välja seekord tõelise koduklounina esinev dr Rank. Oma vaiksel, inimlikul moel mõtleb ta välja kõige kevalamaid riukaid. Seekord ei saa ta lahkudes nii kaidagi oma mantlit selga (hoopis tagasihoidlikum vihje haigusele või igatsusele Nora puudutuse järele oli olemas eelmiselgi korral), ta seisab ja

ootab, kuni Nora ta nagu lapsukese riidesse paneb. Armuvaalduse stseenis tekib hirm, et ta võtab ja kukub oma pika anduva ninaga Norale otse põue. Kuid sisemiselt järjest tõsinedes mängib Rank oma lahkumistraagika tööpoolest suureks. Helmeri dramaatilisele süvahetkele mõistva Jupiterina lisandub lõpukonversatsioonis teine hetk, kus mehe abitu selg ja kõrgele tõstetud käed enam põrmugi naljakalt ei mõju. Ja üldse on Helmer selles etenduses vähem tüüri ja bürokraat, temas on rohkem mehelikku eneseväarikust ja isegi viisakust Kristinega suheldes.

Ka Kristine ja Krogstad on mõned kõlavad toonid tagasi tõmmanud, ja korruga selgub, et nad võivad olla silmakirjalikud ja rikutud inimesed, aga kindlasti on nad õnnetus mees ja naine. Krogstadi naerusoolo on kadunud, selles etenduses mõjukski see nagu välg selgest taevast. Aga täiesti märgata on see vaikne "valvsus", mis segab "uut õnne" uskumast. Nii nagu Kristinagi võib uskuda iseenast ainult viivu, siis kui ta üksi jäädes

pominal küsib, oli seda kõike üldse tarvis? Aga Kristine on kaotanud illusioonid ja saanud täiskasvanuks juba ammu enne Norat. See sunnitud emantsipatsioon või oskuslik kohanemine meeste (?) maailmaga on just temast teinud otsekui üleskeeratud nuku. "Play-Ibsenis" oli nii naljakas vaadata, kuidas need kaks, teise aastatuhande lõpu tsivilisatsioonist pärit kivimit vastamisi inimesi mängivad. Nüüd hakkas neist kahju, sest nende "õnn" ei kaalu kuidagi üles Nora õnnetust. Olla keegi, kellele veel eldusi tervete vaistude ja normaalse tundeeluga naiseks jääda, on ometi suurem õnn kui üksinduse, kohusetunde või hea tooni nimel surnud perekonda soetada.

Kui neid kaht etendust korraga meenutada, paistab "Play-Ibsen" naljakam, hoogsam, põnevam. Teda kandis kindlamalt tragikoomiline stiilia. Viimati nähtud etenduses leidis vahest suuremaid sügavusi, aga vahete vahel sigines saali igavus, kui tõsimeelsele perekonnadraamale pikemalt pidama jääd. Ja ikkagi, nüüd neid mõlemal üheskoos üle vaadates tundub, et põhimõtteliselt ei erinegi need väliselt väga isesugused etendused üksteisest. Paistab, et tähtsad ei ole Nora kooselu või lahkumise motiivid, mida seitse aastat tagasi siinsama ajakirjas oma "Nora" arvustuses-fiktsiooris otsisin, või peitemäng, nukumäng kui niisugune, vaid äratundmine, et iga inimene, eriti muidugi mees ja naine, on nii isemoodi kokku pandud, et nõuda absoluutset üksiteisemõistmist oleks täielik absurd. Ibsen on tuntud kui kodanliku perekonna kriitik. Jäägu ta selleks, aga suure tähelepanijana on tal alati ka midagi muud ütelda. Terttu Savola lavastuse kontseptsiooniline avastus annab võimaluse "Noras" iseennast nagu peeglist vaadata. Näib, et kõik, mis selle "Nora" kohta öeldud või kirjutatud, on õige. Üks väheseid enam-vähem üksmeelseid arvamisi on, et seegi lavastus on Nora täiskasvanuks saamise, siis arvatavasti kasvamise lugu. Aga pole vist ka päris võimatu seekordses "Noras" näha ühe loomuliku, tervete vaistudega naise ajutist või lõplikku (?) enesekaotust. Nii Helmer kui Nora jäävad ilma oma perekonna-illusioonist (Helmer pealeppima mõttega, et ka armastaval naisel võib olla oma vaba tahe; Nora aga kogemusega, et ka armastav mees ei ole igaks ohvriks valmis). Näidendis "Kes kardab Virginia Woolfi?" luuakse ja purus-

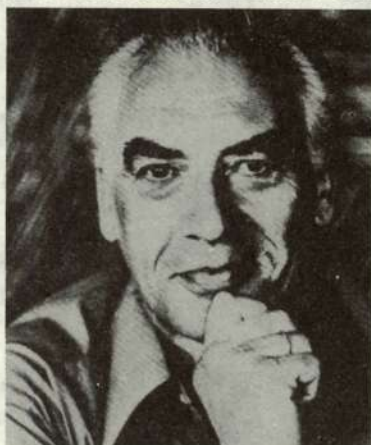
tatakse õnneliku perekonna illusioonid palju ebaloomulikumal viisil, aga isegi alalhoidlik eestlane võttis selle lavastuse rahulikult vastu. Ju oli omal ajal Ibsenil endal ka väikest skandaali tarvis, kui ta seda nii andekalt provotseerida oskas. Skandaal kuulub väikese ajakohase šokiteatri juurde. "Norast" me praegu võib-olla mingit aja vaimulist šokki teha ei oskaks. Või küll, siis hoopis koledamat tulevikuahvardust. Sest kui mingigi Noorsooteatri erinevatest variantidest meile küllalt veenvalt ütelda suudab, et ükski inimene teist päris lõpuni ei mõista, ähendab see ju iga inimese elu privaatsust, isiklikku vabadust ja puutumatust - universaalse seadusena. Sest mõelgem, kui oleks vastupidi?...

Mitte ideed, vaid elu kaalude, paratamatute tasakaalude märkamine on võib-olla see, mis Ibseni juures tänaseni huvitav on. Ilma nuku-, peite- ja teiste mängudeta poleks elu üksnes igav, ta oleks väljakannatamatu.

Jaan Toominga "Metsparadi" tõlgenduses võib jälle ära tunda lavastaja suurejoonelise peaaegu pühaliku eluhoiaku ja sellest ennast mõjutada lasta. Ta teab, et inimene on tühine ja rumal o'end, aga ta ei põlga teda sellepärast. Sest ainult kõrgemal vaimul, kui see on olemas, on õigus inimene tagasi võtta. Noorsooteatri "Norat" ei kanna aga üks kindel (lavastajapoolne) eluvaade, vaid targa silmaga valitud andekate näitlejate koosmäng, mis annab vaataja mõttelennule peaaegu absoluutse vabaduse.

VÕLULATERN

1982. AASTAL AVALDAS
 POOLA NIMEKAS FILMIKRIITIK JA -TEOREETIK
 ALEKSANDER JACKIEWICZ RAAMATU "VÕLULATERN" II OSA,
 MIS KUJUTAB ENDAST TELEVISIOONIVESTLUSTE KOOGUMIKKU
 MAAILMA FILMIKUNSTIST.
 TOOME TEIENI NELI ARTIKLIT SELLEST TEOSEST.



Aleksander Jackiewicz.

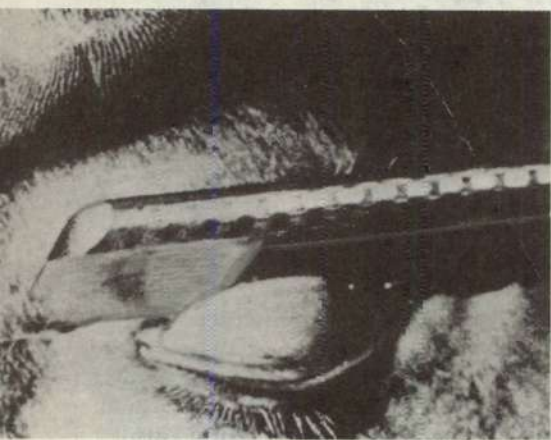
SÜRREALISTLIK EROOTIK

Noor mees, käes terav habemenuga, libe rõdule, vaatab öösse. Piklikud pilved libisevad üle kuuketta. Noore naise nägu, avatud silmalaud, habemenuga löikub silma, silmast voolab välja sültjas mass (sel hetkel vaatajad tavaliselt karjatavad õudusest ega suuda pikka aega rahuneda).

Mida tähendavad esimesed kaadrid Luis Bunueli ja Salvador Dalí "Andaluusia koerast", filmist, mis alates 1928. aastast sokeerib, ärritab või vaimustab, on alati põhjustanud tuliseid vaidlusi? Pilved lõikuvad kuuketasse, habemenuga löikub silma. Sürrrealistid nende hulka kuulus siis Bunuel ja kuulub siiamaaani Dalí - juhitud kunstis psüühilistest assotsiatsioonidest ega leppinud loogilise interpretatsiooniga. Süütu, ige päev kasutatav habemenuga võib seonduda kuuketasse lõikuva pilveribaga, kuu võib seonduda silmaga ja pilv omakorda silma lõikuva habemenoga. See viimane on küll juba sadism. "Kuid kas inimestes on siis vähe sadismi?" küsivad sürrrealistid. "Eriti inimese alateadvuses?"

Noormees, kuid mitte enam see, kes habemenuga mängis (selles osas oli Bunuel ise), sõidab jalgratta, pähe, õlgadele, puusale riputatud valged põllekesed. Need on relikvid lapsepõlvest, ent samuti naiselikkase elemendid. Neis kahes suunas kulgevad "Andaluusia koera" sisuks olevad assotsiatsioonid ning mõlemaga liituvad juba esimestest kaadritest sadismi elemendid.

"Põllekestega" noor nees on ühtäkki toas koos naisega, kelle esimene noormees oli silma läbi lõiganud. Silm on terve, järelikult oli eelnev vaid kujutlusmäng. Noormees, seekord juba ilma imeliku riietuseta, ning tema kaasanna vaatavad aknast keset sõiduteed seisvat naisterahvast, kelle ees lebab otsast-raiutud inimkäsi. Hetke pärast hakkab naisterahvas auto all. Tema surm kutsub toimuvat akraast jälginud noormehel esile iharashoo. Ta ründab oma kaaslanat, hakkab teda paitama, seejärel haarab kahest nõorist ning sikutab. Nõörid on kinnitatud klaverite külge, nõörid leavad tapetud eesid. Klaverite taga lohisevad kaks preestrit, väljasirutunult nagu kirshis. See kummaline koorem ei lase noormehel jõuda nurka peitunud ihaldatud naiseni.



"Andaluusia koer", 1928. Režissöör Luis Buñuel.

Mida see tähendab? Võib-olla väikekodanliku kasvatuselise kompleksidega koormatud noormehe seksuaalset pidurdust (vaimulikud, klaverid, liha). Enam-vähem nii on seda tõlgendatud. Kuid sürrealistid ei olnud nii loogilise tõlgendusega rahul.

Filmi teine sekvents on loetavam. Tappa,

kus "põllekestega" noormees voodis lesib, ilmub tema teisik, nägus, korralikult riides, arvatavasti tema parem mina. Rebib temalt "põllekest", paneb ta nurka seisma kui pahandust teinud poisikesse. Pärast seda läheb koolipingi juurde, millel lebavad tolmunud õpikud (see stseen on aeglubis). Heldib kas mälestustest või raamatutest ja ulatab neid esimesele, nurgas seisvale noormehele. Kuid "põlletatu" käes muutuvad raamatud pistoleiks, mis tapavad tema lüüriks teisiku.

Film jookseb edasi. Tegelased ilmuvad ja kaovad jälle. Muutub interjäär. Märkamatu satuvad inimesed toast lageda taeva alla, tänavalt nelja seina vahele. Riidetatu naine on äkki alasti, veidi hiljem jälle riides. Tapetud lüüriks teisik jälgub veel korteris, kuid langeb siis metsalendikule, tema käed on alasti naise õlgadel. Naine haihtub hetke pärast õhku, tema asemele ilmuvad mingisugused lombakad, kes kannavad tapetut keset päikesest sillerdavaid puid.

Siin on atmosfääri sõjajärgse "tormi ja tungi" ajast. Ajast, mil noored intellektuaalid tahtsid kõike otsast alata ning valmistasid maailma pea peale keeramiseks pinda ette. Ja ise tahtsid iga hinna eest olla "teistsugused". Kirjutasid tervele mõistusele vastu hakkavaid luuletusi; nende maalidel olivat võis vaid mõistatada; tegid filme, mille pealkirjadelgi ei olnud mingit tähendust - nagu see "Andaluusia koer".

Kas see oli hullumeelsus? Olen näinud "Andaluusia koera" korduvalt, kuid igavust

"Andaluusia koer". Luis Buñuel - habemenõuga mees.





"Andaluusia koek". Simone Mareuil titarlapse osas.



"Andaluusia koer". Filmi lõpukaadrid.

ega väsimust pole tundnud. Näen koketeriid, näen poosi, näen tahtmist vaatajat šokeerida. Aga tunnetan ka armastust, iha ja igatsuse ümber avanevat kergelt perversset pöcesiat. Näen sõiduteel seisva naise näos ääretut muret, näen tagasipöördumata aastate meenutustest väljakutsutud teisikut. Tunnen filmi lõpus puhuvat tugevat meretuult, mis piserdab mööda randa minevaid armastajaid.

Näen selles filmis Buñueli tulevase filme.

METAMORFOOSID

Roman Polański "Üürnikus" (1976) satub peategelane (teda mängib režissööri ise) elama korterisse, mida enne üürinud neiu lõpetas elu enesetapuga. Uus üürnik püüab sisse elada neiu maailma, järgib tema eluviisi, proovib isegi tema riideid selga ning - lõpetab nagu neiuigi.

Kui palju selletaolisi motiive on tänapäeva kirjanduses (Polański film on Roland Topori romaani "Kapriisne üürnik" ekraniseering), teatris, filmis! Siin on nii mõndagi järelemõtlemiseks. Sotsioloogid ütlevad, et meie kultuur on neoarhailine. Meie käitumine ja väärtused meenutavad kaugetel aegadel elanud inimesi. Ka see muutumiste motiiv on vana, juba kreeka mütoloogiast võib tuua hulganisti näiteid. Tsiivilisatsiooni lätete juures soovis inimene oma eksisteerimisvormi mitmekesistada. Siit teha tahtmine lahti rebida maast ja unistus meresügavusse tungimisest. Siit tema muutumisihalus.

Et varjata Hera eest truudusemurdmist ning oma armuohvritele kergemini ligi pääseda, muutis Zeus end mitmesugusteks olenditeks.

Graves jutustab: "Nemesis peitis end armunud Zeusi eest vette ja muutus kalaks. Zeus muutus kopraks (?) ja löikus lainetesse. Nemesis põgenes kaldale ning muutis end kord üheks, kord teiseks metsloomaks, kuid Zeusi eest polnud pääsu - ta võttis järjest kiskjalikuma ja kiirema metslooma välimuse. Lõpuks tõusis Nemesis metshanena õhku, Zeus aga muutus luigeks ning lendas võidukalt Nemesise kannul Rhamnusele Atikal."

Isegi Proteus, teisejärguline jumalake, oli selles kunstis meister. Jan Parandowski kirjutab: kui Proteust taheti kinni püüda, "muutus ta tiigriks, lõviks, loheks; voolas

jõena, leekis tulena, lõpuks, justkui oleks elu temast lahkunud, kivistus kaljuks".

Kirjandus nakkas muutumiste motiivi innukalt kasutama. Palju on muutumisi Homerosel; Ovidiuse "Metamorfoosides" ja Apuleiuse "Metamorfoosides" ehk Kuldeeslis" on see põhiteemaks. Tänapäeva kirjanduseski on muutumisi rohkesti. (Kusjuures see ei pea alati just konkreetse motiivina esinema, sageli on muutumine lihtsalt teose faabula või struktuuri skelett.) Märkame seda Proustil, Joyce'il, Kafkal, hiljem Robbe-Grillet'l, Butoril, Claude Simonil. Kafkal on muide konkreetseid muutumised, nagu meie proosas Schulzil või Kusniewiczil. Maalikunstiski on see olemas - futuristidest Chagallini. Samuti uues teatris, muusikas.

Ent film on žanr, mille olemuseks ongi muutumine. Kui kultuur oma arengu erinevates faasides kutsub ellu ühe või teise žanri, et nagu laboratooriumis katsetada aktuaalseid tendentse, siis tänase relativismi katsetamiseks sündis kino. Juba üsna algusest valitsevad ekraani metamorfoosid. Piisab Mélièsi kaamera kinnikiilimisest ning üks filmitud pilt järgnes kolle teisele (nagu kinnhitatakse - hobutrammi muutus karavaniks). Sündis montaaž, filmi aluseid, mida Méliès kohe agar kasutama oli.

On huvitav, kui kino, metamorfoose kasutades, filosoferima hakkab. Kui õnnestub seda motiivi psühholoogiseerida. Kui näiteks kõnelleb reaalistest inimestest, kes põgenevad oma isiku, oma mine eest, oma elu kindlaksmääratusest. Méliès pöördus Fausti legendi poole. Varsti järgnes terve rida ekraniseeringuid "väikesest Faustist", Stevensoni tantud jutustusest "Kummaline lugu dr. Jekyllist ja mr. Hyde'ist", kus peategelane muutub olendiks, kellele kõik on lubatud. Kuid kinematograafia on materialistlik kunst ning see päras: tunneb ta end pareniini siiski mäsimas sfääris. Ta ei meeldib kas või see, et näitlejad muudavad üksteisega välimust. Vanemad matatajad mäletavad veel "inimesesaja näoga" - Lon Chaney'd. Ning Marlene Dietrichist sai ebajumal just siis, kui ta hakkas esinema meesterõivais.

Enda peitmine maski taha, tegelikult olemuse varjamine maskiga, mängib tähtsat rolli filmides, mille teemaks on näitlemine - näitlemine kui amet, näitlemine juhuse sunnil, näitlemine elus (just viimane motiiv tundub olevat iseloomulik mitte ainult

filmile, vaid kogu tänapäeva kunstile üldse). Fellini filmides vahetavad tegelased meeleviisi nägusid ja kostüüme. "Valges šeis" komponeerib kolmandajärguline näitleja - selles osas on Sordi - oma viletsat saatust muinasjutuprintsi mängimisega. "Memmepoegades" läheb Sordi kehastatud provintsinoormees karnevalile naiseks riietunult. Ning Gelsomina muutumised "Tees" (meie ekraanidel: "Nad rändasid ringi"). Või muutumised "81/2-s". Just see viimane film, nagu muuseum tänapäeva romaani klassikute teosed, põhineb täielikult muutumistel (samuti "Giulietta ja vaimud"). Metamorfoosidele toetuvad ka Bergmani filmid: "Nägu", "Persona" ning muidugi "Maasikavälu", kus peamiseks motiiviks on inimese vananemine ja surm. Samal ajal kui maailm edasi õitseb, otsib tuhmuv mälu pleekinud visioone noorpõlvest, maasikavälust ja nendest, kes on juba lahkunud.

Parimaks filmiks omataoliste hulgas on Antonioni "Elukutse: reporter" (1975). See tundub mulle huvitavam ja sügavam Max Frischi omal ajal laineid löönud romaanist "Stiller". Antonioni kangelane oli end killus-

tanud tühistegemiste vahel. Elukutselise reporteri ja maailmarändurina, ümberringi toimuva tunnistajana - alati objektina, ei iial subjektina - otsustas ta kord ometi valida ning valis esimese parema saatuse, kuigi juba väljakujunenud ja selgepiirilise. Ma ei arva, nagu võis lugeda arvustustest, et "võõrasse nahka" pugemisega langes kangelane lõksu ning pidi selle eest maksma. Pigem vastupidi, lõpuks ometi tundis see inimene end õnnelikuna, et ometi on ta keegi, et ta on olemas, et isegi tema mõrvamine - ei tapeta ju kedagi põhjuseta - annab tunnistust isiksuse eksistentsist (seepärast ta nii rahulikult surma ootabki).

Midagi samalaadset toimub "Üürnikus" Trelkovskyga: surm, mille poole ta nii visalt püüdleb, otsustab tema elu mõtte.

Kust meie maailmas jälle need muutumised? Võib-olla sellest, et nagu kunagi arhailisel ajajärgul, nii seisame ka meie võimsa tsivilisatsiooni lävel. Iialgi pole veel olnud nii sügavaid sotsiaalseid ümberkorraldusi nii lühikesel ajaltel. Pole olnud ka sellist tehnika arengut. Inimene lihtsalt ei

"Tec", 1954. Režissöör Federico Fellini. Põlmal Anthony Quinn (Zampano).



suuda kõige sellega kohaneda. Sealt siis põgenemis- ja muutumissoovid, metamorfoosid, isegi omalaadne isiksuse osadeks lagunemine. "Tulevikušokis" ütleb Töffler

temale omase kannatamatusega, et ei ole enam iseseisvat isiksust: "arvatavasti vahetab selle välja muutuv isiksusteseeria". Ja edasi: "Nii nagu üksikisik võib teadlikult valida



"Giulietta ja väimud", 1965. Režissöör Federico Fellini, Giulietta Masina (vasakul) jõuka koduperenaise Giulietta Boldrüni rollis, kelle abielu on ebaõnnestunud.

"Nägu", 1958. Režissöör Ingmar Bergman. Paremäl Max von Sydow (magnetisöör Vogler) keskel Ingrid Thulin (assistent Manda).



mitme elustiili vahel, nii võib ka tänapäeva ühiskond teadlikult valida erinevate kultuuristiilide vahel. Ajaloos on see midagi täiesti uut."

ILUS SUREMINE

Luchino Visconti viimast filmi "Süütu" vaadates jäin mõtlema hiljuti surnud itaalia režissööridele - tema'le, De Sica, Pasolinile. Meenus tsitaat Euripidese hävinud näidendist "Frikus", mis on ära toodud Arnold Toynbee raamatus "Inimene surma palge ees": "Kes teab, kas see, mida nimetame suremiseks, pole tegelikult just elu?" Jutt on inimese jaoks vahest draamaatilisemast hetkest, mil leiades end silmitsi surmaga, ta haarab teadlikumalt kui kunagi varem viimase meeletu pingutusega elust. Tahan rääkida kolme filmimeistri suremisest.

1974. aasta sügisel Pariisis viibides lugesin ühel hommikul ajalehest, vist oli see 13. novembril, et itaalia režissöör Vittorio De Sica

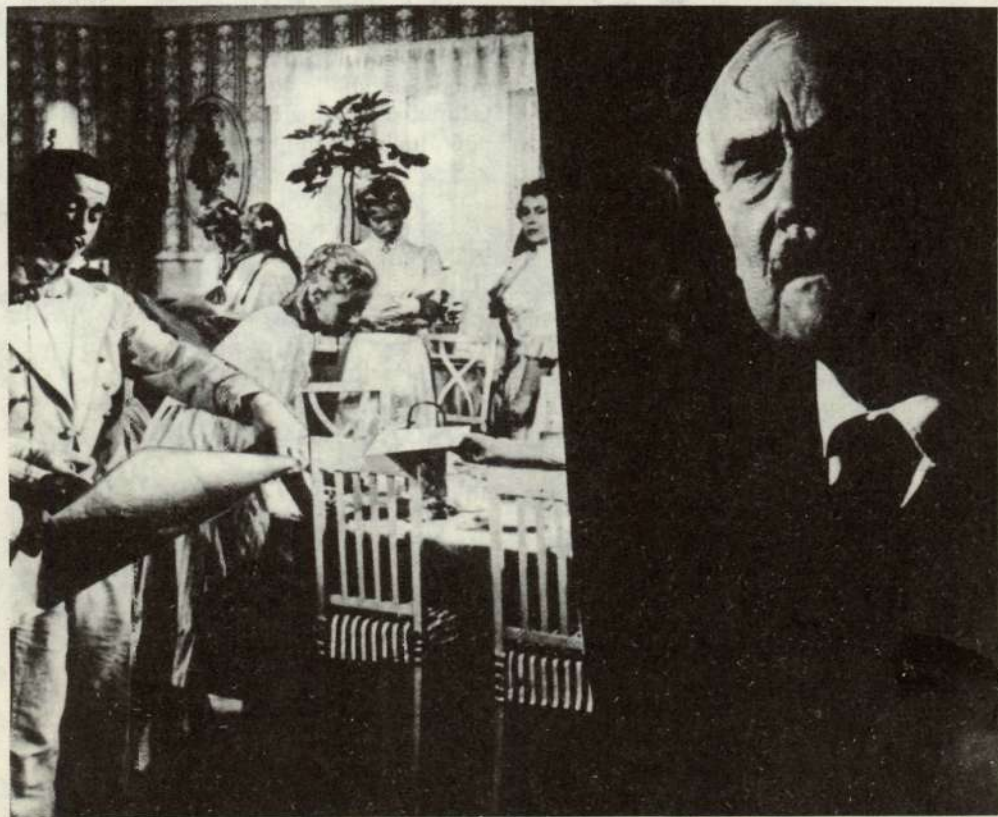
(tema uus film "Reis" esilinastus samal õhtul) suri möödunud ööl ühes Pariisi kliinikus. (Tegelikult suri De Sica just 13. XI 1974. - Toim.) Mulle oli De Sica looming lähedane. Nii tema

hiilgeajal kui hiljemgi. Nägin De Sica kord ootamatult Roomas kuulsal Via Venetol. Mulle tundus nagu oleksin kohanud vana tuttavat.

"Elukutse:
reporter", 1975.
Režissöör
Michelangelo
Antonioni. Claude
Mulvehill
(Robertson) ja Jack
Nicholson (David
Locke).



"Maasikavälu", 1957. Režissöör Ingmar Bergman. Victor Sjöström (professor Isak Berg). Mälestus nooruseast.



Surm, mis tabas režissööri tema viimase filmi esilinastuse eelõhtul, selles oli midagi melodramaatilist ja midagi Pisano lohakast seaduspärasusest, seda rõhutas eriti ka ajakirjandus. Režissöör oli juba ammu haige, aasta tagasi oli talle tehtud raske operatsioon. De Sica oli vähk. Paari päeva pärast vaatasin tema filmi. See jutustas ühe naise haigusest ja surmast. Äkilisest haigusest, mis tabas teda ootamatult, õitsvas eas. Kangelannat mängis Sophia Loren, tema armukest Richard Burton. Film oli kommertslik, nagu teisedki De Sica viimased filmid. Aga vaatasin seda teise pilguga kui selliseid filme tavaliselt.

Pärast neorealismi ajastu teoseid - oli De Sica ju selle voolu üks välja-paistvamaid esindajaid -, pärast selliseid filme nagu "Lapsed vaatavad meid", "Jalgrattavargad" või hilisem "Umberto D." kahvatus režissööri anne ning, ausalt öeldes, ei saavutanudki ta enam endist taset. De Sica tegi küll vee, peaaegu veerand sajandit filme, kuid harva tõusid need keskpärasest kõrgemale. Ka "Reis" oli üsna nõrk teos. Kuid siiski vaatasin seda huviga. Režissöör pöördub siin oma lapsepõlve ja noorusaja, Esimese maailmasõja eelsete aastate poole, nende juba üsna lahtunud, ent ikkagi nostalgiat tekitavate aroomide poole. Film põhineb Luigi Pirandello - tolle ajastu autori - jutustusel. Muidugi, tihti ei kuku väga isiklikud asjad ja igatsused kunstis hästi välja. Nii ka seekord. Kuid mis juhtus: selles kehvas filmis, kus on nii vähe kunsti, on palju autorit. Kui ahnelt haarab De Sica inimesi, päikest, taevast, esemeid! Kui palju janu valguse järele on selles filmis!

Visconti elusügis oli De Sica viimaste aastatega üsna sarnane. Jälle ühtaegu melodramaatiline ja hinge lõikav. Paar aastat enne surma jäi režissöör halvatuks. Liikumine oli vaevaline, kõne artikuleerimata, Näis, et enam ei saa ta töötada. Kuid sõbrad veensid teda invaliidsusest üle olema ning uut filmi tegema. Et filmimise ajal poleks vaja rännata ühest kohast teise, kirjutati stsenarium, kus kogu tegevus toimub ühes interjööris. Nii sündis "Perekonnaportree interjööris", üks Visconti tuntumaid ja kõige rohkem "oma" film. Pealtnägijate tunnistuste järgi oli see hingelõikuv vaatepilt - invaliidivankris Visconti, häälekõvendaja rinnal, tegemas filmi lossiinterjööris, täis kauneid maale ja esemeid, mida režissöör

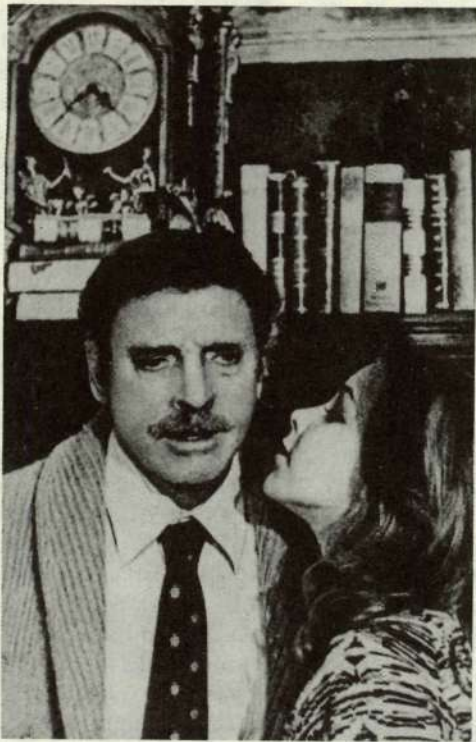
alati oli armastanud, mille keskel ta elas ja mis kaunistasid ta seniseid filme, vahel isegi üleliia.

Aga siiski oskas Visconti oma teost nii palju objektiveerida, et see eksisteerib iseseisvalt ega otsi tuge looja biograafiast. Peategelaseks on üksik keset raamatuid ja kunstiteoseid vananev teadlane. Ning siis ilmuvad tema erakuellu noored barbarid, panevad teda tundma rõõmu ja kannatusi, uskuma, et kõike võib otsast alata. Ent juba on hilja. Hääletult, suure kassi kombel hiilides, läheneb surm. Just see viimane on filmis antud mõõdutundeliseit ja väärikalt, kuulub selles filmis meistripartiiide hulka. Muide, see polnud ju režissööril esimene kord surma näidata, tema loomingule on see omane. Piisab kui meenutada vürst Salina ("Gepard") ja Aschenbachi ("Surm Venetsias") suremist või baieri Ludwigi enesehävitusprotsessi ("Ludwig").

"Perekonnaportree interjööris" edust innustatuna hakkas Visconti uskuma oma tervenemisse. Intervjuudes ütles ta enesetunnet järjest paranevat, nimetas filme, mida veel teha kavatseb. Selles õhkkonnas sündis film "Süütu", mõneti ebataoline teos. See oli, nagu De Sica "Reis", režissööri pöördumine ammuse lektüüri, omal ajal ühe kuulsama ja esinduslikuma modernse itaalia kirjaniku Gabriel d'Annunzio poole. Samuti oli see pöördumine epohhi poole, mis Viscontit alati

"Reis", 1974. Režissöör Vittorio De Sica. Sophia Loren (Adriana Di Mauro).





"Perekonnaportree interjööris", 1974. Režissöör Luchino Visconti. Burt Lancaster (professor) ja Claudia Marsani (Lietta Brumonti).

oli võlunud ning mille kujutust või vähemalt kaja võib leida kogu tema loomingust. On sajandivahetus, setsessioon - languse ajajärk ja ühteaegu uue algus. Nii ka Visconti filmis. Ühelt poolt on siin XIX sajandi traditsioonilisi rituaale ja käitumist, komp- lekse ja keeldusid. Teiselt poolt - selle lagunemine. Filmi tegelasedki - see konventsionaalne armastuskolmnurk - muutuvad äkki traagilisteks oma tões, mida nad veel mõista ei suuda. See, mis toimub filmis, toimub samaaegselt ka filmiga, Visconti teosega. Vahel lausa otseses mõttes: teose vormi, kujutamise viisi ja kaadrite sisuga. Viscontile nii omasesse kultuuripilti lööb igal hetkel sisse looduslikku, naturaalsset. Filmi- kunst on naiivne kunst: kallis, dekoratiivses interjööris on palju elavaid, lopsakaid lilli, on alasti kehasid. Film saab näidata vaid välist pilti, järelikult võivad alasti kehad tähendada - algmaterjaliks on ju modernistlik kirjandus- "alasti hinge".

Vastupidiselt Visconti loomingule on Pier Paolo Pasolini filmidele surma problemaatika

võõras. Kuid tema loomepärandis, mitte filmi-, vaid kirjanikutões (Pasolini oli ju ka poeet ja prosaist) leidub üks sügavaimatest tekstidest surma olemuse kohta: "Kuni ma surnud pole, ei või keegi kindel olla, et mind tõepoolest tunneb, see tähendab - võib mu tegevust mõtestada. [---] Surm viib lõpu- le meie elu välkkiire montaaži: valib kõige tähenduslikumad hetked (...) ja paneb need kindlasse järjekorda, muutes meie lõpetamata, ebakindla oleviku (...) selgeks, muutumatuks, kindlaks minevikuks. [---] Saa me oma elus end väljendada vaid tänu surmale."

Pasolini surm lõpetas suurepärase, rahutust täis teose. Kuid surm ei olnud tema vääriiline. Režissöör hukkus saladuslikel

"Perekonnaportree interjööris". Silvana Mangano (Pianca Brumonti) ja Helmut Berger (Konrad Liibel).



asjaoludel ühel ööl Rooma eeslinnas. Tema surmale mõeldes meenub mulle Kafka "Protsess" ja see õudne pilt: "Aga juba laskusid ühe härra käed tema kõrile..."

Üldiselt on surma teema veidi halvamaiguline. Võib-olla on see argielu taustal liiga suur ja šokeeriv. Olid need kolm ju kunstnikud, aga kunstnikes on ikka mingit kavalat teesklust. Enamgi, nad olid filmikunstnikud, kes isegi ambitsioonikatena lõhnavad odava järele. Kuid selgemini kui teised kunstid toob just filmikunst päevalgele meie eksistentsi häbeliku poole.

KUNSTNIKU PORTREE

Nägime hiljuti Ingmar Bergmani järjekordset mainekat teost "Sügissonaat", Ingrid Bergmani ja Liv Ullmanniga peaosades. Selle filmi sisuks pole mitte kunst nagu näiteks "Personas", vaid kunstniku elu. Kuulus pianist hakkab ühtäkki tundma sümpaatiat perekonnaelu vastu - ta viibib tütre külas ning seisab küsimuse ees, milline on ta olnud mitte kunstniku, vaid ema, abikaasa, ini-

mesena. Vastus - ema eest vastab tütar - pole rõõm:ustav. Ta on elanud korratut elu, olnud kodust eemal, armastust ja aega ligimeste jaoks pole tal jätkunud. Ja lõpuks hakkas oma tüdärki teda vihkama. Nii palju Bergmaniga seoses. Kuid see kõik viib mõttele, et ehk peabki nii olema ja et sinna pole midagi parata. Kõrge kunst - tohutu töö ja suur risk - nõuab peale kunstniku eneseohverduse veel teda ümbritsevate lki ohvrimeelsust. Võib-olla pole see eriti kõlbeline, kuid siiski - nii see on.

Harva süüvib filmikunst nii sügavale kunstniku biograafiasse. Enamasti piirduakse selle üsna pealispinnalise esitusega. Näiteks paar seda liiki filmi. Meelde jääva peategelasega efektselt lavastatud John Hustoni "Moulin Rouge" (1953) oli jutustus Toulouse-Lautreci dramaatilisest, õnnetust elust, kunstniku alkoholismist ja invaliidisusest põhjustatud allakäigust. See on tüüpiline rahvalik, tegelase eluloo sensatsioonilisi seiku ärakasutav film, mille kindlasti ei puudu oma tutvustav väärtus: ta näitab meile fragmenti "ilusast ajast", n õõdunud sajandi lõppu, tema kahetähenduslikku iseloomu

"Providence", 1977. Režissöör Alain Resnais. David Warner (Kevin), Ellen Burstyn (Sonia), John Gielgud (Clive) ja Dirk Bogarde (Claude).



kodanliku epopöa taustal, mõneti katastroofilist meeleolu ning selle taustal, kuigi järeleandmistega massimaitsese, tolle vaese, geniaalse inimese kuju. Teistsugune film on Jacques Beckeri "Montparnasse 19" (1958). Siin on asjasse suhtunud tõsisemalt. Režissöör näitab XX sajandi esimese poole ühe välja-paistvama maalikunstniku, Amadeo Modigliani lugu (teda mängis Gérard Philipe). Kuid näitab ka loomeprotsessi, loomingut, selle ilu, nii tüüpilist nendele "väsinud" sõja-järgsetele aastatele.

Kaugete aegade kunstnikest rääkivatest filmidest on mul meeles näiteks hispaania režissööri Luciano Salca "El Greco". Jälle üsna pealiskaudselt jutustatud elulugu, millest on kahju, sest siin oleks olnud paljustki rääkida. Maalijat ennast, XVI ja XVII sajandi vahetusel Hispaaniasse rännanud eksootilist Grecot, on näidatud üsna huvitavalt, kuid see-est tema teoseid, realistlikke ja samas ka viirastuslikke, "bütsantsilikke" ja hispaanialikke, enne elu lõppu hullumeelseid, käsitles film kui kenade illustratsioonide kogumikku. Kui raske on näidata kunstis kunsti! Raske on ekraanil elustada teost, mis on loodud kõnelema vahetult lõuendilt, olema vaatajaga intiimses kontaktis.

Huvitavalt tuli olukorrast välja Nõukogude režissöör Andrei Tarkovski oma "Andrei Rubljovis" (1969). Mustvalge filmi finaalis näitas ta jutustust lõpetava värvilise süidina kunstniku teoseid. See kukkus välja efektselt ning olles omamoodi isoleeritud, lähendatud kontemplatsiooniks valmisoleva vaataja silmale, tekkis talle mulje, et suhtleb originaalidega. Peale selle finaali on Tarkovski film puhas biograafia. Enamgi, see on jutustus XIV sajandi ja XV sajandi alguse Venemaast, tatarlaste rüüsterkedest, feodaalsõjast, linnadest ja küladest, vene konimetest ja maastikust. Rubljov jäi nägija ja tunnista, see jutustuse keskmesse, kaamera jälgis maailma peaaegu et tema silmade kaudu. Vaatles melanhoolseid pilte märgadest põldudest ja udustest silmapiiridest, keerdunud puujuuri metsas, Vladimiri, Suzdali või Pihkva ülevat arhitektuuri, inimtüüpide galeriid, sõdu ja taplusi.

Kuidas näidata maalikunsti kirjanduses, kirjandusteost kujutavas kunstis? Samasugused raskused on filmikunstilgi. Kuidas näidata kirjanikutööd ekraanil? Kineastid üritavad seda vahelduva eduga. Hiljuti



"Sügissonaat", 1977. Režissöör Ingmar Bergman. Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva) ja Halvar Björk (Viktor).



"Persona", 1966. Režissöör Ingmar Bergman koos peaosaliste Liv Ullmanni (Elisabeth Vogler) ja Bibi Anderssoniga (öde Anna).

"Picasso müsteerium", 1956. Režissöör Henri-Georges Clouzot. Pablo Picasso.

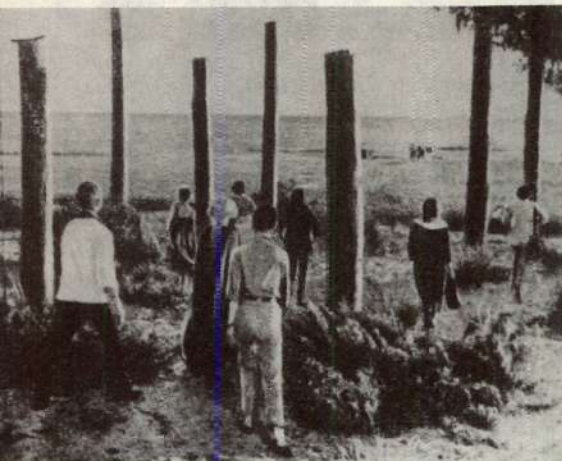


demonstreeris kirjandusteose sündi huvitavaalt Alain Resnais' "Providence" (1977). Aga kuidas näidata ekraanil kirjandust ennast? Mulle tundub, et filmis on siiski lihtsasti näidata muid kunstiliike. Ja sedagi mitte alati. Ei piisa filmis kunstiteose võimalikult adekvaatsest kujutamisest, teost peab ka mõistma. Omal ajal tuli sellega toime Henri Clouzot filmis "Picasso müsteerium" (1956). Väljapa-

tev prantsuse kriitik André Bazin kirjutas, et Clouzot suhtus maali "Avignoni neiud" kui reaalsesse, poolelilievasse maailma. Režissöönäitas maali anatoomiat ja "füsioloogiat", tekkimise akti, arengut, struktuuri pidevates muutumistes ning lõpuks selle teose mõju kunstniku elule.

Empiirilise maailmaga tihedasti seotud kunstina tunneb kind end paremini kunstniku elu kui tema teoste vallas. Ja kui võtabki ette mingi loominguga tegelda, siis eelistab sellist, mis pole tegelikkusest eriti eemaldunud, kuulub "alamasse" kunsti. Samuti meeldivad talle kunstnikud, kes on kõrvuni argipäevas või hädavaresed. Näiteks Tony Richardsoni "Music-Hall" (1960) Laurence Olivier'ga sellise kunstniku rollis. Muusikaliga seoses meenub, et selle poeetikast sündis üks võluvaimaid žanreid kinematograafias - filmiburlesk (Chaplini "Rambivalgus" ongi ju lugu *music-halli*artistist).

Filmikunst tunneb end hästi nii "alama" kunsti maailmas kui ka sellise kunsti ja elu piirimail. Läbinägevalt demonstreeris seda piiri Federico Fellini ühes oma varastest filmidest "Valge šeik". Noor Alberto Sordi esineb fotoromaani kangelasena. Film näitab, kui vähe maad on sellisest haledast kunstist haleda elu ja tema illusioonideni. Aga ehk oleme kõik kunstnikud, kuigi jah, kahjuks



"Magus elu", 1960. Režissöör Federico Fellini. Alumisel fotol keskel Anita Ekberg (Sylvia).





"Petis", 1955. Režissöör Federico Fellini. Broderick Crawford (Augusto) ja Richard Baseliart ("Picasso").

mitte parimate hulgas? Teesklemme, mängime lollu, vigurdame ning vaid aeg-ajalt sähvatab meis midagi geniaalset?

Fellini näitas sedagi, kuidas kunst võib eksisteerida elus endas. Pean silmas "Petist" (1955), filmi, mida mainitakse suhteliselt harva. Selle kangelaseks on vaimulikuks ümberriietunud kelm, kes petab vaestelt talupoegadelt annetusi välja, lubades korraldada missasid surnud hingedele. Ning teeb seda sündinud näitleja andega. Fellini kaldub üldse väitma, et tegelikult on iga kunstnik pettur (ütleb seda "Magus elus", "8 1/2-s" ning mitmeid kordi hiljemgi).

Mõneti sellesarnaselt vaatas oma kunstitegemisele, või üldse kogu kunstile, Bergmani "Persona" kangelanna. Ühel päeval jäi suur rootsi näitlejanna Elisabeth Vogler keset etendust vaht. Võib-olla ütles endale: küllalt komöödiast, rollidest, lobisemisest. Ei kõnelnud enam sõnagi. Jälgis vaid tähelepanelikult maailma. Justkui oleks tahtnud öelda: määritä nüüd sina, maailm!

Poola keelest tõlkinud
HENDRIK LINDEPUU

ALEKSANDER JACKIEWICZ, Poola Teaduste Akadeemia Kunstiinstituudi professor ja Łódzi filmikooli õppejõud, oli üks nimekamaid poola filmikriitikuid ja -teoreetikuid.

A.J. oli sündinud 1915. aastal Simferopolis. 1938. aastal lõpetas ta Varssavi Ülikooli poola filoloogina. Oma filmialastes töodes käsitles ta peamiselt kirjanduse ja filmikunsti seoseid (A.J. on muuseas ise mitme romaani autor). Tähtsamaid raamatuid: "Romaan ekraanil" (1952), "Gorki ja film" (1955), "Võlulatern" (1956), "René Clair" (1957), "Andrzej Munk" (1964), "Film - XX sajandi romaan" (1968), "Kirjanduse ja filmikunsti õhtlikud seosed" (1971), "Filmi antropoloogia" (1975), "Kino fenomenoloogia" I (1981), "Võlulatern" II (1982). Ajakirjas "Kino" ilmus A. Jackiewiczil oma rubriik, kus ta käsitles peamiselt tänapäeva filmikunsti. Ajakirjas "Film" üle nädala ilmunud rubriigi nimetus "Minu filmiajalugu" kõneleb ise enda eest. Tema toimetamisel ilmus ka leksikon "Poola filmiloojad" (I osa 1986). Aleksander Jackiewicz suri 1988. aastal. Siin avaldatud lühikirjeldused pärinevad "Võlulatern" II osast (1982) ning kujutavad endast televisioonitvõetlusi (sellest ka nende mõnetine improvisatsioonilisus ja kaootilisus). Nimelt oli A.J.-il mitme aasta vältel Poola TV-s oma sarisaade (nimetuseks "Võlulatern"), kus ta tutvustas maailma filmikunsti (muudugi koos illustreeriva filmimaterjaliga). Tõie saatsearja eest sai professor ka ajakirja "Kino" preemia. Niisiis ei pretendeeri celneov A.J. kriitikutevõrse igakülgele arvamusele, teoreetilismid ja teaduslikumad tekstid jäägu seekord oma järge ootama. Ning lõpetuseks. Miks ei võiks Eesti TV-ski olla mõnel samal masti mehel analoogiline sari.

H. L.

TEATRIPROBLEEMID AJAKIRJAS "MANA"

"Mana" on teadupärast väliseesti tähtsaimaid kultuuriajakirju, mis hakkas ilmuma 1957. a Rootsisis ning muutus peagi võrdväärseks partneriks, mõneti konkurendikski seitse aastat varem ilmumist alustanud "Tulimullale". Avanimbris deklareeris toimetus oma tahet viia lugejaskond kontakti tänapäeva kultuuriga Läänes, olla taimelavaks uutele ideedele, vaba kriitikaga "lasta sisse puhastavat ja ergutavat tõmbetuult sesse ühtaegu umbesse ning õhuhõredasse ruumi, kus meie kirjandus ja kultuur on liiga kaua elanud"¹; apelleeritakse publiku nõudlikumale ja teadlikumale osale. Keskmise põlvkonna tuntud literaadi Ivar Grünthali toimetamisel anti esialgu välja neli numbrit aastas. 1964. a sai teiseks peatoimetajaks USA eestlane Hellar Grabbi, ajakirja väljaandmine viidi järgmisel aastal üle USA-sse ja 1967. aastast on H. Grabbi juba üksi peatoimetaja kohustes. Ilmumissagedus langes kahele, 1970. aastast ühele numbrile aastas. 1988. a ilmus üldjärjestuses 58. number, viimane väliseesti ajakirjana. Nüüd on "Mana" tulemas Eestisse, et jätkata kodueesti kultuurikeskonnas oma missiooni. Niisiis on igati sobiv aeg teha esialgseid kokkuvõtteid sellest, mida ja kuidas on "Manas" senise 30 aasta jooksul käsitletud.

"Mana" pole kunagi olnud kitsalt kirjandusajakiri, vaid avanud oma leheküljed teistelegi kaunite kunstide, sealhulgas teatri ja draama probleemidele. Esimestes aastakäikudes tehakse teatrit juttu võrdlemisi harva ja juhuslikult: mõned infokillud pagulaste teatritegevusest, mõni arvustus - see on õigupoolest kõik. 1960. a esimeses numbris leiab lugeja uue rubriigi "Teatrikroonika" ning siitpeale püsivad teatriprobleemid pidevalt ajakirja vaateväljas. Kroonikarubriigi kokkupanija ning Rootsi perioodi viljakaim teatriarvustaja on I. Grünthal, talle sekundeerivad Paul Laan, Hannes Oja, Ilmar Mikiver jt. 1964. a asub toimetuses tegevusse kirjandus- ja teatrieadlane Mardi Valgemäe, kellest saab järgnevaks veerandsajandiks "Mana" teatriosa põhiautor. Tema arvustusi, esseesid, teatrikroonikat leiame peaaegu igast

numbrist, lisaks leiab M. Valgemäe 80. aastail aega ja jõudu sisustada ka "Tulimullale" teatrilehekülgi. "Mana" üleviimine USA-sse toob juurde teisigi uusi jõude - nända H. Grabbi, Andres Jüriado, Ilmar Külvet -, kuna mõni varasem kirjutaja tõmbub kõrvale.

"Mana" toimetus ei piirdu oma rahvusrühma kunstielu jälgimisega, vaid käsitleb eesti kultuuri maailmakultuuri osana. Kooskõlas avanimbris deklareeritud eesmärkidega pakutakse lugejale rikkalikult informatsiooni maailmas toimuvast.

"Mana" hoiab lugejaid kursis läänemaailma teatri ja draama arengusuundadega

Algusaastatel avaldatakse ridamisi "Mana" kaastööliste ülevaateid Euroopa suurlinnade teatrielust. Peaasjalikult tutvustatakse neis repertuaariuidesid, kuna režiiprobleemid jäävad varju - tavaliselt piirduvad kirjutajad siin põgusate muljete vahendamisega nähtud etendustest. Raimond Kolk kirjutab Viini, Salzburgi, Müncheni ja Hamburgi teatrites nähtust (1961, nr 1), Gert Helbemäe saadab "Teatrikirja Londonist" (1961, nr 4), Vahur Linnuste teeb ülevaate Pariisi avangardteatri hooajast (1962, nr 1) ja tutvustab Georges Schéhadé fantaasiaküllaseid lüürilisi näidendeid (1963, nr 2). Teateid Euroopa teatriuudistest, sealhulgas endasmõistetavalt Rootsi teatrite mängukavast, sisaldab kroonikarubriik. "Mana" autorite poolehoid kuulub sel ajal moderndraamale, mis on vallutanud Euroopa teatrilavade: sellest annavad tunnistust J. Anouilh', E. Ionesco, Fr. Dürrenmatti, S. Beckett, J. Genet' jt uute näidendite ja nende lavastuste infoküllased ning tunustavad vaatlused. Kuigi ülekaalukalt tegeletakse näitekirjandusega, võib lugeja etenduste kirjelduste ning artikleid illustreerivate fotode põhjal saada mõnesuguse ettekujutuse avangardteatriotsingust. "Mana" avangardisümpaatiakutsus esile ägedaid, reageeringuid alalhoidlikes pagulasringkondades; kurioosse nähtena võiks mainida Aario Maristi nõrduinud kirja "Mana" toimetusele, milles Vahur Linnustet süüdistatakse Moskva huvide tee-

¹ Saateks. "Mana" 1957, nr 1, lk 1.

nimises, sest "Kõik need Adamov, Beckett, Duras, Genet, Ionesco jt oma vaimuvärdjaliku mädasuse, mülkateatriga, püüavad hävitada vabaduse, inimsuse, moraali alusmüüre mürkhambuliste rottidena"², *Théâtre National Populaire* olevat aga lausa kommunistliku propaganda keskus.

M. Valgemäe tulekuga toimetusse 60. aastate keskel nihkub raskuspunkt mõistetavalt Ameerika teatrielule. Kroonikarubriigis registreerib M. Valgemäe New Yorgi teatrisündmusi, pühendades rohkem tähelepanu *Off-Broadway* ja *Off-Off-Broadway* truppidele. Näitekirjanduse uusi suundi käsitleb A. Jüriado põhjalik ülevaade "Tänapäeva poliit-draamast" (1969, nr 35), kus kõne all on P. Weissi, R. Hochhuthi, V. Haveli, P. Fosteri jt näidendid ja nendelavastused.

"Sula"-aastatel hakkas üksikuid "Mana" numbreid Eestissegi jõudma. Kui palju sel ajal "Manat" Eestis loeti, on raske öelda. Küllap vähe ja juhuslikult, sest "Mana" oli keelatud ajakiri. Niivõrd, kui võrd "Mana" Eestis kättesaadav oli, toimus ta lääne kultuuri vahendajana Eestisse. Moderndraama ja teatrieksperimentide, visuaalse režiini, *happeningi*, *camp'i* tutvustused võisid vägagi tõenäoliselt kaasa mõjuda siinsete kultuurihorisontide avardumises.

"Mana" jälgib pidevalt väliseesti teatrit ja näitekirjandust

"Teatrikroonika" informeerib pagulas-truppide esietendustest mitmel mandril, taotlemata siiski teabe täielikkust. Järjekindlalt avaldatakse retsensioone P. Laane, H. Oja, I. Grünthali, M. Valgemäe, A. Jüriado, Ed. Krantsi jt sulest. Tähelepanu paljudes riikides tegutsevatele eesti teatritruppidele jaguneb võrdlemisi ebaühtlaselt, nähtavasti oleneb see kaastöölise võimalustest ja huvidest. Kõige elavamalt arvustatakse Stockholmi ET lavastusi (10 arvustust), toimetuse Ameerika-mandrile kolimise järel koondub tähelepanu enam Eesti Rahvusteatrile Kanas (4 arvustust, H. Oja ülevaade hooajast 1962/63 ja I. Külveti oma hooajast 1968/69) ning New Yorgi Eesti Teatrile (6). R. Andre Stuudio teatri (3), Cöteborgi trupi (1), Pinna Stuudio (1) tegevus peegeldub arvustuste kaunis juhuslikult, küll aga jälgitakse Rootsi perioodil Stockholmi Eesti Gümnaasiumi näiteringi etendusi (4 arvustust). Kultuuri-looliselt väärtuslikku teavet pakuvad K. Saar-

seni "Signe Pinna mitmepalgeline vitaalsus" (1962, nr 3), M. Valgemäe vestlus näitekirjaniku ja teatritegelase Asta Willmanniga (1964, nr 4/5).

"Mana" tahab kaasa aidata teatritegevuse elavdamisele ja uuendamisele. Adressaadina peetakse siimas esmajoones kunstinõudlikumal publikul, "Mana" teatriarvustustes tuleb sejuures kujukalt esile hinnangualuste ja vaatepunktide konflikt, eriti selgelt on positsioonide erinevus näha 60. aastail. Ühest küljest on arvustajad teinud tõsiseid mõõndusi lavastuste kunstitaseme hindamisel, sest olude raskust trotsivad teatritegijad väärivad imetlust ainuüksi selle eest, et nad teevad eesti teatrit. "Paistab, nagu oleksid näitlejad meie vaprad kultuuritöölised, kes endid hilisööni tasuta ohverdavad, et emakeelsel teatril hinge sees hoida," kirjutab P. Laan 1964. aastal.³ Iseenesest on see ju õige, kuid niisugune hinnangualus sünnitab ühekihtselt komplimentaarset kriitikat, mis ei puudu ka "Manas". Samas numbris, kust pärineb eelnev tsitaat, asub M. Valgemäe kanadaestlaste "Hamletit" arvustades hasartselt lammutama seniseid suhtumisi: "Kui aga tahame tõusta kõrgemale šovinistlikust reportaazist, kus me sageli ülistamisega tüssame iseendid ja oma järeltulijaid, peame küsima koos ka kriitikuna tegutsend Goethega mitte ainult kas üldse oli mõtet seda teha, vaid ka kui hästi tuldi tehtuga toime."⁴ M. Valgemäe ja tema mõttekaaslaste arvates annavad teatrile olemisõiguse üksnes kunstilised taotlused. Nõudlik kriitik taunib teatri taandamist "poolvägisi allakügistet kultuurseks eineks" ning kohanemist publiku maitsega. Pole ehk huvituset, et M. Valgemäe võtab siinjuures appi Karl Menningu: kasutades publitsistika-kogumikku "Kunstivihe on niisama püha kui vaimustuski" lähtepunktina, kirjutab ta kontroversiaalsete töötütingute ning ajaga kaasaskäimise vajalikkusest ja solidarideerub Menninguga nõudes, et rahvas peab tulema kunsti, mitte kunst rahva järele (1973, nr 30). (Eks too ka I. Külveti oma näidendis "Menning" fookusesse Menningu kui kompromissitu kunstinõudleja.)

Pagulasteatri võtmeprobleemiks peetakse "Mana" veergudel repertuaari. Rahulolematust nängitavate näidendite valikuga läbib punase joonena artikleid ja arvustusi. Miks rääkida sellest häid võimeid nii tühisele tükile, küsib I. Grünthal B. Franki komöödia "Minu

³ P. Laan. Taluprobleeme. "Mana" 1964, nr 1, lk 76.

⁴ M. Valgemäe. Shakespeare Seedriorul. "Mana" 1964, nr 1, lk 73.

² A. A. Marist. Meie tõekspidamisi kaitstes. "Mana" 1962, nr 3, lk 238.

teisik" puhul Stockholmi Eesti Teatris 1960. a. Sama küsimus kõlab - kord otse, kord ridade vahelt - edaspidigi, eriti tungival M. Valgemäe, H. Grabbi, I. Külveti kirjutistes. "Nii-kausa, kui eesti teatritrupid välismaal toovad lavale äärmängitud väheseid eesti klassikuid, pastlanahkseid külatükke või kergeid salon- gikomöödiad on meie draamahuviliste pea- tähelepanu paratamatult pööratud asu- kohamaade võõrkeelsele teatrile," hoiatab H. Grabbi 1964. a.⁵ Mängukavas soovitakse näha moodsa draamaparemi tülkeid (A. Jü- riado, 1965, nr 4), seni kasutamata eesti klassikat (eeskätt Tammsaare näidendeid), B. Kangro ja I. Külveti lavateoseid.

60-70. aastail propageeritakse M. Valge- mäe eestvõttel kodueesti uuencvat näitekir- jandust, soovitatakse J. Smuuli, A. Alliksaare, A. Kaalepi, P.-E. Rummo, M. Undi, R. Saluri, E. Vetemaa teoseid. Veel 1979. a lõpetab M. Valgemäe kriitilise põhitooniga ülevaate "Meie repertuaar" üleskutsega: "Näidakem enam sallivust kodumaa kunstiüheda reper- tuaari suhtes, olgem vastutulelikud I. Külveti jt. paremate pagulasnäitekirjanike loomingule ning, mis peaasi, rabelgem välja Kotzebue needused!"⁶ Seejuures ei piirduta paljasõna- lise soovitusega. "Mana" avaldab kokku 13 draamateksti (näidendid, nende katkendid, üks kuuldemäng), nende seas I. Külveti H. Nõu, E. Maripuu näidendid, samuti kaks kodueesti lavateost: A. Kaalepi "Iidamast ja Aadamast ehk Antimantikulaator" (1969, nr 36) ja J. Kruusvalli "Pilvede värvid" (1985, nr 54).

Muret teeb järelkasvu probleem. Et mitte stagneeruda, peab teater noorenema, kuid samas kurdetakse, et traditsioonidesse taker- dunud teater ei paku noortele huvi ja nii võib pagulaskultuuris eriti oluline kunstiharu hoopis hääbuda. Neile probleemidele juhib tähelepanu I. Mikiver programmilises artiklis "Ideaalne pagulasteater" (1965, nr 3). Mikiver peab üksnes teatrit võimaliseks täitma erinevate põlvkondade kultuurilise kokku- sulatamise ülesannet. Peale majandusliku abi ja toetuse on vaja järske kursimuutusi teatri sees, et noori kaasa tõmmata. Rohkem lavastusi! Rohkem lavastajaid! Rohkem tööd järelkasvule! Nii sõnastab Mikiver teatri ees seisvad ülesanded. Samuti programmilise tähendusega artiklis "Kanada teatrist ja eesti teatrist Kanadas" (1967, nr 32) kutsuab I. Külvet taas üles laiendama tööd noortega. Suure osa

artiklist pühendab ta aga näitekirjanduse madalseisu põhjustele. Küllap on isiklikku kibestumist Külveti retoorilises küsimuses: "...kas võimaldaks meie pagulasteater üldse ka eesti ainekul kirjutavale kompetentsele näitekirjanikule täielikku loomingulist vaba- dust?"⁷ Pidurdavalt mõjub I. Külveti meelest ka vanema generatsiooni publiku ükskõiksus, isegi vaenulikkuseksperimentide vastu.

Võib ehk väita, e: 60. aastate keskel sõnastatakse "Mana" lehekülgedel väliseesti teatriuudense programm, mis on polee- miline "aegunud teaditsioonide" suhtes, kunstinõudlik, orienteeritud noorele põlv- konnale. Repertuaari uuendamine on selle programmi keskne nõue. Lavapraktikas ringit järsku pööret siiski ei toimu. Kui aga hiljem, 80. aastail, kerkivad esile noored teatritegijad (Kunstiklubi teater, "Toronto Lavateater", Linda Pakri, Elmar Maripuu, Marika Blossfeld), leiavad nad "Manas" M. Valgemäe näol tähelepaneliku ja heasoov- liku arvustaja.

"Mana" jälgib poolehoiuga kodueesti teatri ja drama uuenemist

Eesti kunstis 60. aastatel alanud inteni- siivne uuenemine pälvis "Mana" autorite huvi ja toetuse. Lähtudes veendumusest, et "eesti kultuuri paejoon kuigeb Eestis" (1967, nr 32), jälgitakse järjekindlalt kodumaa kunstielu. Esimesi kirjutisi draama alalt on M. Valgemäe "Pilk nõukogude eesti näitekirjandusele" (1966, nr 31), milles kunstiküps ja "suure- päraselt teatraalse" näidendina on esile tõste- tud A. Alliksaare "Nimetu saar". (Pöördetähi- seks peab Valgemäe "Nimetut saart" ka "Tulimullas" 1977, nr 2) ilmunud ülevaates "Kodumaine dramaturgia 1944-1976"). Kodu- maist teatrit puudutavad kirjutised jagu- nevad üldjoontes kahterühma.

1. M. Valgemäe põnevad esseed, mis käsitlevad uuencvat teatrit ja E. Hermaküla, J. Toominga jmt lavastusi maailmakultuuri arengusuunda kontekstis: "Tartu fööniks ehk Uuestisünni poisid Tartu "Vanemuises"" (1969, nr 35), "Milleks teater?" (1972, nr 39), "Koerad laval ehk kehade grammatika tänapäeva eesti teatris" (1976, nr 42), "Väike Vetemaa-vaatlus" (1978, nr 45) jt. Need on kirjutatud näidenditektstide ja kodumaal ilmunud arvustuste põhjal, ilma vahetu vaatajakogemusest. Vaatajasuhte puudumist kompenseerib läine teatri põhjalik tundmine,

⁵ H. Grabbi. Benedetti punased roosid New Yorgi Eesti Teatris. "Mana" 1964, nr 2, lk 161.

⁶ M. Valgemäe. Meie repertuaar. "Mana" 1979, nr 47, lk 21.

⁷ I. Külvet. Kanada teatrist ja eesti teatrist Kanadas. "Mana" 1967, nr 32, lk 41.

mis lubab kirjutajal leida analooge ja rööbitumisi, samuti näidendite teatrist-lähtuv analüüs: kriitik otsib näidendis lavaliselt olulist, avab teksti kätketud režiilahenduse võimalused. M. Valgemäe käsitluses on teatris määrav lavaline tegevus, *praxis*. Seda väljendab visuaalne teatrikeel, mille grammatika hõlmab miimikat, žeste, liikumist, rütmi, misanstseene. "Teater on just vaikus, mitte tingimata kõne; häälitsemine, mitte tingimata rääkimine; luuleline sõnade-mäng, mitte tingimata paindumatu proosa; vormide ja värvide rütmiline liikumine, mitte tingimata loogiline keskustelu; režiile toetuv visuaalsus, mitte tingimata tekstiraamatu verbaalsus."⁸ E. Hermaküla ja J. Toominga uuendusi tõlgendab Valgemäe rõhu nihutamisenä sönateatrilist liikumisteatrilise, mitte-verbaalse teatrikeele tähtsustamisena. Teisalt leiab ta tegevuslikke kujundeid ja nägemismeele kaudu tajutatavat teatriluulet (*Cocteau' poésie de théâtre*) Alliksaare, Undi, Rummo, Kaalepi teatrasetses näidendites. Eriti kõrgelt hindab Valgemäe P.-E. Rummo "Tuhkatriinümängu", mida ta on nimetanud rahvusvahelise tasemega rituaaldraamaks. Mõõndusteta positiivne on hinnang E. Hermaküla Ameerika-esinemisele V. Vahingu monodraamas "Mees, kes ei mahu kivile" - arvustaja tõmbab võrdlusjooni Grotowski 'vaese teatri' püha näitlejaga ("Hermakülaline", 1979, nr 46).

2. "Manas" ilmub Eestit külastanud kaastöölise reisikirju, milles üsna oluline koht on teatrimõtetel. Nähtud etenduste kirjeldusi, hinnanguid ja arvamusid (mitte tingimata järgitult positiivseid) siseldavad Eduard Tubina "Jooni tänapäeva "Estonia" teatrist" (1967, nr 32), Endel Loo "Kildkirja teatrimatkalt" (1977, nr 44), kõige ulatuslikumalt aga Hellar Grabbi reisimuljete sari "Jooni Eesti palges" (1968, nr 34; 1969 nr 35; 1979 nr 46-47). Mõistagi on need kirjutised adresseeritud välisestlasest lugejale ega pretendeeri laiemale üldistuste tegemisele, ent kahtlemata on tegemist teatrilooliselt huvipakkuva materjaliga. Lähemalt on reis juttu järgmistest lavastustest: V. Panso "Pingviinide elu", "Inimene ja inimene", "Roosiaed", "Parvepoisid", K. Irdi "Kihnu Jõnn", "T. ga-hoovis", E. Hermaküla "Üks ullike läks rändama", "Hullumcelse päevik", K. Raidi "Külalised", M. Mikiveri "Libahunt", K. Komissarovi "Peaproov", J. Viidingu - T. Rätsepa "Niagaara"; H. Grabbi on näinud Kaarel Irdi, E. Looaga Mikk Mikiveri proove.

Teatriprobleeme käsitledes orienteerub

⁸ M. Valgemäe. Milleks teater? "Mana" 1972, nr 39, lk 19.

"Mana" olevikule ning selle kaudu tulevikule- uuele, avanguardsele. See seletab nähtavasti teatriajalugu puudutavate materjalide nappust - erinevalt "Tulimullast", mis avaldab järjekindlalt tagasivaateid eesti teatri minevikule ja teatriinimeste mälestusi. "Manast" on nimetada M. Valgemäe faktiitne ülevaade "Geislingeni teatrikevad" (1985, nr 54) Geislingeni Eesti Teatri tegevusest aastail 1945-1949. Kindlasti väärrib tähelepanu veel I. Mikiveri arvustus A. Adsoni "Teatriraaamatale" (1959, nr 2). Nimelt esitab I. Mikiver selles arvustuses teatriajaloo metodoloogilised põhimõtted; Adsoni raamat neile tema hinnangul, muide, täiel määral ei vasta. Teatriloolane on siis öieti arheoloog, kes peab säilinud ja leitud tükikestest välja lugema kunagise teatrielu. Teatriajalugu ei tohiks Mikiveri arvates taanduda näitekirjanduse ajalooks, pigem võiks see olla olulisimate etenduste kõige külgne analüüs, mis hõlmab režiidid, mängustiili, lavakujundust ja -tehnikat, kostüüme ja muid aspekte. Nii oleks võimalik hinnata teatri tähtsamaid arenguetappe. Mikiver pakub omalt poolt välja ajalooliselt olulisimate lavastuste rea alguse: "Saaremaa unupoeg", mis esindaks Koidula teatrit - "Udumäe kuningas" (Wiera teater) - "Tuulte pöörises" ("Vanemuine") - "Hamlet" ("Estonia") - "Igapäevne inimene" (E. Loo raamatiteater).

Tundub, et Ilmar Mikiveri panus eesti teatrimõtte arengusse on seni vääriliselt hindamata. Seepärast pole ehk liigne lühike tutvustus: 1920. a sündinud I. Mikiver õppis TÜ filosoofiateaduskonnas, seejärel Stockholmis ülikoolis teatri- ja muusikateadust, 1954. a omandas ta filosoofiakandidaadi kraadi, 60. aastail tegi kaasa New Yorgi Eesti Teatris lavastaja ja näitlejana. I. Mikiveri erialaselt pädevaist teatrikirjutistest nimetagem peale "Manas" ilmunute veel "Tulimullast" avaldatud artikleid "Pilt- ja ruumlavast" (1953, nr 4) ja "Maali ja muusika osa sõnalavastuste teatris" (1954, nr 2).

"Mana" on eesti teatrimõtte arengus etendanud tähtsat osa. Omas ajas oli nähtavasti esiplaanil kultuurivahendaja roll: "Mana" oli üheks kanaliks, mida mööda teatriinfo liikus välisilmast Eestisse (niivõrd, kui võrd ajakiri oli Eestis kättesaadav) ning vastupidi, Eestist väliseesti lugejani. Kaalukas on "Mana" osa väliseesti teatrielu peegeldaja ja mõjutajana - sellest ei pääse kuidagi mööda ükski väliseesti teatri uurija. Kuid teisest tähelepanu väärrib ka "Mana" teatrikäsitluste metodoloogiline aspekt - huvitavad vaatepunktid ja lähene-misviisid, mis kahtlemata rikastavad eesti teatriteoreetilist mõtet.



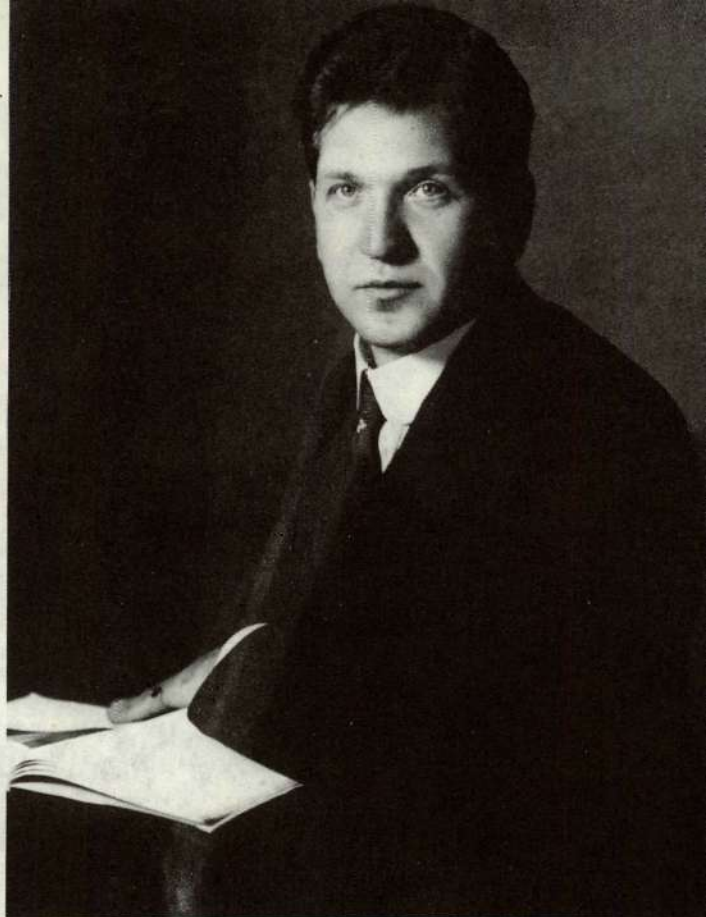
Betty Kuuskemaa (1879-1966). Olnud juba vana "Estonia" päevist "sõna- ja operetilavastuste vahelise seose traditsioonipärasuse kinnitajaid ja arendajaid. Markantne kahezanrinäitleja. Eraldi tugev mõlemas." (K.Kask). Tema nõrkuseks olidki kübarad, seda veel hiljemgi. Foto u 1920.

FOTO "PARIKAS": INIMESI "ESTONIA" MUUSIKATEATRIST

Trio Arnold Vaino, Aarne Viisimaa ja Karl Ots. Selliseid stseene armastasid estoonlased piltnike saabudes (ja ka muidu) tihti etendada. Skitsi sisu jäägu vaataja arvata, kuid nikotiinivastase kihutusplakati lähiks see kah - sealjuures on õiged mehed muic'ugi ooperi omad, patukotiks aga tuntud rahvatükkide lopsakas koomik. Foto u 1935



Vennad
**GEORG JOHANNES ja
 PEETER PARIKAS**
 (vastavalt 1880-1958 ja
 1889-1972) tegid sajandi
 esimesel poolel muu kõrval
 tohutu tööd Eesti
 kultuuriloo ja -tegelaste
 jäädvustamisel. Just
 seepärast asuvad Parikaste
 ateljees valminud 120 000
 negatiivist 10 000 TMM-is.
 Iseäranis rikkalt
 peegeldavad need
 "Estonia" teatrit alates
 kutselise perioodi algusest
 1906. aastal kuni 1944.
 aastani; kaamera eest on
 läbi käinud nii enamik
 lavastusi ja inimesi kui ka
 maja ning interjööre
 majast selle ehitamisest
 peale. Portretistina
 tegutses peamiselt noorem
 vendadest, mõni - nagu
 Milvi Laid - poseeris talle
 üle saja korra, seevastu
 teine - nagu Karl Viitol -
 vist mitte kordagi. Paljut
 pole ammu või seni üldse
 veel avaldatud, sedagi
 pidasime valikul mõneti
 silmas.



Gustav Avesson (1880-1916). Esimestest kutselistest oli tema kõige
 enam muusik - ilus bariton, keda ekspluateriti mõistagi operetis. Ent
 just siis, kui GA rajas endale teed ka suurde muusikasse, astus
 äkksurm vahele. Karl Menning: "Kui ma teda esimest korda kirikus
 kuulsin, siis ei tahtnud ma oma kõrvu uskuda, et see vaikne suurus
 ja südamesse tungiv lihtsus ja hingelisuus tõeste tema suust tuleb." Veel
 üks, kelle puhul ütleme: oleks... Foto u 1913/14.

Serry Smironina-Sevun (? - ?).
 Vene tantsijanna, peatus Eestis
 aastail 1915-1919. Jagas õpetust
 Liliän Looringule ja Robert
 Roodile, kutsuti viimase
 algatusel hooajaks 1918/19
 teatri esitantsijaks. Trupijuhina
 pani ta tantsima Hilda Gleseri ja
 Salme Peetsoni, arvestatava
 trupini kulus siiski veel aega.
 Foto u 1918.



Maria Aodjuško jaanuaris 1992.

T. Hugi foto



PERSONA GRATA MARIA AVDJUŠKO

Sündinud 9. mail 1968 Tallinnas ja seega seni noorim *persona grata*.

Vanemaad on näitlejad. Ema Liina Orlova töötab Eesti Draamateatris. Viktor Avdjuško oli kuulus vene filminäitleja, Venezia filmifestivali peapreemia laureaat. Nüüdseks on isa juba 17 aastat surnud. Lapsepõlvest mäletab, kuidas istus peaaegu ihuükski kõledates kinosaalides ja vaatas filmi, milles mängis tema isa.

Rahvust ei püüagi määratleda. Lisab vaid, et tal on kaks poolõde, kellega pole kunagi koos elanud ja kes ei räägi eesti keelt. Tatjana on temast 16 aastat vanem ja elab Ateenas, 18-aastane Varvara on moskvalanna.

Lapsepõlve esimesed neli aastat möödusid Moskvas. Esimene emakeel oli vene keel, eesti keele õppis ära suviti Eestis käies. Kasvas üsna ükski ja usub, et oli egotsentriline laps.

Lapsepõlve teise külje moodustasid Evald Hermaküla stuudiolased - rõõmsad, käratsevad ja boheemlikud.

"Vanemuise" teater asendas lasteaeda, kuid ega selline sunniviisiline teatris viibimine erilist väimustust tekitanud. Lavale minck ei tulnud kõne allagi. Meenutab, et "Tagahoovi" lavastuses olid hõivatud peaaegu kõik näitlejate lapsed, ainult mitte tema. Näärivanale esineminegi ajas lapsepõlves kangesti nutu peale.

Kooli läks Tartus - 10. keskkooli muusikaklassi. Sestpeale on käinud neljas koolis ja kuues erinevas klassis. Kuus aastat õppis Tartu 5. keskkoolis balletiklassis. Balletiõpingutes oli fanaatiline ja püüdlük, tagantjärele vaadates erilisi baleriinandeid eneses ei leia. Lõpetuseks kasvas ühe suvega 11 sentimeetrit ja tantsimine jäi pooleli.

Tartust Tallinnasse tuli kümnendas klassis ja 1. keskkooli.

Prantsuse keelt hakkas õppima keskkooli-päevil, praegu jätkab keeltekoolis Lauri Leesi juures. Ise töödeb, et see on pigem meeldetuletamine kui aktiivne õppimine, sest õhtuti on tihtilugu etendused. Välismaal käies on siiski hakkama saanud.

Esimeses filmis mängis kaheteistkümnenda-aastaselt (paberite järgi). Tegelikult oli kolmteist, aga kuna konkursile kutsuti kuni kaheteistkümnenda-aastasi, siis kirjutas nutikalt aasta korstnasse. See oli telemängufilm lastele "Keskpäev". Sellest ajast jäid mingisse kausta tema fotod ja nii kutsuti keskkooli ajal Peeter Simmi "Puud olid..." osaliseks.

Lavakunstikateedri ajal oli filmis mängimine keelatud. Selgitamata asjaoludel tegi IV kursuse tudengina siiski üsna suure rolli Gorki-stuudio mängufilmis "Superman". Nimikangelaane oli KGB ohvitser, Maria kehastas tema pruuti Svetat. Lavakunstikateedri sse sattus juhuse ja Kärt Hansbergi toel. Kõrgkooli oli nägunii plaanis minna ja kuna lavaka eksamid toimusid varem kui teistes kõrgkoolides, siis läkski proovima.

Lavakaski peeti teda alul üsna uimaseks ja magedaks ning pandi I semestri hindeks "kolm", sest "Avdjuško on laval mööbel", olevat öelnud

Merle Karusoo. Anni siiski armu ja määraiti katsesemester.

Kõike hõlmavat grupivaimu on alati pisut peljanud ja seepärast ei pea ka paljukirjutud XIV lendu õnnetuks. Ei usu, et peaks kellegi ees vabandama, et oli selline, nagu oli. Arvab, et lavakas ei peagi ühendama monoliitseks lärmavaks grupiks või malevaseltskonnaks. Entusiasmist kantud ühes pundis rüüselmist lavakoolilt ei oodanud.

Boheemlane oli kooli ajal sellest hoolimata. Malli kohaselt tuli vähe pesta, fanaatiliselt suitsetada, pikka lohmakat kampsunit kanda ja mitte värvida.

Rühma "T" näitusele lihtsalt kutsuti esinema ja et kutsujad olid sõbrad, siis ka läks. Tagantjärele ei meenu, et oleks oma esinemist kuidagi ideeliselt lahti mõtestanud. Meeldis toimunu skandaalsus: peaaegu oleks Kunstihoone põlema läinud, uputus oli...

Tööd on hooakaupa: vahel jääb puudu, siis jälle tuleb kolm-neli huvitavat pakkumist korraga. Usub end siiski clevat õnnelik, sest paljud mängitud rollid on rõõmu valmistanud.

Noorsooteatris näitlejapalgal olles on teinud kaks suurt osa Mati Undi lavastustes - Kristit Tammisaare-Undi lavastuses "Priius - kallis anne" ja Marioni Tuglase-Undi "Elenes, Marionis ja Felixis". Ütleb otse välja, et vähemalt praegu on Mati Unt tema lemmiklavastaja.

Lavastajalt ootab innustust ja usku näitlejasse, ehk ka isalikkust leebust.

Kriitika on vahel viinud meeleheitele - kas tõesti pean teatrist ära minema? Mõistab, et näitleja nägu või olemus võivad lihtsalt mitte meeldida, aga see ei tohiks olla hinnangu alus. Lõpetuseks nendib järeleandlikult, et ka kriitikute seas võib inimesi olla.

Igasugune kunst kipub tänapäeval taanduma kaubaks. Põrandaaluse, ideede nimel tegutsemise aeg on ümber, entusiasmist tänapäeval ei tööтата. Noorem kunstirahvas tahab teha tööd ja selle eest ka midagi saada. Tunnistab, et on ka ise käsinud filmis küllalt suuri summasid, mille peale vanemad kolleegid on pisut nina kirtsutanud. Aga "ole sõber, tee ära" laadis ei taha enam töötada. Vapustavate pakkumiste puhul oleks muidugi nõus niisama rabama.

Välismaal käies on jõudnud veendumusele, et näitlejad on kõikjal ühesugused, aga Pariis on maailma hurmavaim paik.

Publicity mõjus alul ootamatuna ja uudsena. Täna seaks usub, et kui kord sellise elukutse valis, ju siis ihkas ka tuntuks saada. Ühes on kindel: sellepärast küll teatrisse ei tulnud, et keegi ei märkaks.

Kadi Herkül

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1992
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
 EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP.
 MUSIC EDITORS: NELE ARASTE, IMMO MIHKELSON, EDITH KUUSK. CINEMA EDITORS: SULEV
 TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, P.K 3200, TALLINN EE0090,
 ESTONIA

THEATRE

The Treasury of thought: JOHANNES SEMPER. Theatre as an independent art (23)

Writer and politician Johannes Semper's (1892-1970) activity after the coup in 1940 does not render itself to an unambiguous and simple evaluation. In his earlier articles (1913-1940), however, he appeared as one of the most erudite literary and theatre critics of all time in Estonia. This cultured aesthete with established aesthetic ideals and a French orientation was often well ahead of contemporary theatrical thought, therefore his texts are both up-to-date and fundamental even today. We publish a cross-section of Semper's theatre criticism (excerpts), where all genres have been represented, ranging from an academic essay to a topical commentary, and from a review to a travelogue.

R. and G. SCHUTTING. "A new mask" in the 20th-century theatre (54)

Mask as a conventional and philosophical concept in the 20th-century theatre and dramatic literature has been dealt with. The difference between the old, classical concept and the new one is that the "new mask" is not material, that is, one cannot, literally, put it on. It is rather the actor's mimetic skills which have been enhanced by make-up. In dramatic literature the "new mask" has a philosophical meaning, although there are some variations. There is a detailed discussion of the "masked plays" by Pirandello, Brecht and Beckett and, on the practical side, of the views and aspirations of Grotowski (actor/person being rid of the mask that he is daily wearing).

L. VELLERAND. When you lose your head, or eternally womanly, eternally manly? (65)

Theatre critic Lilian Vellerand analyses the last year's production of *A Doll's House* by Ibsen on the small stage of the Youth theatre (guest director Terttu Savola) from the Helsinki National theatre). She asks what it is that arouses interest in *A Doll's House* today. And answers herself that, alongside with the story of Nora's development, maturing (as is the usual interpretation), there is another which might provoke interest, a story of how a woman of natural, healthy instincts loses herself, either temporarily or finally (?) (the last being suggested in the production by the Youth theatre).

The production by the Youth theatre which is not ruled by one concept (from the director's side), but is an ensemble play born in the collaboration of young talented people, allows the spectator's fancy to roam free.

L. EPNER. Theatre problems in the cultural magazine *Mana* (86)

Literary critic Luule Epner gives an overview of the cultural magazine *Mana*, first published in Sweden in 1957, continued its existence in the USA in 1965 and transferred to Estonia in 1992. *Mana* has never been a strictly literary magazine, so the reviewer scrutinizes the problems of theatre reflected in the magazine: the main trends of Western theatre and drama, the Estonian dramatic literature and theatre in emigration, the Estonian theatrical scene at home. Characteristically, *Mana* has always carried articles about the avant-garde theatre. Which makes it different from the more conservative *Tulimuld*. The author concludes that *Mana* has played an important role in the development of Estonian theatrical thought and has, for a long time, served as a channel for information exchange between the two worlds: the Estonians in emigration and at home.

Persona grata. MARIA AVDJUŠKO (93)

MUSIC

P. VÄHI. The Oriental hour (11)

15-24 April the "Orient '92" festival dedicated to Oriental music and dance will take place in Estonia. The article gives a short overview of the festival guests and the music presented at the festival.

W. MELLERS. Percussion as Therapy for the 20th Century. A translation from *Music & Musicians international magazine* (15).

British musicologist Wilfrid Mellers pays some attention to the period of so-called "percussive revolution" in the 20th-century's art music. As founders of the nowadays new music which drains its powers from "paradise of archetypes and repetition", Stravinsky, Carlos Chavez, John Cage, Lou Harrison, Harry Partch and some other subversive composers are subjects of his interest. And 20th-century music's increasing interest in the "lost senses" as well.

Violinist Mare Tearu (50)

tells us about her parents and childhood, her teachers and studies, her career as a musician and teacher. The interview is by Kristel Pappel.

CINEMA

A. PAISTIK answers (3)

Avo Paistik (b 1936) is one of the most illustrious cartoonists in Estonia (beside Rein Raamat and Priit Pärn). He began his career in the Tallinnfilm studio

exactly twenty years ago as a designer for the film "A Shadow. A Path" (1972), the second animated cartoon ever made in Estonia. A year later he made his debut as director of the cartoon "The Crayons". His other earlier films of note are "Sunday" (1977) and "The Vacuum Cleaner" (1978). Later he has directed three major serials in which the parts are linked through a leading character, a story or a basic idea. First there was the Klaabu trilogy: "Klaabu", "Klaabu, Nipi and a Wicked Fish" and "Klaabu in Space". In the 1980s he directed a philosophical tetralogy for adult viewers: "A Jump" (1985), "A Flight" (1988), "The Noose" (1989) and "The Going" (1990). Already in 1982 Paistik took up a longer project, resulting in a half-an-hour-long film for children entitled "The Mouseriders" (1984), followed by another 30-minute film in 1987. In 1990 he completed the first ever Estonian full-length animated cartoon *The Mouseriders*, based on the two earlier 30-minute films. In his interview Avo Paistik tells us about the sources of his inspiration, the conceptual side of his cartoons, the difficulties and problems which must be overcome in cartoon making. At present Paistik is a freelance artist.

M. KIVASTIK. A "bead game" (30)

A review by Mart Kivastik of *The Death Dance*, a feature by Tõnu Virve (the Freya Film, 1991) which deals with the life and work of the artist Bernt Notke and the origin of his "Death Dance", in particular. The reviewer analyses the structure of the film, its dialogue and acting. His conclusion is that the artistic direction is conventional, theatrical and the dialogue stylized. In his opinion the director has set himself too difficult a task, without managing to fully realise his ideas. Although we get a glimpse of what the result might have been had everything planned been carried out.

E. LAIGNA. Why did Bernt Notke laugh? (36)

The consultant to *The Death Dance* Einar Laigna, a Dominican praedicatorius, supplies an extensive commentary on the film. While the previous reviewer remarked that the film lacked a proper ending, Laigna claims that the film has two different endings: the era of Reformation-Revolution which followed with flying red colours and the heavenly Gregorian chant which is accentuated by the camera moving on the sublimated faces of the calmly dinified sculptures.

J. RÜUS. Decline into the Modern age (40)

A review of the Tallinnfilm feature dealing with the Middle and Modern Ages (commissioned by the Moscow Television, directed by T. Virve) in which the reviewer analyses the concept stated in the heading. The concept developed under the apparent influence of the consultant, the Catholic Einar Laigna. The film follows the lives and careers of the Luebeck artist Bernt Notke (1430-1509) and the Tallinn artist Michel Sittow (1469-1525).

G. NAAN. The anatomy of malice (46)

Academician Gustav Naan gives his opinion of the director Peeter Simm's documentary "Our Russians" (the Tallinnfilm studio, 1991). He regards it as a harmless, unpretentious film with ethnographic colouring about the half-a-million-strong Russian-speaking population in Estonia. And what's more, he launches into a

polemic against the critic Ülo Mattheus who had previously published a highly critical review of the film in the cultural newspaper *Sirp*, 8. Nov. 1991 accusing the director Peeter Simm of political shortsightedness or pure stupidity. G. Naan, who relies on demographic studies and the data published in the annals of demography, refutes the often repeated claim that the Estonians are in danger of becoming a minority in their own country. These fears are groundless, for at least the coming three hundred years, assures the academician towards the end of his article.

V. KALABUGIN. The desirable and the reality (48)

A review by Valeri Kalabugin, a right-wing journalist, a member of the ENIP, of the director Peeter Simm and writer Dimitri Klenski's short film "Our Russians". The reviewer maintains that the kind of nice and reasonable people shown in the film do not represent Russia or the Russian-speaking community in Estonia. Thus, what we can see is an exception. The film totally overlooks the rather widespread type of a rootless degenerate or those who supported the attack led by Lysenko on the Government building at Toompea on 15th May 1990. Which means that a number of topical and painful problems have been left out of focus. The partial representation of reality makes one feel that the majority of people depicted in the film live in a vacuum, not in today's Estonia. It is a pity that the hypostatic nature of an immigrant, his most shameful characteristic - of being a colonizer, has not even been implied. The reviewer concludes that the foreigners might easily be taken in by what they see or hear, just as the case was with the Swedish minister Alf Svensson.

A. JACKIEWICZ. The magic lantern (73)

In 1982 the noted Polish film critic and theorist Aleksander Jackiewicz (1915-1988) published the 2nd volume of his book *The Magic Lantern* which comprises the collection of his television talks on the world motion picture art. Four articles have been printed here: "A Surrealist Erotic", "Metamorphoses", "A Beautiful Dying" and "The Portrait of an Artist". As television talks they tend to be a bit chaotic and improvisational, but show, at the same time, Jackiewicz' erudition and insight. The translator Hendrik Lindepuu, who presents the author, expresses a wish that the Estonian Television could, in future, run a similar series of talks given by a man of the same calibre.

MISCELLANEOUS

A. JUSKE. Forma antropologica - Olegs Tillbergs (42; 96)

Art critic Ants Juske discusses the installations by the Latvian artist Olegs Tillbergs (b 1956) against the background of the first Baltic conceptual exhibition "Forma Anthropologica". His opinion is that Tillbergs, thanks to his ability to perceive and interpret the material, is the most likely of the contemporary Baltic artists to achieve great success in the field of installation art.

sisse-välja kõik, mis talle ilmselt siin maailmas korda läheb.

Kahjuks pole ma oma silmaga näinud kõiki Tillbergi installatsioone, informatsioon põhineb paratamatult pildimaterjalil. Suurema kindlusega võin kommenteerida "Forma anthropologica" installatsiooni. Viimase põhikomponendi moodustasid kuskilt tehastest hangitud lennukirattad. Omaette *performance* oli nenda kohaletoimetamine Riias väikese "multikari" sabas. Riias välja sõites jäädvustati sündmus tõsimeeli kunstifaktina. Lennukirataste taustana meisterdas Tillbergs mingist tavotitaolisest aineest tasapinnalise kompositsiooni, mässides seejuures rattad kilega seina külge. Installatsiooni pealkirjana leiame etiketilt kaks varianti: "Tähistades mereranda" ja "Katastroof kloostiris". Pealkiri aga ei kohusta vaatajat millekski, kunstnik on vallandanud assotsiatsiooni-ahela ning tema asi pole vaatajale oma kunsti seletada. Meenutagem Beuyssi, kes eelistas seda teha pigem surnud jänesele...

Tillbergsil on kindlasti ees suur tulevik. Samuti arvan, et hetkel tuleb lõunanaabrite kunstil tõsisemalt silma peal hoida. "Forma

anthropologica" püüdis uutel alustel taasluua vahepeal juba kõikuma löönud Baltikumi sisest koostööd. Tasub meeles pidada, et ka see on nüüd rahvusvahelisel tasemel koostöö ja Euroopas moodustame tahes-tahtmata koos oma naabritega Balti regiooni ka tulevikus.

Olegs Tillbergs. Puurid. Performance Riias kunstipäevadel 1987. a.





Olegs Tillbergs. Tallistades maceranda. Katastroof
Kloostri. Installatsioon Tallinnus 1992. a.

Toomus Hugi foto

