

ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSV Rõõliku  
Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



7

/1987

# 7 / 1987

juuli

VI aastakäik

Esikaanel: Helgi Sallo Mary Poppinsina.

«Mary Poppins», TRA Draamateater (lavastaja V. Ernesaks), 1987.

P. Lauritsa foto

Tagakaanel: Hendrik Toompere pälvis Rõbi osa eest «Tallinnfilmi» mängufilmis «Naerata ometi» (pildil) IX rahvusvahelisel naisrežissööride festivalil Créteil's Prantsusmaal parima meesnäitleja auhinna.

V. Menduneni foto



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK  
IGOR GARŠNEK  
EVALD HERMAKÜLA  
AVO HIRVESOO  
ARVO IHO  
TÖNU KALJUŠTE  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
MIHKEL MUTT  
MARK SOOSAAR  
LEPO SUMERA  
ÜLO VILIMAA  
JAAK VILLER  
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 200090, postkast 51  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel 66 61 62  
Vastutav sekretär  
Helju Tüksammal, tel 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Aiar Ilo, tel 42 25 51  
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater. Muusika. Kino», 1987

## SISUKORD

### TEATER

Mihkel Mutt	ARUTLUSI «TÕE JA ÕIGUSE» TAUSTAL	43
Karin Kask	MIS SAAB VARGAMÄEST?	56
Ülo Tonts	TEED, MIS VIIVAD VARGAMÄELE JA PÕRGUPÕHJALE	64

### MUUSIKA

	AVAVEERG	3
	VASTAB HELGI SALLO	5
Vaike Sarv	SETU MITMEHAALSUS: KOGUMISLUGU JA KOKKUVÕTE	22
Urve Lippus	KAHEHAALSED LAULUD LÕUNA-EESTIS	31
Evi Papp	MUUSIKA JA AJAD	37

### KINO

Nikolai Meinert	ÜHE SOTSIOLOOGILISE KÜSITLUSE TULEMUSI II ( <i>Stereotüüpide murdmine</i> )	12
	FILMIGLOOBUS	73; 85
Elle Anupõld	«RÜHM» — ÜHE MÜÜDI PURUNEMINE ( <i>Oliver Stone'i</i> <i>tänavusest «Oscari»-filmist</i> )	90
Julia Sillart	FILMIMULJEID BELGRADIST ( <i>Festivalide</i> <i>festival '87</i> )	76
Karin Hallas	JUUBILAR «OKTOOBER» JA KINOD VANALINNAS	86
Aino Kartna	ALEKSANDER TUURAND	96



Hetk NSV Liidu rahvakunstniku Veljo Tormise autoriõhtult «Alguses oli sõna». Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel esitas seda kava 20. ja 21. III Tallinnas Kirjamike Majas, 22. III Tartus ja 23. III Valgas.

*J. Klõseiko foto*



Hooajal 1986/87 võisime «Estonia» kontserdisaalis eesti muusikat kuulda üsnagi kaalukatel kontsertidel. Üheks meeldejäätavamaks oli EESO juubelkontsert 9. aprillil 1987, mis andis läbilõike eesti sümfoonilise muusika arengust, kavvas Tobias, Tubin, Tamberg, Rääts. Sümpaatse pildi meie loojanatuurides: annavad aga eesti heliloojate autorikontserdid. Sarja alustas Mati Kuulbergi õhtu, mille võis pealkirjastada «Soolost kvintetini» (25. X 1986). Ester Mägi autorikontserdil (2. XII 1986) kõlas tema uuem kammer- ja koorilooming, nagu ka Raimo Kangro loominguõhtul (28. IV 1987), kus esines mitu interpreti väljastpoolt meie vabariiki. Hooaja viimasel autorikontserdil, mis oli pealkirjastatud «Isamaast ja armastusest», kõlas Eino Tambergi looming (16. V 1987).

Pildil: Raimo Kangro tänab Moskva viiuldajat Ilja Kalerit.

*K. Suure foto*

Kuigi Eesti NSV Riikliku Filharmoonia muusikapäevadest Lõuna-Eesti rajoonides on möödunud juba palju aega, on probleemid ja mure, mis ajendas mind käesolevaid ridu kirjutama, endised. Kõigepealt paar sõna muusikapäevadest. Neid võiks nimetada läbikukkunuks. Kontserdid küll toimusid, kuid häbiväärselt armetule kuulajas-konnale. Näiteks pidulikul Lõuna-Eesti muusikapäevade avakontserdil Viljandi Noortemajas oli saalis 28 (!) inimest (nende hulgas 4-liikmeline filharmoonia esindus). Need vähesed, kes P. Ruudi juhatavat kerge muusika koori kuulasid, jäid nii esituse kui ka programmiga ülimalt rahule. Ei taha uskuda, et Viljandis on nii vähe muusikalembesi inimesi. Tundub, et asi on siiski muus, vahest ehk passiivsuses. Kõige drastilisem on see, et kontserdil ei olnud isegi esindajaid Viljandi KEK-i kerge muusika koorist ega tulevasi kultuuritöötajaid kultuurikoolist (kuigi õpilaste ühiselamu on kiviviske kaugusel Noortemajast).

Natuke parem oli pilt päevade pidulikul lõpetamisel Valgas, kus ansambli «Peiar» programmi vaatas-kuulas vaimutusega 1/3 saali.

Noore Arvo Leiburi viiuliõhtud läksid täissaalidele vaid seetõttu, et lastemuusikakoolides osatakse, on harjutud ja tahetakse kontserte korraldada ning tehakse ka kõik selleks, et oleks, kellele.

Muusikapäevade lõppkontserdile Valka palusime kohale sõita kõigi nelja rajooni (Viljandi, Põlva, Võru, Valga) esindajatel, et arutada ümmarguse laua taga, kuidas edasi olla. Kahjuks ei tulnud kohale Viljandi ja Võru inimesi, Põlva esindaja väitis endal olevat ka Võru volitused.

Arutasime, vaagisime ja jõudsime lõppkokkuvõttes ühisele otsusele jätkata muusikapäevi kahepoolsete pingutustega. Filharmoonia poolt lubasime järgmisel aastal pakkuda meie ja külaliskollektiivide-solistide veelgi paremat esindatust koos reklaamialase töö tunduva parandamisega; rajoonid lubasid tõsiselt tööle hakata, et publikut garanteerida, st levitama pileteid töökollektiivides. Eestlane on juba kord selline, et keegi peab talle pileti kätte toimetama ja ütleva, et see või teine kontsert on huvipakkuv. Paljast kuulutusest on enamikule inimestest vähe. Aktiviseerida lubati ka rajoonide ajalehti. Usun, et see toob taas saalidesse rahva, kellel lõppude lõpuks ka tekib harjumus kontserte külastada.

Kuid lubatagu mul siit tulla veel ühe tõsise probleemi juurde, millega eelnev on tihedalt seotud. See on stiimia, mis valitseb kogu meie kontserttegevuses. Kontserte korraldavad juba vist kõik, alates kontserdiorganisatsioonist ja lõpetades vetelpäästeühinguga. Seejuures puudub vabariigi kontserdielu koordineeriv keskus, mis välistaks ühežanriliste kontsertide kuhjumise ja üksteise «sõõmise». See protsess peab olema väga targalt juhitud ja suunatav. On meil ju olemas teatrite külalisesinemisi koordineeriv keskus Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse näol ja situatsioon, kus üks teater näiteks täna Pärnus lõpetab ja teine homme alustab, ei teki. Sama on hädavajalik kontserdielu tarvis. On vaja välistada sellised olukorrad, kus Tallinnas toimub ühel päeval kolme erineva korraldaja vahendusel kolm (!) klaveriõhtut või kus Kooriühing organiseerib Raekojas TRK V kursuse viiuliõpilase soolokontserdi, Filharmoonial on aga samas järgmisel päeval planeeritud samuti viiuliõhtu. Kas on üldse mõistlik lubada soolokontserdiga ühte kõige esinduslikumasse saali üliõpilast? Filharmoonia valib sinna esinejaid vaid rahvusvaheliselt tunnustatud muusikute seast. . . Näiteid võib tuua huvitavaid ja palju, kuid usun, et iga kaine mõistusega kontserdikülastaja saab aru, et eriti Tallinna kontserdielu tuleb planeerida väga arukalt ja et seda saab teha vaid vastava koordineerimiskeskuse olemasolu korral.

ENNO MATTISEN,  
*Filharmoonia kunstiline juht*



Helgi Sallo oma garderoobis mais 1987.

U. M. L. / A. P.

Rütm ja liikumine laval. On need mõisted sulle probleemiks olnud?

Ei oska nüüd tagantjärele öelda. Mäletan, et lugesin Ingmar Bergmani intervjuud, tema kasutas liikumiste kohta väljendit — lavastuse koreograafia. Misanstseen tähendas ainult liikumiste skeemi, oluline oli talle tegelaste sisemisest rütmist tulenev minek ja tulek — isegi seismine. Luges tundes mulle, et olen ise kogu aeg samamoodi arutlenud ja teha püüdnud. Meil, operetis, tegeldakse liikumisega väga vähe. On olemas omaette tantsuseaded ja neid me enam-vähem täpselt ka esitame. Ometi vaevab mind mingi «õhkujäämise», lõpetamatuse tunne. Näiteks «Savoy balli» I ja III vaatuse Madelaine. Parematal etendustel ma ei mõtle kõnnaku, sirge selja ja tee pikkuse peale. Tunnen ka ise, et kõik on loomulik, kohati isegi automaatne. Kui aga olen mingil põhjusel loo alguses õigest sisemisest rütmist välja viidud ja kasutan kunstlikult rohkem väliseid žeste, siis vaevab mind rabeleduse etenduse lõpuni. Imelik on, et II vaatuses pole kordagi neid probleeme olnud — ilmselt teeb Madelaine, kes teist rolli mängib, minu kui osatäitja ülesande kergemaks. Vahel võib üsna staatilises loos liikumist rohkemgi täheldada kui aktiivse tegevusega lavastuses. Seda, kuidas ühe näitleja tundlik musikaalsus paneb partneri kuulama ja sejärel erakordselt harmooniline duett sünnib, olen viimasel ajal lavastustes näinud ja kuulnud Dugini ja Dervojeedi stseenis M. Mikiveri lavastatud «Reameestes» ja Rakvere Teatri «Libahundis» peaaegu kogu tüki jooksul. Suuremaks arusaamatuseks jäi aga sama teatri «West Side'i lugu». Siin oli liikumine seatud, sammud lavastatud, muusikast lähtunud, aga nii rütmivaest ja tumma teatrit ei tahaks küll näha.

Praegu räägitakse palju erinevatest teatri struktuuridest (riiklikud, lepingulised, stuudiod). Missugust teatrit ise eelistaksid?

Praegu juba kindlasti riiklikku. Repertuaariteatrit. Mind ei ole õpetatud nn ühe tüki näitlejaks. Kujutan ette, selleks, et Broadwayl 200 öhtut järjest üht ja sama muusikali mängida, peab olema hoopis teistsugune ettevalmistus. Näitleja tehnika on arvatavasti hoopis meisterlikum kui meil. Me kulutame isegi operetis aega ja vaeva süvaanalüüsi peale, püüame iga etenduse eel õiget psühho-füüsilist enesetunnet kätte saada. Võib arvatavasti lihtsamalt ja ka huvitavamalt. Olen ka enda etenduste puhul kogenud, et tegelikult publik minu sisemisi heitlusi üldse ei vaja. Täpne väline joonis, perfektne liikumine ja mõtteselge tekst on küllap ka treenitavad.

Kas näitleja võib ja saab-peab teatrielu organisatsioonilises korralduses kaasa rääkima?

Teatrite kunstinõukogude demokraatlik valimine on ehk neile andnud nüüd suurema eluõiguse. Ometi ma ei usu, et kunstinõukogu saab tegelike tegijate eest otsustada, missugune tükk repertuaari võtta ja kes peavad kaasa tegema. Lavastusel on ikka oma autorid ja neil on siis ka õigus valida. Teatri siseelu on ilmselt keerukas ja pealtnäha selged asjad ei pruugi üldse selged olla. Tegin kaasa «Ugala» lavastuses «Kaardiväehvitser», proovides ja ka etendusi tehes jäi mulle mulje, et see on lausa musterkollektiiv. Targad juhid, andekad näitlejad, saalitäied publikut. Mulle tundus, et Jaak Alliku oskus teatrit juhtida on unikaalne, ja ometi kirjutas J. Allik nüüd ise\*, et trupp kunstinõukogu valimisel eelistas teda kui kunstilist juhti üsna napilt. Ilmselt ei olnud ma kõigest aru saanud või on näitleja tõesti oma otsustes ainult emotsiooniinimene. Ilmnes see ka NSV Liidu Teatri-tegelaste Liidu asutamiskongressil Moskvast, kus tundeid kohati lõhki käristati ja neile jälle loogiline tõestus vastu seati. Seepärast meeldiski

\* TMK 1987 nr 2. Dialoog, lk 34.

Kalju Komissarovi sõnavõtt, kus kõik see, mida meie vabariigi teatritegela-  
lased uult teatriliidult ootavad, oli hästi läbi mõeldud, täpselt kirja pan-  
dud ja emotsionaalselt esitatud.

**Oled sa oma viimase hooajaga rahul?**

«Luxemburgi» eest olen kiita saanud, preemiagi anti. Ometi tundub, et olen jõudnud (või et teater on jõudnud) sinna, kus olime enne «Minu veetlevat leedit». Mäletatavasti lavastas Georg Ots siis järjest kaks klassikalist operetti, «Tsirkusprintsessi» ja «Kõrbelaulu». Ta oli tollal niisama vana kui mina praegu ja pidi olema mingi põhjus, mis teda sundis aktiivselt operetitrupi olukorda sekkuma. Ma arvan, et see oli rahulolematust. Kõrvuti Otsa lavastustega olid tollal repertuaaris Voldemar Panso lavastatud «Minu veetlev leedi» ja lavakunstkateedri etendus «West Side'i lugu». Vahepeal on läinud hulk aastaid, aga klassikaline operett ning muusikal püsivad nüüdki repertuaaris kõrvuti teineteist justkui mõjutamata. (Ainult «Savoy ball» püüdis primitiivsest skeemist üle olla.)

Mõtlen veel selle üle, et Rakvere Teater mängib «West Side'i lugu», Draamateater «Mary Poppinsit», lavakunstkateeder valmistub «Ugalas» lavale tooma «Oklahomat». Kõik maailma esimese kümne muusikali hulka kuuluvad tükid. Kahju, et «Estonia» repertuaari neist ükski ei mahu.

Kas ma ikka hooajaga olen rahul? Õnneks on mitu tarka meest kinnitanud, et näitleja ei tohi kunagi rahul olla. See sobib ka mulle.

**Miks sulle anti 1983. aastal Georg Otsa preemia?**

Naljaga pooleks võiks öelda, et eks see preemia ole nüüd ju «Estonias» peaaegu kõigil.

Tõsiselt rääkides arvan, et Ants Lauteri pärast. Pean Lauterit oma põhiliseks õpetajaks TRA Draamateatri õppestudios. (Aitäh muidugi kõikidele õppejõududele!) Ma ei mõtle mitte niivõrd erialatunde, kuivõrd tema eetilisi tõekspidamisi, aksioomidena meile teada antud asju. Proov on selleks, et proovida. Aga kui vähe on meil praegu teatris neid, kes proovi teevad? Palju aega kulub mõttetutele heietustele. Muidugi on vaja selgeks teha «mida me mängime». Aga kuidas mängime — see võiks praktikas järele proovitud saada.

Etendus on enesest selle äraandmine, mida muidu varjad. Moodsa sõnaga siis oma mõttemaailma avalikustamine.

**Partner on inimene, kes elab kaks tundi sinu elu.**

Need olid kolm konseptiivset tõe Lauteri loengutest. Neid olen püüdnud, nii palju kui oskan, järgida.

Kui tegime koos Georg Otsaga «Mees La Manchast», siis arvasin, et mõtlemele ja tunneme ühtemoodi — oli niisugune liidu hingus. Palju hiljem sain aru, et Ots tegi mõndagi minu eest. See arusaamine on mind ennast kõige enam aidanud ja kinnitanud eneseusku, et ehk olen ka mina suuteline etenduse enda peale võtma, omakorda nooremat kolleegi edasi aitama.

Laulmine oli Georg Otsale vahend, et teha näitemängu. Vastavalt loole leidis ta häälevärvi. Ilmselt tabasin ma tol ajal Otsa loomingus neid tõdesid intuitiivselt. Kuulates ikka ja jälle Otsaga salvestatud helilinte ja -plaate, julgen vahel omaette mõelda, et laulmist oleme ehk natukenegi ühtemoodi mõistnud.

**Missugune proov on huvitav?**

Kui ma saan aru, mida tahetakse. Kui me operetis ei alga juba esimestest harjutustest nii, et tekstikohad eraldi ja muusika eraldi. Vajan teraviklikkuse taotlemist. Huvitav on siis, kui kolleeg kõrval sind elava silmaga näeb, kui ka proovis saab Lauteri järgi kasutada mõistet «partner». Üldse ei salli ma lollitamist ja veel vähem selle edasikandmist proovilt etendusele. Kakskümmend aastat operetis on õpetanud selgeks need koomikavõtted, mille peale publik kindlasti naerab. Kahju, et mõni kolleeg seda primitiivset asja enda võiduks peab ja etendusest etendusse edasi kannab.

**Kas kriitika mõjub sulle?**

Kriitik peab teatrit ja inimesi teatris väga armastama. Üeldakse küll, et armastus on pime, aga öeldakse ka, et mida armsam laps, seda valusam



vits. Igale inimesele on tema kohta öeldu tähtis. Näitleja on õppinud ehk vahet tegema, kelle ütlemine on oluline. Olgu see siis enesekaitserefleks või midagi muud, aga nii see on. Valmis rolli kriitik muuta ei saa. Üldse eelistan niisugust arvamust, mis lähtub lavastuse kontseptsioonist ja võib minu lahendusega mitte kattuda. Meeldib, et keegi teine on veel otsinud ja mõelnud. Niisuguseid arutlusi pakutakse aga välja küllalt harva.

Kõige vähem sallin ma inimest, kes arvab, et ta on kriitik, aga ise teatrit ei tunnegi. Mul oli niisugune juhtum, kui «Kabareed» tegin. Sallyt mängida oli keeruline. Vanusevahe rolliga oli tuntav, püüdsin siis leida õigustust, et seda osa üldse mängin. Sally põhiolemus, lavastuse kontseptsioon, oli kogu aeg üks, aga ma üritasin etendustel leida Sallys uusi võimalusi idee avamiseks. Vahest leidsingi. Ometi heitis see teatris töötav inimene mulle ette: «Mis see siis on — te mängite ju iga kord isemoodi?»

Pean hoopis õigemaks M. Knebeli sõnu, mida hiljuti lugesin Ants Eskola raamatust «Näitleja on ajastu lühikroonika». Seal on öeldud: «Mulle imponeerib selline näitleja, kes lavaluul igal hetkel täpselt teab, mida ja mille nimel ta teeb, mida tunneb, ja kes iga kord teeb seda pisut erinevalt, lisab midagi mulle ja iseendalegi ootamatut.»

#### Oled sa mõelnud tagasipöördumisest kontserdilavale?

Ma pole seal päriselt kunagi olnudki, ikka teatri kõrvalt. Võiks ehk mõne kontserdi teha (1—2 numbrit segakontserdil ei rahulda mind ennast ega vist kuulajarki), aga sealgi on oluline režiiline ülesehitus. Kes aitaks? Sel kontserdil peaks olema ka palju uusi lugusid. Kust neid võtta? Üritan praegu hankida V. Uspenski sarja «Teatrilaulud», ehk on seal midagi huvipakkuvat. Repertuaari hankimine on kole vaevaline. Igal lauljal, artistil üldse, peaks ehk mäenedžer olema, kes niisuguseid asju ajaks.

#### Kuulad sa palju muusikat? On sul ülevaade uutest muusikalidest, operetidest?

Muusikas ja inimese hääles on piiramatud võimalused. Mõne arvates on väga tähtis, et saad aru sõnadest. Hiljuti kuulasin Jessye Normani plaati R. Straussi lauludega. Ma ei oska saksa keelt, aga see, millest lauldi, oli selgemast selgem. Täielik vapustus tabas mind, kui Leili Tammel laulis Kuldara Singi «Karjet ja vaikust». Seda ei saa kirjeldada (ega pole vajagi), see on ime, millest osasaamise eest pead tänulik olema. Kas me ikka alati avatud südamega kuulame Tiit Kuusikut?

Barbra Streisandi ei saa samuti ümber jutustada. Kuulan teda ja olen võimeline reaalse maailma unustama. Ometi peetakse mind läbini realistiks. Uuemate muusikalide ja operettide kohta ei tea ma midagi öelda. Loen küll venekeelseid muusikaajakirju, aga nende info on väga napp. «Muzõkálnaja Žiznist» sain teada, et on olemas Valgevene päritoluga A. Glebov, kellel mitu lavalugu. Üks neist, B. Shaw' «Naismiljonäri» järgi tehtu, oli meil ka tutvumiseks, aga ei leidnud heakskiitu. Seda rolli oleks võinud vahest teha. Julia Borissova omaaegne osatäitmine Vahtangovi-nimelises teatris tekitas igatahes huvi proovida.

Moskva Operetteatri repertuaaris on praegu Anatoli Kremeri «Catherine», mis on spetsiaalselt Tatjana Šmõga jaoks kirjutatud. Helilooja ise arvab, et partii on minu jaoks ehk pisut madal. Napoleoni-aegne lugu, koosneb mitmest huvitavast episoodist, aga eklektiline lavastus ise loo teravikkuses ei veennud. Ometi, proovida võiks.

Odessa Operetteatri solistid ütlesid kohtumisel Tallinnas, et nad on viimasel ajal õige mitut uut nõukogude operetti kuulanud, aga endale sobivat on raske leida. Kui tõesti nii on, siis miks me ei tee uuesti «Rahutut õnne» või «Rummu Jürit»? Mõlema jaoks oskaksin kohe kõik osatäitjad nimetada.

Tungin küll nüüd sellele maale, mida enne ütlesin lavastusbrigaadi asi olevat. Noh, aga siin ju küsiti.

Välismaa kaasaegsetest lugudest saame kuulda tüki aja pärast, materjale ei saa kuidagi kätte. Televisioonis nägin H. Schmidti muusikali «Taevavoodi» («I do! I do!») ja mõnda teistki menumuusikali on natuke näidatud. «Taevavoodi» ja «Romantilised fantastikud» on H. Schmidtil üsna palju mängitavad. «Vanemuise» «Romantilised fantastikud» oli nii täie-

lik ebaõnnestumine, et ehk mõnel mu nooremal kolleegil veab — lavastatakse vahest uuesti?

**Missugune peaks olema opereti primadonna?**

Teda ei peagi olema. Laval tuleb mängida konkreetset ülesannet. Primadonna on ilma piirjoonteta kangelanna, kes kuskilt tuleb ja kuhugi läheb. Ta peab nii individualiseerimata olema, et iga vaataja isiklik kogemus sinna ära mahub. Ma, ausõna, võiksin hommepäev publikule vastu tulla ja Madelaine või Ilona niiviisi lavale lasta. Aga ma ei tee seda. Mul on oma kreedo — ma olen näitleja ja pakun omapoolse rollilahenduse. Illustratsioon on kindlasti lihtsam, aga see oleks publiku alahindamine. Kui vähegi võimalik, siis ehk lõpetaksime igavesti diskussiooni, kas Sallo on primadonna või ei.

**Kuidas on teatris korraldatud töö noortega, kas näed endale järeletulijaid operetti ja muusikali?**

«Estonias» kasutatakse noori lauljaid aktiivselt. «Noor laulja» on tegelikult üsna lai mõiste, sest diplomeeritud solist ei tule konservatooriumist enam mitte verisulis noorena, vaid küpse inimesena, kes aga oma lavaelu alles alustab. Igaüks peab enda sisemuses vastuolu valmis laulja ja algaja teatriinimese vahel ületama. Lavastaja-pedagoog on siin hädavajalik. Taiplikkust ja ettenägelikkust on vaja, et mõista, kellel on kohe eeldused suuremateks ülesanneteks, kes vajab aega, et väikeste osade kaudu pikkamööda suuremateni jõuda. Läbi aastate on mind kummitanud üks paradoks — uue tükiga tehakse kaks kuud proove, vaieldakse ja otsitakse, aga kui mõne aja möödudes tuuakse välja kolmas või neljas osatäitja — siis tavaliselt ühe-kahe prooviga ja tavaliselt on see just mõni noorem kolleeg. Ujumiskuse kindlakstegemine sünnib ikkagi niisuguses äärmuslikus situatsioonis. Opereti ja muusikali puhul on muidugi oluline žanrit tunda, mida tuleks muusikakoolis ja konservatooriumis õpetada, ja žanrit armastada, mis peaks inimesel sees olema. Noori kolleege laval vaadates või koos nendega proovisaalis harjutades tahaksin vahel sõna sekka öelda. Samas on aga elu õpetanud, et just nooruses on enesekindlust ülearugi. «Ise tean, mis teen!» Võin aga oma kogemustest öelda, et kolleegi näpunäiteid ja tarka näitejuhti vajavad nemad niisama hädasti kui meie, vanemad, kes analüüsida ehk oskamegi, aga uue loo tegemise juures oleme noortega täpselt ühel kaugusel — täiesti alguses. Teatri ilusaim osa ongi alatine algus.

**Partner teatris on niisama tähtis kui sa ise. Sul on tulnud esineda koos peaaegu kõigi «Estonia» solistidega, estraadilavalt on meenutada Kalju Terasmaad, Uno Loopi, Heli Läätse ja teisigi. Kuidas sa hea partneri mõiste ära seletad ja hea partneri ära tunnend?**

Alustaksin Viive Ernesaksast. Me oleme pikka aega koos esinenud ja oskame teineteise soove ka selja tagant mõistatada. Ometi on just Viive Ernesaksa puhul mul kõige enam tulnud rõõmustada selle üle, et ta mind üllatab, raputab ja kaasa haarab. Loomingulisel öhtul Moskva Näitlejate Majas räägiti minust, aga mina nägin ainult oma kolleegide silmi. Nad olid nagu lahingus minu eest, ja Viive kõige ees. Ei ole võimalik halvasti laulda, kui teised selle sulle nii lihtsaks teevad. Mäletan, et ükskord kohtumisel ajalehe «Edasi» toimetuses tekkis niisugune muusikaline hetk, et oleksime võinud Viivega mitu päeva järjest laulda.

Mul on partneritega vedanud. Georg Otsast oli eespool juttu, aga meie stseeni muusikalist «Mees La Manchast» ei oska ma kirjeldada. Tahtsin nii väga, et ta mind usuks, et ma teen oma asja ausalt, et rohkem ma lihtsalt ei sauda. Voldemar Kuslapiga oleme koos esinenud kaksikümmend aastat, meie rööme ja muresid, võite on sageli koos nimetatud. Siis ma olengi mõelnud tuntud ütlemise peale, et võidud on kõik ühesugused, aga iga kaotus on erinev. Hea partner on küllap see, kellega tahad ja julged ebaõnnegi ära taluda. Volli Kuslapiga on meil neidki võimalusi olnud.

**Pole vist saladus, et mõned opereti- ja muusikalavastused lagunevad režiiliselt üsna kiiresti, kuluvad ära ja nendes kaasa tegemine nõuab siis pimesi uskumist, et kõik on endine, et roll ja selle lahendus ikka mahub esialgsest lavastusest alles jäänud varemetesse?**

Miks just operett ja muusikal? See on meie teatri üldine häda. Üks põhjus on vist osatäitjate asendamine ilma lavastaja tehtud proovideta. Näiteks toodi Ülle Ulla Tangolitaks «Savoy balli» ilma lavastajata, nii tuli samas loos välja ka Tõnu Kilgas, ilma lavastajata jõudis publiku ette Voldegar Kuslapi härra Schultz «Kabarees». See ei tähenda, et nemad halvavad oleksid või et nende pärast lavastus lagunes. Hoopiski mitte. Ometi arvan ma, et ühtki kunstnikku ei tohi ilma jätta eksimise inimlikust võlust. Proovidel me võime ja peamegi eksima, et õppida ja valmis saada. Hiljem juurde tulnuil pole seda võimalust olnud ja sellepärast pole õiglane neilt esimestel etendustel valmis rolli nõuda.

Lagunema kipuvad muidugi ka esialgsed koosseisud. Ütlesin ju, et näitlejatel ei ole iga kord tervikutaju. Tundes, et etendus läheb käest, püütakse olukorda päästa sellega, et kujundatakse endale häid mänguvõimalusi pakkuv stseen keskseks — tähele panemata, et niiviisi võib kogu lavastuse kontseptsiooni paigast nihutada. Niisugused juhused tulevad aga ka elementaarset distsipliini puudumisest. Ometi ei luba me öelda, et meie «Savoy balli» ja «Kabaree» oleks varemeteni jõudnud. Muidugi, ega vahepealne «Savoy balli» linnahallis mängimine talle kasuks ei tulnud. Aga tänu heale režiiile ja algusest peale selgetele rollijoonistele oleme «Savoy balli» suutnud teatrilaval taastada peaaegu esialgsele tasemele.

Linnahallis mängimiseks sobiks «Kabaree» oma mikrofoniheli ja tühja lavaga. «Estonia» lavalgi on «Kabaree» tinglik ja selle kujunduse ülekandmine peaks lihtne olema.

Operetipubliku tänuлик huvi meie vastu on tekitanud piletite defitsiidi. Kuigi just siin võib ollagi üks lavastuste lagunemise põhjus. Rahulolu ja veendumus, et aplausiga tänatakse meid suure kunsti eest, võib küll lavastusele hukutav olla. Mõtlen, mis tunne on kolleegidel Draamateatris, kui «Naisi» nii tormiliselt vastu võetakse ja kriitika nii üksmeelselt eitav on. Mis jääb üle näitlejale? Kumba uskuda? Ja ometi vajab näitleja üle kõige publikut. Vaatajate nõudlikkus on niisama oluline kui meie loomeperioodi proovides ja distsipliin etendustel.

Sa vaatad aastas keskmiselt 25—30 etendust. Kas sa teed seda huvist näidendite vastu, teiste teatrite lavastuste ja näitlejatööde vastu? Või mõtled sellest, missugune roll võiks sulle sobida? Oli neid 1986. aasta repertuaaris?

Näidendite pärast ma küll teatrisse ei lähe. Klassikat saab niisamagi lugeda, algupärandid on huvitavamad lavastajatele lahti harutada ja kriitikutele probleemitseda. Teatrist otsin muidugi näitlejatöid. Ma ei ole kindel, kas alati lavastuse tervikut peangi kõige olulisemaks — vahel meeldib mõni näitlejatöö iseenesest väga. Kogumultelt olid hooaja tipud minu arvates «Aeg tulla — aeg minna» «Vanemuises» ja «Libahunt» Rakveres. Tammsaare naiste rolle olen terve elu tahtnud mängida, võib-olla siis Marit ka seekord. «Tuul Olümposelt tuhka tõi» pani õlgu kehitama, kuigi Maria Klenskajal on muidugi tohtu sisemine energiavaru ja lahtine mõistus. Hooaja repertuaaris näis naiste jaoks huvitavaid osi märksa vähem olevat kui meeste omi. «Cyrano de Bergeraci» Roxane oli küll palju pakkuv võimalus ja Ülle Kaljuste meeldis väga, ent seda ma muidugi enda rolliks ei pea.

Kui sõna «kultuuriülikool» mõiste nii segane ei oleks, siis ütleksin, et teatrietendused ongi näitlejale üks osa tema kultuuriülikoolist.

Vaatasid Stockholmis Ingmar Bergmani «Kuningas Leari». Mis sellest kõige enam meeles on?

Kummaline atmosfäär. Ebareaalne reaalsus. Ma ei mäletanud näidendit kuigi täpselt, ent *Dramaten*'is istudes tundsin, et saan kõigest aru. Näitlejate välkkiired reageeringud, täpne plastika (või oli see Bergmani koreograafia?) aitasid pingelist etendust detailselt mõista. Rootsi ja meie näitlejate vahe näis olevat aktiivsuses. Meie oskame olla ja oleme aktiivsed tegutsedes, nende puhul võlus minid staatiliste stseenide elu. Või on see jälle seesama sisemine rütm, millest juba rääkisime.

Kuna selle juurde jälle tagasi tulime, siis — on ikka õige, et näitleja tehnika osas on tööd füüsisega meil mõistetud ilmselt liiga ühetähenduslikult. Võimlemine, sport ei muuda veel olemust nii tundlikuks, et sealt mõtteid

lugada saaks. Raamat «Bergman Bergmanist» meeldib sellepärast, et Bergmani lakooniliste vastuste taga näen nüüd pärast «Kuningas Leari» ja «Fannyt ja Alexandrit» pildiliseltki seda, mis I. Bergman parajasti ütleb!

19. aprillil oli sul esietendus TRA Draamateatris. Viive Ernesaksa lavastuses jõudis vaatajateni R. Shermani muusikal «Mary Poppins», kus sa koos Angelina Semjonovaga esinede nimisosas. Kas töö Draamateatri trupis erineb koduteatri tööst ja mismoodi jäid ise rahule?

Olen Viive Ernesaksale väga tänulik, et ta mind kaasa tegema kutsus. Nendes proovides oli palju hetkeleide, huvitavaid arutlusi ja mis mulle vist peamine — olid väga toredad uued kolleegid. Oma lavateed alustavad Angelina Semjonova ja Carmen Uibokant on niisugused näitlejad, kellena ennast tahaksin noorusest meenutada.

Keeruline näis draamatrupil olevat muusikali žanri tunnetamine. Siin ei ole aega psühholoogilisteks ettevalmistusteks, stseen algab juba kindlast emotsionaalsest seisundist ning mõnesse minutisse mahub hulk tundeid ja ka informatsiooni. Muusikalis on aeg kokku surutud ja tema seismajätmine toob kaasa suuremad õhuaujud kui olustikunäidendis. Oieti on mul tunne, et muusikali mängides näitleja ei patusta, kui tema rollilahenduse lõpptulemus kogu aeg selge on. Elegantne esitus on lisaväärtus.

Sa oled ju ise ka draamanäitleja ettevalmistusega. Teatriühingu lavakunstistudiost on tänaseks meie teatrites mitmed näitlejad. Sinu kursuselt Anne Margiste, Feliks Kark, Piret Sikkil, Irja Aav. Seal õppisid aga ka dirigent Eri Klas, teatrikriitik Lilian Vellerand. Mismoodi see päris algus siis oli?

Minuga oli nii nagu paljude teistegagi. Eksamitele kutsus mind kaasa sõbranna ja meid mõlemaid võeti vastu, ainult et temast ei tulnud näitlejat. Meil oli tõesti üsna kirju, aga väga entusiastlik seltskond. Õppisime ju pärast tööd ja kerge see ei olnud. Kõige huvitavamad olid mulle alguses Helmi Tohvelmani tantsutunnid, sest seal tundsin ennast suhteliselt kindlalt. Olin teinud arvestatavalt võimlemist ja H. Tohvelmanile minu sõna-kuulelikud liikmed meeldisid.

Meid õpetasid Ants Lauter, Ilmar Tammur, Ben Drui, Karin Kask, Lea Tormis, Klaudia Tiidus jt. Stuudiol oli kindlasti see hea omadus, et inimesel säilib tema teine eluküte ja kui teatritööst midagi välja ei tule, on tal lihtsam teatri sõbraks jääda.

Ma eespool juba ütlesin, et teatrieetika seisukohalt olen kõiges tänulik Ants Lauterile. Pärast «Pipi Pikksuka» etendust 1969 ütles ta oma sooja muhelusega: «Tubli, tüdruk!» ja müksas küünarnukiga. Minu meelest oli see tohutu tunnustus ja teeb veel tagantjärelegi südame soojaks ning on jäänud kogu senise teatritee üheks kallimaks tänuks.

Esimese ooperirolli andis sulle Georg Ots — Zerlina «Don Giovannis». Järgneid «Boheemi» Musette, «Nõidküti» Ännchen, «Ohvri» Lõbus Naisterahvas, «Carmeni» Frasquita, «Müüdüd mõrsja» Marenka. See loetelu annab õiguse öelda sinu kohta ka: ooperisolist. Olid sa nendeks uuteks ülesanneteks valmis, töid need osad sulle kaasa probleeme, mida opereti- ja muusikalilavastustega polnud tekkinud?

Tegelikult ei toonud. Olen kõiki rolle tehes lähtunud muusikalisest materjalist ja otsinud oma tegelastele sealt karakterit. Hää! on ju ikkagi ainult vahend, et näitemängu teha.

Kuidas Georg Ots minu ooperihuvi läbi nägi, seda ei oska öelda. Üllatav, aga ta uskus minu suutlikkust Zerlinat laulda. Teadsin, et sama osa õpivad veel Anu Kaal ja Jelena Solovjova, koloratuursopranid. Arvan, et ooperis laulmise (nagu igasuguse laulmise) puhul ei ole probleemiks mitte hääle ulatus, sest puuduvate alumiste või ülemiste nootide korral ju asja kallale ei asutagi. Probleemiks on hääle tämber, selle värvimise oskus. Hääle andmise vabadus, loomulikkus, hääle kõlajõud, toonide mitmekesisus — need on kõik laulmise komponendid, mida peab valdama selleks, et panna laulmine endale võetud ülesande teenistusse.

Kui öeldakse, et laulis huvitavalt, siis see on minu jaoks hinnatavam sellest, kui öeldakse: laulis ilusasti. See pani mind kahtlema. Teadsin ju, et ooper on näitemäng muusikas, kus muusikal on igal juhul primaarne osa

ja see peab jõudma kuulajateni laulja hääle kaudu. Oli minu hääles siis rikkus, mis muusikat ei oleks vaesemaks teinud? Georg Ots veenis mind katsetama. Ega klassikaliste ooperite sopranipartiid mulle päris võõrad ka polnud. Õppisin palju plaatidelt, klaveril püüdsin mõned lood selgeks saada. See oli see näitleja kodune töö, mis rohkem enda jaoks tehtud sai. Ja läkski vaja. Olen lõpmata tänulik laulupedagoog Henno Seinale, kes mind ikka aitab ja õpetab. Ta oskas mulle sisendada, et kui tahad kõike laulda, tuleb kõike õppida.

Oletame hetkeks, et näitleja võib ise endale lavastaja valida, missuguse repertuaari missuguse lavastajaga sa endale kokku paneksid? Äkki valiksid ka dirigendi?

Eri Klas vaevalt enam operetti või muusikali tuleb, tal vist pole aegagi. Kuigi C. Webberi muusikal «Ooperiteatri Fantoom» Eri Klasi lausa vajaks ja mitmel meie lauljal oleksid seal huvitavad rollid. Väga tahaksin kõike teha koos Paul Mägiga. Minu heliplaat sai teoks suures osas tänu temale, sest ta viis nii orkestri kui ka minu selleni, et kõik oli äkki võimalik. Kui kuulasime üle «Nahkhiirest» lauldud Rosalinde aariat, siis tahtsin selle päeva igaveseks meelde jätta (oli 25. september 1986).

Ma ei ole kindel, et siin ajakirja veergudel on sobiv avalikult fantaseerida. Aga miks ka mitte? Ehk leiavad sellest loetelust ainet hoopis teised lavastajad, näitlejad ja lauljad!

Ootan, et Kalju Komissarov tuleks lavastama muusikali (kas või «Suudle mind, Kate»), et Kaarin Raid teeks laval teoks L. Razumovskaja näidendi «Aed ilma mullata», et Ago-Endrik Kergega saaks koos mõelda A. Honeggeri Jeanne d'Arci üle, et Roman Baskin innustuks «Viiuldajast katusel», Ulo Vilimaa tooks «Estonias» välja «Taevavoodi», et Mikk Mikiver võtaks repertuaari tüki, kus oleks nii palju laulda vaja, et ma talle meelde tuleksin, et... ehk aitab juba.

Läbinisti realistina tean ma, et muusikateatris on aeg suurteks tegudeks tegelikult väga lühike.

Küsimusi esitas REET MIKKEL

V. Menduneni fotod



# Ühe sotsioloogilise küsitluse tulemusi II

## STEREOTÜÜPIDE MURDMINE

NIKOLAI MEINERT

Miks me ikkagi arvame, et vaataja eelistab tingimata meelelahutuslikku, kommertslikku filmi? Kas ainult selle tõttu, et nn kergesse žanrisse kuuluvad filmid võimaldavad kinodel plaane täita ja ületada, «tõsised» filmi-šedöövrid peavad aga vastu vaid üks-kaks seanssi kaugeltki mitte alati täis saalis?

Pakuksin siinkohal välja ühe tabeli, mis peaks osutama, millist liiki filmide vastu vaataja huvi tunneb. Filme ei jaganud me seekord mitte žanritunnuse järgi, vaid pigem võimalike tavapäraste assotsiatsioonide alusel. Valisime hinnangute aluseks väljendid, mida kasutatakse igapäevastes vestlustes (käesolevas uurimuses on sama võtet rakendatud ka teistes ankeeditabelites). Jätame praegu kõrvale küsimuse, kas hinnangutes väljenduv stereotüüp on õigesti tabatud. Teatavate stereotüüpsete filmihinnangute olemasolu (ja erinevus filmikriitika terminoloogilistest kaanonitest) on aga ilmne.

ENSV Tele-Raadiokomitee arvutuskeskuse uurimustes, mis käsitlevad ja mõeldavad ka kinnosuhtumist, on kasutatud filmide temaatika väljakujunenud tüüploendit (nimetagem viimastest aastatest noorsoouurimust «Kontaktid», «Eesti täiskasvanud elanikkonna vaba aja struktuur» jt). Vastused lubavad meil öelda, mis huvitab tänapäeva filmivaatajat, mida ta valib kinode repertuaarist ja kui sageli (vastaja subjektiivsel hinnangul: «alati», «tihti», «harva», «mitte kunagi»). Tulemuste tabel pakub järgmise hierarhia (vastused on antud protsentides, tabel on koostatud  $\bar{x}$  kahanemise järjekorras):

$\bar{x}$	Filmid ...	alati	tihti	harva	mitte kunagi
1	2	3	4	5	6
2.98	kus esinevad kuulsad näitlejad	25	47	20	4
2.98	kus saab naerda	28	41	24	3
2.92	kus toimub midagi põnevat, seikluslikku	27	39	26	4
2.87	mis panevad mõtlema	20	47	25	3
2.85	mis räägivad inimestevahelistest suhetest	20	45	26	4
2.84	mille ümber käib arutelu, vaidlused	20	43	27	4
2.76	mis räägivad armastusest	15	45	31	4
2.75	kus tegutsevad detektiivid, politseikomissarid jne	21	35	33	6
2.72	mida on soovitanud sõbrad, tuttavad, sugulased	14	43	33	4
2.69	mis on tehtud kirjandusteoste järgi	16	39	35	6
2.62	mille on teinud tuntud režissöörid, operaatorid	17	34	35	9
12 2.59	mida vaatavad paljud inimesed	9	44	34	7

1	2	3	4	5	6
2.54	mis räägivad lindude, loomade, kalade elust ning inimese ja looduse suhetest	15	30	41	9
2.53	milles põhiosa on muusikal	13	32	42	8
2.46	mis räägivad ajaloosündmustest	9	33	46	8
2.40	kus toimub midagi õudset	15	24	40	16
2.36	mis näitavad ilusat elu	10	27	43	14
2.34	millel on õnnelik lõpp	9	28	40	16
2.34	mille on filminud eesti režissöörid	12	23	44	16
2.32	kus peamiseks on tõsised ühiskondlikud probleemid	8	27	46	14
2.31	kus tegevus toimub kosmoses, teistel planeetidel jne	14	19	43	18
2.30	kus on erootikat	11	23	42	17
2.06	kus põhiliseks on sõja- ja revolutsioonisündmused	6	19	45	25

Märkus: vastuste summa annab igal real 100% siis, kui juurde arvata vastamata jättnud (siin kõikus see 4,5 ja 6,5% piires).

Näeme, et filmidesse suhtumises on eristatavad kaks põhimõtteliselt erinevat lähenemisviisi: film kui meelelahutus (naerda, puhata seiklusi vaadates, näha lemmiknäitlejat) ja film kui kaasaegne filosoofiline maailmatunnetus (paneב mõtlema, käsitleb inimestevahelisi suhteid, äratav vaidlusi; ka küsimus lemmiknäitlejast, sest näitleja võib olla nii koomilise kui ka dramaatilise andelaadiga). Need kaks peamist lähenemisviisi määravad filmi valikupõhjuse.

Meelelahutusliku seiklusfilmiga oleks pealtnäha nagu kõik selge: ta on hierarhias seal, kus ta olema peab — tipus. Kuid vahetult tema kõrval näeme filme, mis eeldavad hoopis teistsugust orientatsiooni, kusjuures huvi nende filmide vastu on vaid pisut väiksem kommertsfilmihuvist. Tuleb välja, et peaksime rõõmustama: lõpuks ometi on ilmunud vaatajad, kes on valmis vastu võtma sisukaid filme, kes suudavad vastu panna meelelahutuslikkusele ja kes üleüldse kummutavad traditsioonilise ettekujutuse meie kinopubliku «kergemeelsusest». Aga võta näpust! Filmid, «mis panevad mõtlema» (nii kodumaise kui ka maailma filmikriitika arvamuse põhjal), kukuvad järjepanu meie filmilaenutuses läbi, kinodele toovad tulu ikka ja jälle vaid traditsioonilised kommertsfilmid.

Aga äkki on vaatajatel ja filmiteadlastel hoopis erinev ettekujutus sellest, missugune on tõsine film? Kui võtame arvesse asjaolu, et nn autorifilmid ei osutu sugugi publiku lemmikuks, siis saab selgeks, et vaataja ei mõtle probleemifilmi all sugugi mitte lavastajašedöövleid. Mida ta siis mõtleb? Paistab, et mitte midagi.

Tundub, et tegu on omamoodi mütologeemiga: filmikriitikute aastaid kestnud jutud filmikunsti potentsiaalsetest võimalustest ja nende toodud näited filmidest, mida keegi peale kriitikute polnud näinud, löid kujutluse filmist kui võimsast fenomenist, mis suudab lahendada keerukaid sotsiaalseid, filosoofilisi ja esteetilisi probleeme. Kuid lähemas kinos ja igapäevases filmipraktikas puudusid vastava taseme ja sisuga filmid või tuli neid ette nii harva, et inimesed lakkasid mõistmast autorifilmi keelt.

Teeksin siit (kurvavõitu) kokkuvõtte. Oleme sellises situatsioonis: suur osa elanikkonnast on oma sõnade järgi probleemfilmidest huvitatud, kuid tegelikult ta neid filme kinos ei näe. Kui filmilaenutusse satubki vahel harva mõni tõepoolest tõsine ja poleemiline film, siis on selle külastatavus väike. 13

Massivaataja jaoks ei assotsieeru autorifilm üldse mitte sellesama huvitava ja soovitud «tõsise» sisuga, mida just nagu oleks vähe. Õieti on seegi tinglikult öeldes «kinematograafilise kasvatus» lünk, meie üldise filmipoliitika pärand: variserliku suhtumise tulemuseks on variserlik vastuvõtt.

Üldpilti täiendab aga veel üks iseloomulik joon. Katsume mõista, mida varjab endas hinnang «film, mis paneb mõtlema». On täiesti selge, et selle all ei mõelda «tõsiseid ühiskondlikke probleeme», sest selle temaatikaga filmidesse on vaatajate suhtumine märksa leppimatum kui autorifilmidesse. Jääb mulje, et mõtlemapanevate filmide alla kuuluvad vaatajate meelest eelkõige eetilise probleemiasetusega linatösed, filmid, mis räägivad igapäevastest asjadest, kuid mis käsitlevad sedasama valdkonda teisel tasemel kui meelelahutusfilmid.

Teisest küljest on meil praegu olemas filmikogemus, mis uurimuse läbi viimise ajal puudus. T. Abuladze «Patukahetsuse» ja J. Podnieksi «Kas on kerge olla noor?» ilmumine kinoekraanidele tõi endaga kaasa selginemise vaataja ja kino vahelistes suhetes. Vaatamata sellele, et näiteks Abuladze riimikeel on küllalt keeruline, tõstsid need filmid üles aktuaalsed ühiskondlikud probleemid ning jõudsid tähelepanu keskpunkti. Kuigi vaevalt et suur osa «Patukahetsuse» vaatajaist tajus teost autorifilmi kontekstis. Vaatajate enamikku huvitas teema ja selle lahendus mis tahes vormis. Olgu kuidas on, igatahes on antud juhul põhjust rääkida ideaalsest suhtest «tõsise» ja «autorifilmi» vahel, mis võib kahandada tekkinud kääre vaatajate vastuvõttus. Aktuaalse filmi abil võivad vaatajad hakata mõistma kinematograafilise filosoferimise olemust.

Väite toetuseks võiks meenutada kas või sellesama Podnieksi eelmist tööd, läti dokumentaalfilmi «Küttide tähtkuju», mis pole sugugi vähem huvitav, kuid pälvis ainult kohaliku (kinoklubi tasemel) vastuvõtu. Niipea aga, kui režissöör läks üle noorsootemaatikale ja käsitles praegu moodsaid teemasid, muutus olukord kohe.

Võrreldes Podnieksiga oli Abuladze seis mõnevõrra parem, kuid tedagi tundis ja armastas suhteliselt piiratud ring esteeditsevaid filmihulle. Isegi praegu on küsitav, kas lai kinopublik suudab, vaatamata kasvanud huvile, tema eelmisi filme «Palve» ja «Soovide puu» võtta vastu samasuguse vaimustusega.

Niisiis on saanud selgeks, et tee arvukate vaatajate südamesse, kes eelistavad probleemfilmi, läheb eelkõige läbi õigeaegse ja täpse teemavaliku. Autoripositsiooni iseärasused, filosoofilise analüüsi sügavus ja loogika, filmikeele originaalsus — kõik see on antud juhul teisejärguline ja paremal juhul ei sega «ettevalmistamata» vaatajahulkadel mõistmast neid erutavat, lähedast filmisisu.

Et me eespool möödaminnes juba puudutasime filmihulle, siis vaatame võrdluseks, millisel kohal asuvad nad kinoauditooriumi hierarhias. «Filmihull» on käesoleval juhul tinglik mõiste. Täpsemalt öeldes peame silmas auditooriumi seda osa, kes teadlikult üritab tutvuda nüüdisaegse filmikunstiga ja kellel see teatud määral isegi õnnestub. Jutt käib mõistagi filmiklubide publikust, kes näevad filme tunduvalt rohkem ning valitumaid kui filmilaenutus suudab praegu pakkuda. Toome filmiklubide külastajate vastused (lühendatult) analoogilises tabelis. Võrdluseks on tabelisse lisatud vastava filmiliigi koht üldhulga vastustes.

Et skaalad olid identsed, siis võime keskmise näitaja alusel võrrelda arvult erinevaid vastajate rühmi. Ekspertgrupi hinnangute polaarsus on märksa suurem kui üldmassiivil, kus üleminekud ühelt tunnusest teisele on tunduvalt sujuvamad (keskmine näitaja kõigub tavalistel kinokülastajatel väikeses diapasoonis: maksimaalselt 2.98, minimaalselt 2.06). Ekspertgrupi vastuste puhul on see märksa suurem: 3.56 kuni 1.60.



Filmid . . .	$\bar{X}$ filmi-klubides	$\bar{X}$ üldmas-siivis	Koht üldmas-siivi vastuste hierarhias
1	2	3	4
mille on teinud tuntud režissöörid	3.56	2.62	12
mis panevad mõtlema	3.16	2.87	4
kus esinevad kuulsad näitlejad	3.09	2.98	1
mille ümber käib arutelu, vaidlused	3.03	2.84	6
mille on filminud eesti režissöörid	3.03	2.34	19
mis räägivad inimestevahelistest suhetest	2.82	2.85	5
mida on soovitanud sõbrad, tuttavad, sugulased	2.77	2.72	10
mis on tehtud kirjandusteoste järgi	2.60	2.69	11
kus peamiseks on tõsised ühiskondlikud probleemid	2.60	2.32	20
kus saab naerda	2.50	2.98	2
mis räägivad lindude, loomade, kalade elust ning inimese ja looduse suhetest	2.30	2.54	15
kus on eksootikat	2.29	2.30	22
mis räägivad armastusest	2.25	2.76	8
mis räägivad ajaloosündmustest	2.22	2.46	14
kus toimub midagi põnevat, seikluslikku	2.11	2.92	3
mida vaatavad palju inimesed	2.03	2.59	13
kus tegutsevad detektiivid, politsei-komissarid jne	1.94	2.75	9
kus põhiliseks on sõja- ja revolutsioonisündmused	1.60	2.06	23

tiad ja antipaatiad väljenduvad palju selgemalt kui suure hulga omad, kus hinnangute ja maitsete pluralismi tõttu erinevused nivelleeruvad. Niisiis, kuigi vaatajate koondhinnangud erinevatele filmiliikidele lubavad meil enam-vähem määratleda «vastuvõetava» ja «vastuvõtmatu» filmikunstis, vajab üldpilt siiski detailset täpsustamist: kes mida vastu võtab või ei võta?

Igatahes filmiklubide auditooriumil ei ole raskusi autorifilmi keele mõistmisel. Siin ei kahelda ka režissööri rollis. Seiklusfilm satub nende vaatajate hinnanguis just sinna, kuhu ta kuulub mis tahes intellektuaalses seltskonnas. Üldiselt ei vaja see vaatajate liik kommentaare. Uheski suhtes.

Tahaksin juhtida tähelepanu veel ühele detailile: vaatajate üksmeelsele eitavale hoiakule sõja- ja revolutsioonitemaatika suhtes. Ilmselt on nende filmide juures kaotatud igasugune mõõdutunne ja maitse, kui kõik võimalikud auditooriumiliigid (peale asjast ekstra huvitatute) väljendavad sedavõrd üksmeelselt vastumeelsust nii pealesurvalt propageeritud teema suhtes.

Mis puutub erootilise algega filmidesse, siis siin pole põhjust rääkida mingist valikust või eelistusest, sest neid filme meil lihtsalt ei ole või esinevad nad videovariantides säärasel kujul, et neid on parem üldse mitte afišeerida. Lähemas tulevikus võivad aga selleski sfääris kerkida tõsised probleemid.

#### Jätkame vaatajate huvide vaatlust

Seni oli juttu neist filmidest, mida vaataja eelistab, muidugi juhul, kui tal üldse on millestki valida. Vaatame nüüd nähtuse teist külge. Küsimine: missuguste filmide järele tunnevad vaatajad puudust?

Pakkusime vaatajale ka siin loendi, mis ei piirdunud pelga žanrilise 15

liigitusega, vaid koosnes taas igapäevastes vestlustes tarvitatavatest väljendustest («seiklusfilmid», «tuntud režissööri filmid», «välismaa filmid» jne). Klassikalise filmiteaduse jaoks ei ole loendil pealtnäha ühisalust, variandid võivad üksteist katta — seiklusfilm võib olla nii välismaine kui Nõukogude film, välismaine film jälle seiklusfilm jne. Käesoleval juhul ei huvitanud meid range terminoloogiline täpsus, vaid vaataja suhtumine mingisse filmiliiki (massistreetüüpi).

Lähtudes niisiis tavapärasest, argielus kasutusel olevast filmiliigitusest, võime öelda, et praktiliselt kõigi filmiliikide suhtes on olemas ilmne rahuldatus. 40—50% meie vabariigi elanikkonnast arvab, et kinodes peaks rohkem jooksa tuntud režissööride filme, tuntud näitlejatega filme, seiklusfilme, komöödiaid jne.

On huvitav, et kõige rohkem on vaatajad rahul seiklusfilmidega («seliseid filme on meie kinodes piisavalt palju» — 35%). Seiklusfilme oli vähe ainult 15% vastajate arvates. Millest tuntakse puudust? Eelkõige oodatakse ekraanidele komöödiaid (35% arvab, et neid on meie kinodes väga vähe). Märnatav on huvi välismaa filmide vastu. 30% vastajaist arvab, et neid on väga vähe ja 47% väljendas soovi, et neid võiks olla rohkem. Ainult 19% arvab, et välismaa filme on meie kinodes piisavalt.

Teiste pakutud filmiliikide suhtes (tänapäeva käsitlevad, armastusfilmid, kuulsate režissööride ja näitlejate filmid) tundis rahulolematust 15—20% vaatajaist (nad pidasid ebapiisavaks nende filmide valikut). Järelikult on kõigil filmiliikidel olemas oma potentsiaalne vaatajaskond, kuid see on märksa väiksem kui komöödiafilmide (kust leida tõsiselt häid komöödiaid?!) ja välismaiste filmide perspektiivne filmiturg. (Siin mängivad oma osa ideoloogilised piirangud, kuna importfilmide suurenev sisseostmine võib anda negatiivse tagasilöögi meie oma filmitööstuse arengule. Sellest annavad tunnistust mitmete Lääne-Euroopa maade kogemused.)

Niisiis, kui komöödiafilmide nõudluse rahuldamine sõltub eelkõige filmikunsti enda võimalustest, siis välismaa filminõudluse puhul tuleb välja töötada paindlikud valikupõhimõtted. Seda selleks, et meie kinoekraanidel ei hakkaks domineerida välismaised filmid, kuid et nende piisav oemalolu stimuleeriks kodumaiste filmitegijate loomingulisi otsinguid. Viimastel peaksid olema filmilaenu tuse süsteemis soodustatud tingimused. Samas tuleks hoolt kanda selle eest, et meie režissööride töid oleks põhimõtteliselt võimalik kõrvutada antud žanri parimatega mitte ainult valitud vaatajal, vaid ka laiadel publikuhulkadel.

Tõenäoliselt peaksid ekraanidel linastuma ka keskpärased ja isegi halvad välismaised filmid (muidu võib ainult parimate filminäidete peal kasvatatud vaataja hakata tundma nende ees liiga suurt respekti), kuid heade ja halbade filmide suhe peaks olema hoolikalt läbi kaalutud. Just siin võiks erilist rolli mängida filmikriitika, mille autoriteet meie andmetel ei ole sugugi liiga suur.

Nagu öeldud, arvab ligi 2/3 vaatajaist, et kõiki filmiliike peaks meie ekraanidel näitama rohkem ja sagedamini. Filmide hulgas, mida meie kinodes vaatajate arvates näidatakse piisavalt palju, väärivad seiklusfilmide kõrval tähelepanu ka tänapäevateemalised filmid (nende hulk rahuldab 34% vaatajaist) ning filmid inimsuhetest, armastusest jne (33%). Ülejäänud filmide hulk rahuldab vaatajaid järgmiselt: filmid kuulsate näitlejatega — 24%, tuntud režissööride filmid — 22%, komöödiafilmid — 21%, välismaa filmid — 19%. Näeme, et eri filmiliikide puhul kõigub rahuldatus 10—15 protsendini. Samas on ilmne, et potentsiaalsete vaatajate hulk on kõigi filmiliikide puhul suur, soov tutvuda mitmesuguste linatustega veelgi suurem. Niisiis pole õiglane rääkida filmihuvi langusest. Iseasi on see, millisel määral meie filmilaenu tuse suudab seda huvi rahuldada, säilitada

Vaataja orientatsiooni aitab täpsustada veel üks tabel, kus vastajad hindasid eri maade filme. Küsisime ankeedis «Kas Teile meeldivad filmid, mis on loodud näiteks . . .» ja vastuseks pakkusime välja seitse maad, mis tundusid meile vaataja suhtes tunnuslikud. Vastused ei ammenda mõistagi suhtumist rahvuskinematograafiasse. Antud juhul üldistasime teatud maa konkreetse filmikunsti üheks tervikuks, mis pole alati kaugeltki õiglane. Mis tahes maa rahvuslik film võib kujuneda tippteoseks, aga ta võib esindada ka kõige madalamat taset. Tabel võimaldab siiski kõnelda eri maade filmikunsti üldisest reputatsioonist meie vaatajate seas (mõistagi vaid pakutud variantide piires). Vastused on esitatud protsentides.

x filmid	Uldiselt meeldivad	Kuidas kunagi	Uldiselt ei meeldi	Uldse ei meeldi	Selle maa filmikunstiga ei ole piisavalt tuttav
4.34 Prantsusmaa	59	33	3	0	5
4.22 Itaalia	46	41	5	1	6
4.21 USA	42	46	3	1	6
4.19 NSVL	28	65	5	1	1
3.50 Poola	15	48	19	4	13
3.38 Ungari	12	48	17	4	16
3.30 India	21	25	23	25	5

Näeme, et vaatajad eelistavad mõne maa filme (Prantsuse, Itaalia, USA) tunduvalt rohkem kui teisi. Huvipakkuv on ka hinnangute teine pool: suurem osa vaatajaid ei kahtle selles, et nende käsutuses olev informatsioonipagas on küllaldane otsustamaks ühe või teise filmimaa kasuks või kahjuks. Samas on teada, et tegelikult satuvad nende maade (erandiks NSVL) linatööd meie vabariigi ekraanidele haruharva (nagu vastajad eespool ka ise märkisid). Järelikult on vaatajate arvamused kujunenud üksikute filmide põhjal, mis meie kinodes on jooksnud.

Võime kummutada ka kujutluse, nagu oleks hästi teada kõik see, mis toimub NSV Liidu filmielus: peame silmas suurt hulka nn riulifilme. Veel 1986. aasta kevadel neist filmidest avalikult ei räägitud, mistõttu filmikunsti arengupilt ei paistnud nii kodu- kui välismaa vaatajatele täielik.

Vaatajad tunnevad suhteliselt vähe sotsialistlike maade filme (Ungari, Poola), kuid nende filmide puhul toimivad ka pisut teistsugused vastuvõtu seaduspärasused. Mis puutub India filmidesse, siis nende suhtes polariseerusid vaatajad ootuspäraselt kahte leeri: ühed, kellele meeldivad need väga, ja teised, kellele üldse mitte.

Veendumus, et tuntakse NSV Liidu ja filmialaselt tugevate kapitalistlike maade ekraanikunsti pole vastuolus vaatajate väljendatud vajadusega laiendada välismaiste filmide sisseostu, samuti suurendada mitmesuguse temaatikaga filmide ekraanilepääsu. Üks asi on see, et ollakse veendunud oma kompetentsuses, teine asi on soovide-vajaduste maksimaalne rahuldamine.

### Igale vaatajale oma film

Käesoleva artikli esimeses osas näitasime, et praegu ei mängi filmiauditooriumi diferentseeritus tegelikult kuigi suurt rolli. Kui me ka selgitaksime täpselt välja, kes mida kinost otsib, poleks meil ikkagi võimalust auditooriumi ootusi rahuldada. Filmilaenuvus töötab hetkel niigi oma võimaluste piires, mistõttu tühised võtted töö parandamiseks, mida ta võiks endale lubada, ei mõjuta kuigi oluliselt asjade käiku.

Praeguses seisukorras tundub vaatajate vajaduste analüüs teatava skolaarilise «klaaspärlimänguna». Aga mängigem seda siiski kaasa. Niisiis, lootmata erilisele praktilisele efektiivsusele, rahuldagem lihtsalt informatsiooniga, mida pakub meile auditooriumi tüpologia.

Eelkõige pälvivad selles seoses huvi nn võtmetemaatikaga filmid. 17

Need on universaalsed linatöösed, mille vastu tunnevad huvi näiliselt vastandlike hinnangutega vaatajad. Sellisteks filmideks osutuvad seiklusfilmid, mõtlemapanevad filmid ja filmid tuntud näitlejatega. Nende suhtes on positiivselt häälestatud nii väga nõudlik vaataja kui ka need kinokülastajad, kes ei esita filmidele kuigi tõsisid nõudmisi (ehkki nad pole ka mõtlemapanevate filmide vastu!).

Traditsiooniline seisukoht, et noorsugu eelistab esmajärjekorras seiklus- ja detektiivfilme, leidis ka meie uurimuses järjekordset kinnitust. Korrelatsioonianalüüs lubab väita, et huvi nende filmide vastu sõltub otseselt vaataja vanusest. Tõsi küll, sõltuvus on ühepoolne. See tähendab, et nn noorsooifilmi olemasolu kõrval ei saa me täheldada nn täiskasvanute filmi olemasolu. Täiskasvanute huvi jaguneb mitmete filmiliikide vahel ega moodusta mingit eraldi märgatavat tervikut.

Missuguseid filme noorsugu siis eelistab? Nagu öeldud, esmajärjekorras seiklusfilme (vanuseline korrelatsioon  $r=0,24$ ). Kuid vanuseline korrelatsioon on veel suurem õudusfilmide puhul (kuigi ekraanidel polegi õieti midagi vastavat linastunud, kui, siis ainult väga kerges meelelahutuslikus vormis; antud juhul on siis tegu teatava «soov-filmiliigiga», mida ootavad mõistagi just noored vaatajad). Korrelatsioonikoefitsient oli õudusfilmide puhul 0,31. Järgmiseks eelistasid noored filme, kus tegevus toimub kosmoses — teistel planeetidel jne ( $r=0,27$ ) — ja filme, kus on erootikat ( $r=0,26$ ).<sup>1</sup> Mida vanemaks vaataja saab, seda vähem tõmbavad teda detektiivfilmid, tuntud näitlejate nimed ja sõprade või tuttavate soovitused minna vaatama seda või teist filmi. Noorsugu pöörab rohkem tähelepanu ka režissööri nimele, kuid see seos pole enam nii märkimisväärne kui eespool mainitud. Viimati mainitud filmiliikide puhul kõigub korrelatsioon 0,19 ja 0,15 vahel.

Üldiselt on noorte vaatajate huvi nimetatud kolme filmiliigi (õudus-, kosmos-, erootiline film) suhtes omavahel küllalt tihedasti seotud. Koos moodustavad nad teatava «keelatud» filmide grupi, mille kohal hõljub skandaalne, salapärase kättesaamatuse oreool ning mida näha õnnestub vaid vähestel.

Meie uurimuse andmetel ei võta seda liiki filme vastu naisvaatajad (või vähemalt jätavad nad ankeedivastustes mulje, et ei soovi neid filme vaadata). Siin näeme tugevat negatiivset sõltuvust. Naised eelistavad seevastu filme inimestevahelistest suhetest, armastusest. Meestest mõnevõrra rohkem tunnevad naised huvi kirjandusteoste ekraniseeringute ja kuulsate näitlejatega filmide vastu. Eespool öeldu pole ilmselt vastuolus tavapärase ettekujutusega naisauditooriumi psühholoogiast.

Vaatajad, kes armastavad seiklusfilme, käivad teistega võrreldes rohkem kinos. Õudus- ja kosmosfilme eelistavad need vaatajad, kes oma vaba aja kulutavad meelsamini meelelahutusele, tantsule, spordile. Ka nemad käivad kinos suhteliselt sageli.

Tõsisid ühiskondlikke probleeme käsitlevaid filme eelistavad vaatajad, kes ise on ühiskondliku tööga hõivatud ( $r=0,24$ ). Neid tõmbab enam ka tuntud režissööri film.

Režissöörifilmile on rohkem orienteeritud kultuuritöötajad (82% neist valiks vaatamiseks eelkõige tuntud režissööri töö). Haridus- ja teadustöötajatel oli see näitaja 62%, insenertehnilistel töötajatel 62%.

Põhjuste seas, mis tegelikult mõjutavad filmivalikut, osutus olulisimaks «film loob hea meeleolu».

- Seda asjaolu pidasid väga tähtsaks või tähtsaks:
- põllumajandustöötajatest 93%,
  - mittekvalifitseeritud töolistest 91%,
  - kvalifitseeritud töolistest 84%,
  - kultuuri- ja teadustöötajatest 68%,
  - üliõpilastest 57%.

<sup>1</sup> Et korrelatsioonikoefitsient osutub siin sotsiaalselt tähenduslikuks juba alates 0,06-st, siis on tõepoolest alust rääkida suhteliselt tugevast ealisest sõltuvusest.

Tihe korrelatsioon režissöörifilmi eelistamise ja valikupõhjuse vahel — «filmis käsitletakse mulle tähtsaid probleeme» — lubab autorifilmi suhtumist siduda vaimsete otsingutega. Mõistagi toimib see ainult siis, kui filmi keel on arusaadav ja mõistetav. Kui me võrdleme režissöörifilmi osa praeguses realses filmivalikus vaatajate subjektiivsete hinnangutega, siis võime rääkida vaid autorifilmi potentsiaalsetest võimalustest. Sest praegu tundub autorifilmi teoreetiline, abstraktne autoriteet olevat mõnevõrra suurem kui nende filmide reaalne osa igapäevases filmilevis.

### Tüübid, tüübid, tüübid

Tulemusi üle hindamata saame siiski kindlaks määrata erinevad vaatajatüübid, mis on saanud sotsioloogiliste andmete töötlemise (tüpologia) alusel.

Piirdume mõnevõrra kuiva kirjeldusega ja jätame seejuures käsitlemata mitmed sisulised asjaolud (respondentide keelelised erinevused, lahknevused linna ja maa, kultuurikeskuste ja -äärealade vahel, vanuselised ja soolised erinevused). Need parameetrid nõuavad põhjalikumat käsitlust, siin esitatav materjal on pigem konstateeriv.

Eristasime seitset vaatajatüüpi, kusjuures lähtusime eelkõige filmivaliku motiividest.

**I tüüp.** Siia kuulus 22% küsitletutest. Et valikumudel vastas Eesti NSV elanikkonnale, siis peaks siin öeldu kehtima tõenäoliselt 22% vaatajate kohta. See vaatajatüüp valib võimaluse korral väga tihti või tihti komöödia, seiklusfilmi, detektiivfilmi, õudusfilmi, filmi tuntud näitlejate, muusikute või lauljatega. Pisut harvem vaatavad nad filme, mis panevad mõtlema. Tuntud režissööride filme või kirjandusteoste ekraniseeringuid vaatavad nad harva ja loobuvad sõja- ja revolutsiooniteemalistest filmidest. Küll aga võivad vaadata armastusfilme. Tüübi esindaja on enamasti mees (see on ainus tüüp, kus meespool domineerib). Keskmine vanus 15—30 aastat. Kolmandik neist on kvalifitseeritud töölised (31%), järgnevad inseneritehnilised töötajad (12%), õpilased (11%), mittekvalifitseeritud töölised (10%). Teiste tüüpidega võrreldes on sinne haridustase kõige madalam. Seda tüüpi vaatajat kohtab võrdselt kõigis Eesti linnades, kaasa arvatud Tallinn, samuti kõigis rajoonides.

**II tüüp** — 21% elanikkonnast. Vastupidiselt eelmisele tüübile domineerivad siin naised. Osutub, et siinse vaataja vaimsed vajadused on aste kõrgemal. Mehed ei puudu ka siit seltskonnast, kuid nende hulk on märksa väiksem (naisi kuulus siia tüüpi 65%, mehi 35%). See tüüp vaatajaid eelistab filme, mis räägivad inimestevahelistest suhetest (eetiline problemaatika), filme, millest palju räägitakse, tuntud näitlejatega filme, mõtlemapanevaid filme. Küllalt sageli vaatavad nad ka kirjandusteoste ekraniseeringuid ja kuulsate režissööride filme. Mõnevõrra vähem tuntakse huvi armastusfilmide, komöödiate, seiklus- ja detektiivfilmide ning eesti režissööride tööde vastu. Harva vaadatakse filme, mis käsitlevad tõsisemaid ühiskondlikke probleeme. Üldse ei tunne see vaataja huvi õudusfilmide, sõja- ja revolutsioonifilmide, ilusa elu või õnneliku lõpuga filmide vastu. Lahtine melodramatism on neile vastuvõtmatu. Põhiliselt kuuluvad siia tüüpi töökäijad: kvalifitseeritud töölised, teenistujad, kaubandus- ja teenindustöötajad, inseneritehniline personal. Haridustase on teistest kõrgem (kõrgema haridusega 32%). Domineerivad Tallinna ja Tartu elanikud, osaliselt ka Kohtla-Järve omad.

**III tüüp** — 17% elanikest. See osa vaatajaist on orienteeritud universaalsele nn võtmetemaatikale, mida eespool mainisime. Nende hulka kuuluvad mõtlemapanevad filmid ning tuntud näitlejate filmid. Siinse vaataja peab väga tähtsaks ühiskondlikku arvamust, ta valib maksimaalselt sageli filme, millest palju räägitakse. Seiklusfilmide vastu tunneb ta kesk-

mist huvi, kuid osutab teiste tüüpidega võrreldes märksa suuremat tähelepanu autsaiderile, nimelt sõja- ja revolutsiooniteemalisele filmile. See tüüp ei vaata Eesti filme. Keskmine vanus on 20—32 aastat, käib tööl (töökäijate osatähtsus oli siin niisama suur kui küsitletute üldmassiivis). Siia kuuluvad peamiselt Tartu, Narva, Kohtla-Järve, Pärnu ja väikelinnade elanikud ning Põhja-Eesti maarahvas.

IV tüüp hõlmab nagu eelminegi 17% elanikest. Suhtub kinokäimisse üldiselt passiivselt, tal ei ole selgeid eelistusi. Seevastu teab hästi, mida ta vaadata ei taha. Ta ei soovi vaadata lauljate ja muusikute filme, kosmosefilme, tuntud režissööride filme, kirjandusteoste ekraniseeringuid ja mõisatagi sõja- ja revolutsiooniteemalisi filme. Filmi valikul juhenduvad need vaatajad enamasti sõbra või tuttava soovitusel. Kui nad üldse midagi sagedamini vaatavad, siis on see kas detektiiv- või seiklusfilm. Sotsiaaldemograafiliselt on see tüüp kirju: vanus kõigub 21—55 aastani, siin on pensionäre, põllumajandustöötajaid, kvalifitseeritud töölisi, insenertehnilisi töötajaid. Eelkõige kuuluvad siia tüüpi väikelinnade ja maarajoonide elanikud üle kogu Eesti.

V tüüp on samuti kino suhtes passiivne. Siia kuulub 13% elanikest, eeskätt Pärnust, väikelinnadest, Kesk- ja Põhja-Eesti maarajoonidest. Nad vaatavad mõnevõrra kõiki pakutud filmiliike, erandiks on vaid tõsisel ühiskondlikke probleeme käsitlevad filmid ja Eesti režissööride filmid, neid nad ei vaata. Pisut enam eelistavad nad filme, millest palju räägitakse.

VI tüüpi võiks iseloomustada lühidalt — kinovihkajad. See väljendus ka ankeedi mittetäitmisel. Igatahes jätsid just nemad kõige sagedamini tabelid täitmata, vastamise korral aga märkisid tihti maksimaalselt eitavald vastuseid. Siia kuulub 8% vastajaist. Siin on kõige rohkem pensionäre (24%). Kvalifitseeritud töölisi oli 19%, teenistujaid 16%. Teiste tegevusvaldkondade esindajaid oli siin tüübis suhteliselt vähe. Keskmisest vähem on keskharidusega inimesi, rohkem algharidusega. Kuid ka kõrgema haridusega vastajaid oli siin märgatav osa. Selles tüübis ristuvad polaarse haridusega vaatajad. See vaataja väljendab selgesti hoiakut, et ta ei soovi oma aega raisata kommertsfilmide vaatamisele, kuid ta ignoreerib ka suurt osa nn tõsistest filmidest. Tõsi, viimaste suhtes ei olda küll nii kategooriline: mõned mõtlemapanevad filmid pälvivad siiski vahel ka selle tüübi tähelepanu. Veel harvem, kuid vahel siiski vaadatakse filme, mis käsitlevad inimese ja looduse suhteid, aga ka eetilise probleematikaga filme. Mainitud teemaloend pakub huvi eelkõige seetõttu, et osutab, milliste filmide abil võiks intrigeerida seda kino suhtes niivõrd mittekontaktset publikut.

VII tüüp on kõige väiksemaarvulisem — 2%. See tüüp eelistab eesti režissööride filme ja kirjandusteoste ekraniseeringuid. Eitavalt suhtuvad selle tüübi esindajad sõja-, kosmose-, õudus- ja erootilistesse filmidesse. Nad ei ütle ära ka seiklus- või detektiivfilmidest, kuid sagedamini valivad ajaloolisi filme. See on ainus vaatajatüüp, kelle juures võime täheldada keskmisest madalamat sissetulekut (62% siinsetest vaatajatest teenisid kuus vähem kui 100 rbl inimese kohta). Eelkõige kuuluvad siia vanemad inimesed (45 ja vanemad), keskmisest rohkem on pensionäre, kuid leidub ka teadus- ja haridustöötajaid, pisut vähem töölisi. Naisi on rohkem kui mehi.

### Uhe teema lõpp on teise algus

Kuivõrd kasulikuks osutuvad siinse uurimuse andmed meie filmilaenu- tuse töö korraldamisel, seda näitab tulevik. Igatahes eeldab see sotsioloogide ja kinovõrgu praktikute tihedamat koostööd. Otsustav osa jääb siin muidugi praktikutele. Tulemuste analüüs jätkub, vajaduse korral võib kirjeldatud pildile lisada veel hulga uusi detaile.

Niisiis kujutab pakutud sotsioloogiline materjal vaid alust, millest edasine töö peaks lähtuma. Käsitlesime artiklis ju tegelikult vaid kaht

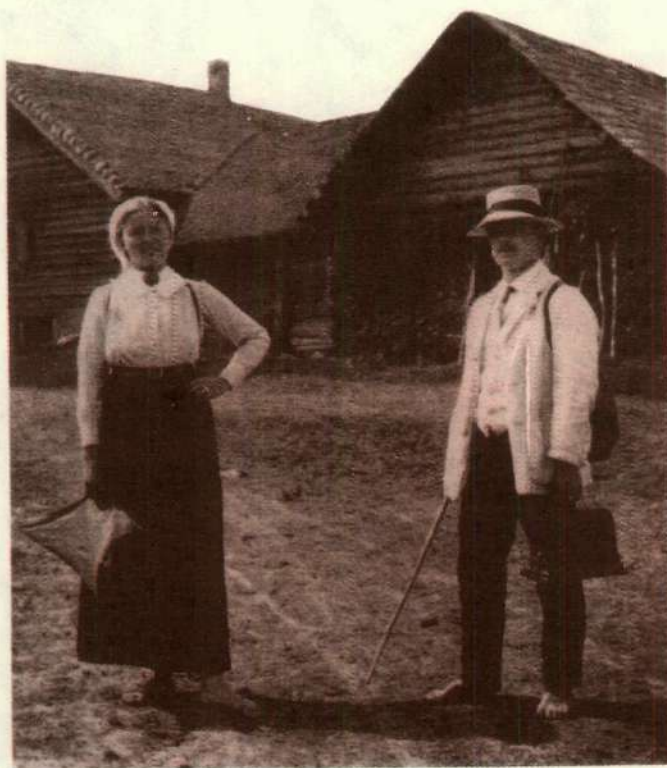
kitsast ja konkreetset teemat: 1) filmirepertuaari ja selle rolli, 2) vaatajat ja tema eelistusi.

Mis võiks järgneda? Ilmselt kõik, mis filmindusega ikka kaasas käib: reklaami funktsioonid, kriitika osa, kinovõrgu arenguperspektiivid, kino ja televisiooni vahetused, kino ja video . . . Kõigil mainitud teemade käsitlemisele on filmisotsioloogilise uurimuse andmed lähtealuseks, nendest saab ja tuleb teha konkreetseid järeldusi.

## Setu mitmehäälsus:

## kogumislugu ja kokkuvõte

VAIKE SARV



*Anna Raudkats ja A. O. Väisänen 1912. aastal Setumaal.*

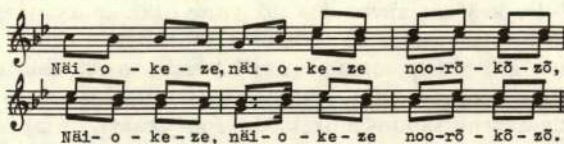
Läänemeresoomlased on läbi aastatuhandete laulnud oma laule ühehäälselt. Erandiks nende hulgas on setu etniline grupp Kagu-Eestis, kes kannab oma laule ette mitmehäälselt. See tähendab, et eeslaulja esitab üksi oma värsi, mida mitmehääline koor kordab. Setudel on küll ka ühehäälseid laululiike, mida laudakse peamiselt lastele (hälli- ja mängimislaulud) või esitavad lapsed (mängu- ja karjaselaulud). Üksi esitatakse ka muinasjuttudesse põimitud laule ning valdavat osa surnuitke. Ülejäänud laululiigid, nagu töö- ja tavandilaulud, lüroepika ja nüüdisaegsed improvisatsioonidki, on mitmehäälsed. Setu rahvalaulude kogumise ajalugu näitab, et mitmehäälsus on algusest peale olnud viisikirjutajatele tõsine probleem. Esimeseks noodikirja valdajaks neil aladel oli soome haridus- ja kultuuri-tegelane, rahvaluulekoguja ja uurija A. A. Borenius-Lähtenkorva. Võtnud 1871—1897 «Kalevala» algkodu otsinguil osa kaheksast pikemast kogumisetest Karjalasse, Ingerimaale ja Lääne-Soome aladele, jõudis Borenius 1877 suvel ka Eestisse. 6.—13. juulini kirjutas ta Räpina ümbruse 22 setu külades üles 87 rahvaviisi ja tõi sealt lisaks kaasa kümme-kond karja-



pasunat ning kannelt<sup>1</sup>. Kuid nagu setu rahvaluule suurkoguja J. Hurt juba 1886. aastal «Vana Kandle» esimese köite eessõnas nimetas, polnud Boreniuse Eestis kogutud viisidest hiljem midagi kuulda<sup>2</sup>. Rahvalaulude kogumisretkel tehtud noodistused, puhtalt ümber kirjutamata ja lähemalt uurimata, jäid Soome Kirjanduse Seltsi arhiivi ning on praegu koopiatena kättesaadavad ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonnas.

Boreniuse üleskirjutatud setu rahvalaulud annavad tunnistust mõistvast ja tähelepanelikust suhtumisest rahvaviisisse ning küllaldasest tööoskusest. Kuigi ilma muusikalise erihariduseta (Borenius lõpetas Helsingi ülikooli filosoofiateaduskonna), oli ta lapsepõlves omandatud pillimänguoskuse ja ülikooli päevil harrastatud kooris laulmise tulemusel tõsiselt arvestatav rahvalaulude noodistaja. Tema üleskirjutused piirduvad küll 1—2 värssi viisi ja sõnadega, kuid kõik kooris lauldud värsikordused on üles märgitud mitmehäälselt. Enamikule lauludest on lisatud rahvapärane viisnimetus: «pikk ääl», «meeste ääl», «pulma ääl» jne, mis tublisti korvab sõnade nappust. Noodistused on tehtud originaalhelistikus, sageli üles kirjutatud oktav kõrgemalt. Retsitatiivsed meloodiad on jäetud nii eeslaulja kui ka koori osas taktidesse jagamata, kindlama meetrumiga laulud on taktidesse jagatud. Borenius ei kasuta rohkem kui pooletoonilisi kõrgendusi ja madaldusi ning on kogu noodipildi lähendanud klassikalisest muusikast tuttavatele eeskujudele.

Näide 1. Tantsu-hääl



Boreniuse suur teene rahvamuusikateadusele seisnes eeskätt selles, et ta oli esimene, kes pööras tähelepanu regiviiside mitmekesisusele: «Üldine on väär arvamus laulude viisidest, tavaliselt arvatakse, et neid on ainult üks. Metsa tagasihoidlike lilledena nad küll ei uhkusta hiilgavate värvidega, ka muinasruno tagasihoidlik ülesehitus takistab seda. Ometi pälvivad nad rohkem tähelepanu, kui see neile osaks on saanud.»<sup>3</sup> Boreniuse üleskutse leidis vastukaja ning Soome Kirjanduse Seltsi toetusel jätkus rahvaviiside kogumine ja uurimine.

1883 saadeti Tartusse K. Krohn «eesti laulude käskkirjalisi ülestähendusi katalogiseerima ja «Kalevala» eepiliste lauludega kokkukäivaist lauludest käskkirju valmistama».<sup>4</sup> Siin tutvus ta ka kolme aasta eest Peterburi konservatooriumi lõpetanud M. Härmaga ning kutsus noore eesti muusikategelase Helsingisse.<sup>5</sup> 1895. aasta kevadise külaskäigu järel Soome alustas M. Häрма rahvaviiside kogumist SKS-i stipendiaadina. 1904. aasta kogumisretkel, seekord juba O. Kalda eestvõtmisel, noteeris M. Häрма ka ühe setu viisi (EÜS I 1001 (36)). Paraku oli setu mitmehäälsus haritud kõrvale ilmselt liiga võõras kuulda, veel enam üles kirjutada. Oli ju juba Chr. H. J. Schlegel, kes Eestimaal koduõpetajana töötades 1815. aastal Pihkva kubermangus setu laulu kuulis, märkinud, et «see oli poolmetsikute inimeste kriiskav laulmine»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> E. Itkonen, A. A. Borenius-Lähteenkorva. *Kansanrunouden kerääjä ja tutkija*. Helsinki, 1936, lk 49.

<sup>2</sup> J. Hurt. *Vana kannel I*. Tartu, 1886, lk 19.

<sup>3</sup> E. Itkonen. *Op. cit.*, lk 74.

<sup>4</sup> K. Krohn. *Soome-Eesti vanast rahvalaulust*. Tartu, 1924, lk 39.

<sup>5</sup> A. Vahter. *Miina Häрма*. Tallinn, 1971, lk 37.

<sup>6</sup> Chr. H. J. Schlegel. *Reisen in mehrere russische governements VI*, Meinungen. 1831, lk 104—107.

Esimeseks eesti soost muusikuks, kes setu mitmehäälsust üles märkis, oli tookordne Peterburi konservatooriumi üliõpilane S. Lindpere. 1904 SKS-i ülesandel üles kirjutatud laulude hulgas on 22 setu rahvaviisi koos sõnadega 1—2 värsi ulatuses. Viisid on kirja pandud transponeeritult ühe võtmemärgiga helistikku ilma viiteta algkõrgusele, kuid see-eest leidub märkusi ettekande tempo («õige ruttu», «hõljudes» jne) ning laulu funktsiooni («kul'atamise laul», «noore rahva laul talvise paastu ajal» jne) kohta. Kindla meetrumiga lauludes on taktikriipsud, retsiteerivates viisides need puuduvad. Enamik lauludest on kahehäälsed ja üles kirjutatud ühe viisirea ulatuses.

Näide 2. Saaja' laul

Moderato

Well' - u - ke - ne noo - re - ke - ne,  
noo - re - ke - ne, nõr - ga - ke - ne.

1904. aastal O. Kalda eestvõtmisel alanud Eesti Üliõpilaste Seltsi kogumistööde ajal rakendati esmakordselt kahe spetsialisti, filoloogi ja muusiku koostööd. Kui mitmes Eesti piirkonnas andis see häid tulemusi, siis setu mitmehäälsel laulu ei osutunud paarikordse kuulamise järel võimalikuks soovitava täpsusega üles märkida. Fonograafide hankimine polnud aga jõukohane EÜS-ile, kes sai sissetulekuid vaid liikmemaksudest, pidudest ja annetustest. Samuti puudusid vastavate tehniliste oskustega kogujad. O. Kallas pöördus abi järele soome muusikateadlase A. Launise poole, kes oli oma väitekirja jaoks materjali kogudes tutvunud eesti rahvaviisikorjandusega ja ühtlasi soovitanud muretseda fonograafi, mis võimaldaks viiside kõigekülgselt täpset jäädvustamist.<sup>7</sup>

Launis saatiski Eestisse tookordse Helsingi ülikooli üliõpilase A. O. Väisäneni. Viimase reisikirjast loeme: «Päasjalikult oli see minu muusikateooria õpetaja Dr. Armas Launis, kelle läbi teekond mulle võimalikuks sai. Tema teatas, et Soomest rahvaviiside koguja Eestisse kutsutud oli, ja jättis, sest et ta ise kutset kuulda ei võinud, töö minu hooleks. Seepärast pöördusin Soome Kirjanduse Seltsi poole seks otstarbeks fonograafi ja 150 marka stipendiumi paludes, kuna ma iga saadud viisi ärakirja anda lubasin. Mõlemad, niihästi stipendium kui ka fonograaf lubatigi.»<sup>8</sup>

Väisäneni tegevusega algas uus etapp setu rahvaviiside kogumise ajaloos. Enam ei tulnud laule üles kirjutada ühekordse esituse ajal aidatrepil või põlluserval, vaid noodistada sai vaharullidele salvestatud heli korduva kuulamise järel. Avanes võimalus üleskirjutusi kontrollida, neid täpsustada ja parandada.

Väisänen käis kuuel korral Eestis rahvaluulet kogumas, kusjuures tema peamiseks huviobjektiks sai Setumaa. Esimeses reisikirjas 1912. aasta suvest märgib ta, et vana rahvalaulu võib veel harva leida, kuid «setude juures õnnestub see sageli, sest nende juures on säilinud veel improvisatsioon, mis on omane primitiivseile rahvale. Seal on folkloristil mida teha.»<sup>9</sup> Ja Väisänen asus tööle. 1912. aastal kogus ta 474 meloodiat, 1913 — 444 meloodiat, 1914 ligikaudu 500 meloodiat fonograafirullidele (viimased hävisid ebasoodsate hoitingimuste tõttu). 1921., 1922. ja 1923. aasta kogumistöödest pole täpset ülevaadet, sest materjalid paiknevad SKS-i arhiivis ja on vaid osaliselt Tartusse kopeeritud.

Esialgu töötas Väisänen koos sõnadekirjutajaga. Fonograafirullile jääd-

<sup>7</sup> K. Leichter. Rahvaviiside kogumisest Eestis. Rmt: Vanavara vallast. Tartu, 1932, lk 168.

<sup>8</sup> EUS IX, 1261.

vustati laulust vaid esimesed värsid, mille Väisänen hiljem noteeris. Noodistused on tänaseks saanud põhiliseks allikaks, sest fonograafirullide kvaliteet on aastatega üha kahanenud. Väisänen andis 1912. aasta reisikirjas ka esimese setu rahvalaulude muusikalise iseloomustuse. «Mis viisidesse puutub, siis on nad teaduslikult väga huvitavad oma rütmika ja kahehäälsuse poolest. Viiside rütmus on väga vaheldusrikas ja ühineb suurel määral kõnelemisega, kuna meloodia seevastu väga primitiivne on. Iseäralik on kooslaul, mis eestlauljaga harilikult esimese rea lõpul ühineb ja tertsi võrra kõrgem on, mõnikord pähhäälttega ühinedes. See terts on primitiivne, ajuti enam suurele, ajuti väiksele lähenedes, pea mitte ilmiski puhas. Igal üksikul maakohal on ainult võrdlemisi vähe mitmeloomulisi viisi.»<sup>10</sup>

Reisikirjades märgitud setu viiside omapära püüdis Väisänen näidata ka noodipildis. Retsiteerivat laulmistava katsus ta edasi anda vahelduva taktimõõdu abil või kasutas punktiiriga tähistatud taktikriipse sõnarõhkude näitamiseks. Tempereeritud helisüsteemist erinevuse näitamiseks kasutab Väisänen märke ♩ (pisut kõrgemalt) ja ♪ (pisut madalamalt). Kui esimese kogumisaasta laulode hulgas on ülekaal ühehäälsel lauludel, siis 1913. aastast alates on fonograferitud ja noodistatud valdavalt mitmehäälsed laule, mis vastab ka tegelikule ühe- ja mitmehäälsel laulude vahekorrale Setumaal.

Väisäneni, samuti kui Boreniuse ja Lindpere noodistustes on eeslaulja partii, mis on helikõrguselt madalam, kirjutatud noodivartega üles. Ülemise saatehääle partii on kirjutatud kord üles, kord alla viidud noodivartega, mis teeb kohati võimatuks eri häälte liikumise jälgimise. Selles küsimuses valitseva juhuslikkuse kõrvaldas alles H. Tampere, kes võttis kasutusele tänaseni kasutatava noodipildi: ühele noodireale kirjutatud mitmehäälses laulus on kõrgem häääl (rahvapärase nimetusega «killõ», mis tähistab kõrget, tugevat hääält) näidatud noodivartega üles, madalamad hääled («torrõ», tõre häääl) noodivartega alla.

Aastatega muutuvad Väisäneni noodistused üha täpsemaks. Üha tihedamini leidub metronoomiga määratud temposid ja eraldi välja kirjutatud heliridu algkõrguses, kusjuures viisid on transponeeritud kergema loetavuse huvides ühe võtmemärgiga helistikku. 1922. aasta noodistuste hulgas leidub juba terves ulatuses jäädvustatud laule, mis võimaldas vaadelda rahvalaulu kui tervikteost. Üheks vahendiks vormi kujundamisel rahvalaulikute käes on meloodiline modulatsioon pool kuni kaks tooni (mõnikord ka väiksemas või suuremas ulatuses) alla. Seda nähtust, rahvapärase nimega «kergütämine», märkis esmakordselt üles Väisänen.

Näide 3. Ith sõbrakõsõlõ



Väisäneni setuainelised uurimused pole aga kuigi olulisel määral kokku võtnud setu rahvamuusika teoreetilisi küsimusi, vaid piirduvad peamiselt Setumaa ajalugu, etnograafiat ja kombestikku puudutavate teemadega. Vaid 1923. aastal ilmunud artiklis «Eesti rahva vana laulumuusika» leidub setu laulmistava iseloomustav lõik. «Ka mitmehäälses kooris on alati ainult üks «killõ» laulja, kellelt siis vastupidavat hääält nõutakse. Eeslauljale annab rea kordamine teiste poolt võimaluse hinge tõmmata, mida tema aga harva tarvitab; juba kordamisrea lõpul ühineb ta teistega ja erineb harilisest helikäigust, ühes mõne teise «torrõga», nii et lauluviisisse

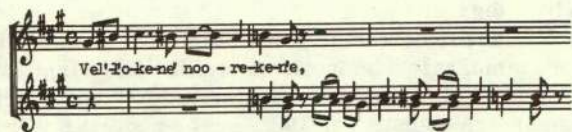
<sup>10</sup> Sealsamas.

sünnib mõningaid toonika ja dominandi kolmkölasid, millede najal võimalik on määrata lauluviisi sagedasti ebakindel tonaliteet. Lauljate arv pulmalauludes on paariliseks määratud, sest neid laulavad peigmehe ja mõrsja «kaisjad», peigmehe kaased ja mõrsja vakanaised. Neid nn. kaasitajaid on üks või kaks paari. Kumbki paar kordab juhitava paari viisi täiesti ja ühineb lauluga juba enne kui eelmised on lõpetanud korduva refraaniga «kas'ke, kas'ke». Sedasama jätkatud kordust võib leida ka mõnedes mängu- ja talgulauludes. Laulmisel tekkinud väsimuse vähendamiseks tarvitavad setud oma meele «kergütämist». Kui laulu jätkates tooni alla tükib ülenema, parandatakse asja nii, et seda mõnede korduste järel suur sekund alla lastakse.»<sup>11</sup>

Eesti rahvaviisikogujate hulgas oli esimene fonograafi omanik helilooja C. Kreek, kes omandas haruldase aparaadi 1914. aastal. Alustanud kogumistööd juba Peterburi konservatooriumi üliõpilasena 1911 O. Kalda juhatusel, sai Kreegist innukas rahvalaulude koguja ja uurija kogu eluks. Suvel 1921, kui Kreek töötas Lääne-Eestis Ridala kihelkonnas, fonografeeris ja hiljem noodistas ta tookordse Muusikamuuseumi ringreisist osavõtnud setudelt kolm laulu. Reisikirjeldusest loeme: «Saime kuulda, et setud Haapsalus pidu annavad, siis ruttasime selleks ajaks linna. Sää! fonografeerisime enne pidu need kolm laulu. Rohkem ei jõudnud. Peale pidu ei saanud ka enam, sest et nad Tallinna sõitsid. Sõnad saime ainult ühel laulul üles tähendada. Lubasid teised sõnad järele saata, aga ei ole seda teinud. Fonograafist ei saa ka nendest sõnadest jagu.»<sup>12</sup>

Kreegi dešifreeritud setu laulude noodipilt sarnaneb kooripartituuriga. Helilooja paigutab eeslaulja ja koori partiid eri noodijoonestikule, mis võimaldab selgesti eraldada kolme üksust ja nende liikumisteid.

Näide 4. Peigmehe väljasaatmine kodunt.



Kuigi Kreek olevat setu laulikuid ka hiljem fonografeerinud<sup>13</sup>, ei leidu vastavaid noodistusi Teatri- ja Muusikamuuseumi fondides. Küll aga on seal mapp (M 11: 1/309) kõikide kuni 1932. aastani tehtud setu rahvaviiside koopiatega (6035 laulu ja pillilugu), mille Kreek on enda jaoks ümber kirjutatud ja mõnel määral ka viisi ulatuse, rütmi ja motiivide kaupa süstematiseerinud.

1930. aastast pärinevad E. Oja ja K. Leichter setu rahvalaulude noodistused. Oja kogus siis rahvaviise Rõuge kihelkonnast Haanja vallas, kus ta kohtus Setumaalt pärinevate õdede Karrodega. Nendelt pärinebki 18 ühe- ja 5 kahehäälsel ühe värsi ulatuses üles kirjutatud setu laulu Oja fondis Eesti Rahvaluule Arhiivis. Et ettekandjaid oli ainult kaks, laulis eeslaulja ühtlasi koori partiid. «Killõ» partii märkis Oja eraldi noodijoonele, jätkates sel kombel Kreegi kooripartituuri põhimõtte rakendamist rahvamuusikas. Oja tähelepanelikust suhtumisest rahvalaulusse annab tunnistust veerandtoonilise alteratsiooni märkimine ( ja ), dünaamilise rõhu esiletoomine ja hingamiskohtade tähistamine noodipildis. Oja oli ka esimene, kes määras rahvalaulude täpse tempo Melzeli metronoomi järgi, kuid ei pidanud vajalikuks rahvalaulu viisirea ranget jaotamist taktidesse.

<sup>11</sup> A. O. Väisänen. Eesti rahva vana laulumuusika. «Odamees» 1923, nr 5, lk 161–164.

<sup>12</sup> Teatri- ja Muusikamuuseumi Kreegi fond, M 11:1/309.

<sup>13</sup> P. K u s k. Cyrillus Kreek ja eesti rahvamuusika. Rmt: Muusikalisi lehekülgi, III. Tallinn,

*Solo*  
Jaa-ni-ke-kõ - nõ, Jaa-ni-kõ-nõ poi-si - kõ - nõ,  
*Koor*  
Jaa-niks - kõ - nõ, Jaa-ni-kõ-nõ poi-si-kõ - nõ.

K. Leichter fonografeeris ja noteeris viie ühehäälse setu laulu esimesed viisiread. Meloodia on jagatud taktidesse vastavalt sõnadele arvatavasti neil aastail Tartus kestnud skansioonialaste vaidluste ergutusel. Samuti on sel märgitud veerandtoonilisi kõrgendusi.

1932. aastast pärinevad H. Tampere esimesed setu rahvaviiside fonogrammid ja noodistused. Juba eelmisel aastal oli Tampere üles kirjutanud laulude sõnu suurlaulik Anne Vabarna käest, järgmisel suvel mindi sissamasse Muusikamuuseumi ringreisi ajal. H. Tampere kogumisretked Setumaale kestsid kuni 1973. aastani ja kokku jäädvustas ta (hiljem koos E. Tamperega) fonograafirullile või magnetofonilindile 452 setu rahvalaulu ja pillilugu. Ise on ta suurest kogutud rahvaviiside hulgast noodistanud vaid 47, sest ta ei pidanud ennast muusikaküsimustes piisavalt kompetentseks. Ometi sai H. Tampere ülesandeks Setumaalt kogutud ja peamiselt Väisäneni ja ka A. Garšneki noodistatud rahvalaulude süstematiseerimine, žanritesse jagamine, peamiste muusikaliste seaduspärasuste väljatoomine ja lahendamist ootavate probleemide püstitamine.\*

Tampere noodistused erinevad eelnevaist eelkõige oma süstemaatilise poolest. Tähelepanu on jagunud nii poeetilisele tekstile, viisile kui ka laulu funktsioonile, lisatud on märkusi esitamistavade kohta. Kõik laulud on edasise uurimistöö kergendamiseks transponeeritud ühe diesiga helistikkü, viis on jagatud taktidesse vastavalt sõnarõhkuudele. Oma noodistustes üldistas Tampere eelkäijate kogemused ning töötas välja setu mitme-häälse rahvalaulu omapärale vastava häälte paigutuse noodireale.

Näide 6. Karjalaul

MM ♩=192  
1. Ko - do no, kul - la ka - rta - kõ - nõ,  
ko - do jal - lõ, kul - la ka - rta - kõ - nõ!

Aastail 1948—1952 kogus setu rahvaviise ja kaitses 1953. aastal Moskvas vastavateemalise väitekirja A. Garšnek.<sup>14</sup> Kogumistöö maht ja iseloom on võrreldav Väisäneni omaga: mõlemad liikusid samas piirkonnas mitu aastat järjest, eesmärgiks peamiselt setu rahvaviiside jäädvustamine. Kuigi Garšnek töötas neil aladel ligikaudu nelikümmend aastat Väisänenist hiljem, polnud kättesaadavad tehnilised abivahendid laulude üleskirjutamisel oluli-

\* Setu rahvalaulu käsitleb H. Tampere eeskätt uurimustes «Eeslaulja ja koor setu rahvalaulude ettekandmisel» (Tartu, 1934), «Tekstimuutusi eesti rahvalaulude ettekandmisel» (Tartu, 1935), «Eesti vana rahvalaulu rütmiprobleemist» (Tartu, 1937) ja kõige ülevaatlukumalt koguteoses «Eesti rahvalaule viisidega I—V» (Tallinn, 1956—1965).

<sup>14</sup> А. Г а р ш н е к. Народные песни сету. Москва 1953. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

selt paranenud. Fonograafi kõrval kasutati küll ka magnetofoni, kuid nende mehaaniliste riistade kehva töökindluse tõttu tuli suur hulk laule ikkagi kuulmise järgi lindistada. Nii saamegi praegu kasutada peamiselt Garšneki noodistusi, sest vähesed fonograafirullide ümbervõtteid ja magnetofonilindistused ei rahulda ka kõige vähenõudlikumat folkloristi.

1948. aasta suvel toimunud ENSV TA Keele ja Kirjanduse Instituudi ekspeditsioonil fonografeeriti Setumaal 100 muusikapala, millest hiljem noodistati 82. Kuulmise järgi kirjutas Garšnek üles 277 viisi<sup>15</sup>. 1949. aastal oli ekspeditsioonil kaasas juba hiiglaslike mõõtmetega magnetofon. Et aga see kogu aeg töökorras polnud, tehti osa heliülevõtteid fonograafiga ja osa viisidest kirjutati üles taas kuulmise järgi. Töö tulemuseks oli 164 noodistatud setu rahvalaulu. 1952. aasta ekspeditsioonil oli uudeks töövõtteks kahe aparaadiga fonografeerimine, mille korraldaja oli H. Tampere. Setu mitmehäälsuse uurimisel on eri häälte fikseerimine moodapääsmatu ja tookordse eksperimendi tulemuseks olid varasemast täpsemad partituurid, kus on võimalik jälgida kõigi kolme põhiüksuse, eeslaulja, «killõ» ja «torrõ» liikumist.

Näide 7. Kuulja ikmine näiokesele



Kahjuks jäid sellised täpsed dešifreeringud üksikuteks. Järgnevail aastail lisandus setu rahvaviiside kogusse 56 Garšneki kuulmise järgi üles märgitud laulu.<sup>16</sup> Koos temaga kogusid rahvaviise ka konservatooriumi üliõpilased I.-L. Leesmaa (1956) ja S. Porosson (1957), kelle sulest pärineb vastavalt 27 ja 6 üleskirjutust.<sup>17</sup>

Setu rahvalaulude noodistusi leidub ka TRÜ eesti kirjanduse ja rahvaluule kateedris.<sup>18</sup> U. Kolk ja I. Ruus on 1957. ja 1958. aasta ekspeditsioonidel noteerinud peamiselt kuulmise järgi kumbki ligikaudu sada setu rahvaviisi. Et kateedri töö iseloom rõhutab rahvalaulude tekstilist külge, on neis kogudes täpselt fikseeritud sõnad, samuti leidub huvitavaid märkusi rahvapäraste viisnimetuste ja esitamistavade kohta. Kuna paljud laulud on üles märgitud ühelt esitajalt ilma koori osavõtuta, on üleskirjutuste muusikaline osa katkendlik. Eeslaulja partii on küll kohati noteeritud väga täpselt koos kõigi viisivariantidega.

1958. ja 1961. aastal on mõned setu rahvaviisid noodistanud E. Hirv ja I.-L. Leesmaa, kuid need kuuluvad samuti õpilastööde hulka.

Setu rahvalaulude jäädvustamises algas uus etapp töökindlate magnetofonide ilmumisega 1960. aastate alguses. Rahvaviiside keskses arhiivis, Kreutzwaldi-nim Kirjandusmuuseumis, on rahvaluule osakonna fondid mitmekordistunud ja ületavad tänaseks juba 2000 ühiku piiri. Heliaparatuuri- riga on välitöödel käinud eeskätt H. Tampere, aga korduvalt ka E. Tampere, I. Rüütel, K. Salve ja paljud teised. Setu rahvalaule on helilindile salvestanud TRÜ õppejõud ja üliõpilased, samuti KKI rahvaluule sektori töötajad.

<sup>15</sup> TMM MO 240 (8). A. Garšneki matkapäevik 1948.

<sup>16</sup> NSVL Muusikafondi EVO rahvaluule kartoteek.

<sup>17</sup> RKM III 3, 91—130 ja RKM II 65, 225—596.

<sup>18</sup> EKRR I 18 (1957), 21 (1958), 23 (1958), 38 (1961).

Mitmete uurimisasutuste kogutud rikkalik materjal on enamikus katalo-giseeritud ja süstematiseeritud laululiikide ning esitajate kaupa, kuid põhjalikumaid üldistusi ja uurimusi sel alal on valminud napilt. Vähe sellest, enamjaolt on lindistatud laul ainult helilindile jäänudki. Olemas-olevatest töötajatest pole jätkunud rahvaviiside lintidelt mahakirjutam-iseks, mis muudaks lauluviisid kergemini kasutatavaks. Tänapäeval, mil ka setu rahvalaul hakkab hääbuma, on kvaliteetsete heliülesvõtete tege-mine muidugi esmane ülesanne (laialt levinud videosalvestusest on folklor-istidel veel vara rääkida). Kuid juba kas või kogumistöö sihipärasemaks muutmise eesmärgil on tarvis jätkata setu rahvalaulude uurimist, mille esimeseks etapiks traditsioonilisel lähenemisel on keerukas noodistamine, s.o suulise pärimuse tõlkimine kirjakeelde. Rahvaviiside kuulmise järgi üleskirjutamise etapil pidi iga nooditundja olema ühtlasi uurija, kes käigu-pealt lahendab nii heli kõrguse, pikkuse kui ka tugevuse fikseerimisel kerki-vaid küsimusi. Viimasel ajal on esiplaanile asunud koguja-salvestaja, kes uurimistöö määramatusse tulevikku edasi lükkab. Liiga pikk ajaline dis-tants kogumis- ja uurimistöö vahel välistab aga tagasiside võimaluse, mille kaudu saaks lisada mõne puuduva detaili, tuua päevavalgele võõriti mõist-mise.

Suure hulga setu mitmehäälsed rahvalaule noodistas helilintidelt pärast 1972. ja 1973. aasta Kirjandusmuuseumi, Keele ja Kirjanduse Instituudi, konservatooriumi ja Eesti Raadio ühisekspeditsioone J. Sarv. Neis on välja kirjutatud nii viis kui ka sõnad täies ulatuses, viisi puhul on ära märgitud variantide arv. Võimaluse piires on näidatud rõhualad viisirea sees ning nende erikujud, samuti tempod ja nende kõikumised. Keerukad heli kõrguse märkimise küsimused on lahendatud läbimõeldult, nii et noodipilt on visuaalselt kergesti haaratav, kuid selgelt erinev klassika-lisest muusikast.

Kuid isegi stereolintidelt jääb setu mitmehäälsus kuuldeliselt taba-matuks. Seda on võimalik pisut selgemini jälgida mitmekanalilistelt helilindistustelt, mida osutus võimalikuks teha 1976. aastal. J. Sarv noodis-tas paar viisirida igast kaheksale kanalile salvestatud viiest setu rahva-laulust ja avaldas need koos selgitavate märkustega.<sup>19</sup> Nende põhjal osutub setu mitmehäälse rahvalaulu kooripartii väga kirevaks kogumiks, kus õieti iga laulik ajab oma joont. Selgesti vastanduvad selles osas «killõ» ja «torrõ» partiid, omakorda eraldub veel n-õ bass ehk tegelik «torrõ». «Iseloomulik on kooskõlade omapärane heterofooniline «määritus», on öeldud artikli resümees.

Võttes kokku setu mitmehäälse rahvalaulu rohkem kui saja-aastasest kogumisloost korjunud teated ja ka oma kogemuse<sup>20</sup>, võib setu mitme-häälsuse kohta väita järgmist:

1. Levinuimaks mitmehäälsuse liigiks on kahehäälnene kontrastne polü-foonina. Nagu eespool öeldud, esitab põhilise viisi esmalt eeslaulja üksi. Viisirea kordamisel esitavad kaasalauljad seda viisi suuremate või väikse-mate meloodiliste ja rütmiliste variatsioonidega, kusjuures nende häälte vahel tekib heterofoonne mitmehäälsus. Kas selle põhjustajaks on inimhääle piiratus või muusikalise mõtlemise eripära, on esialgu raske öelda. Vene mitmehäälsuse uurija T. Beršadskaja on märkinud, et mitmehäälsuse algelisel arenguastmel võib mõnikord kohata teravaid dissonantse, mis pole kaalutletud kunstilise efekti, vaid veel välja kujunemata eri häälte kooskõla tulemus. Sel viisil saadakse nn heterofooniline mitmehäälsus, milles puudub

<sup>19</sup> Я. Сарв. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры. В кн: Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Tallinn 1980, lk 103—126.

<sup>20</sup> В. Сарв. О закономерностях строения звукорядов и ритмики в сетусском музыкаль-ном фольклоре (на материале песен одной запевалы). Sealsamas, lk 129—145.

hääle jaotamine põhiviisiks ja saateviisiks ning üldse viisifunktsioonide diferentseerimine. On vaid ühe meloodia episoodilised kihistumised.<sup>21</sup>

Kontrastne polüfoonia tekib heterofooniliselt korratud eeslaulja partii ja üksi esitatud «killõ» partii vahel. Vastandatud on kaks erineva tugihelide süsteemiga erinevat viisi, mille rõhud ja kogu rütmijoonis suures osas katuvad.

Kontrastne kahehäälnelise polüfoonia on iseloomulik arhailisematele laulu liikidele. Sellisel lauldakse töö- ja tavandilaule, aga ka lüroepikat, mille meloodia põhineb 4—5-astmelistel heliridadel ambitusega kvindist sekstini.

2. Kontrastse kahehäälnelise polüfooniaga on tihedalt seotud selle kolme häälnelise vorm, mis setu rahvalaulus on küllalt haruldane. Sellisel juhul eraldub heterofooniliselt hargnevas kooripartiis funktsionaalselt iseseisev alumine «torrõ», mida esitab kas üks või mitu madala häälega naist. Vähelekkuv koimas hääled osutub iseseisvaks vaid neil juhtudel, kui ta kõlab järjekindlalt meetriliselt rõhutatud positsioonidel viisireas. Kontrastne kolme häälnelise polüfoonia võib setu rahvalaulu mitmesugustes liikides ette tulla ka episoodiliselt vaheldudes kahehäälsusega isegi ühe laulu piires.

3. Setu uuemates lauludes, eeskätt mängu- ja naljalauludes ning improviatsioonides, tuleb ette liikumist paralleelsetes tertsides. Siin võime jälgida homofoonilise muusika mõju setu varasemale polüfoonilisele muusikakultuurile, mille tulemusel ülemine kaashääled kaotab osa oma iseseisvusest. Sageli on sellisel esitatud laulude laenulise päritoluga nagu ka idaslaavlaste hulgas hästi tuntud «Linamäng».

4. Ühes setu pulmalaulu liigis, rahvapärase nimetusega «kaasitamine» (peigmehepoolsete sugulaste, nn kaasikute laul) puutume kokku omapärase imitatsioonilise polüfoonia nähtusega, mis on lähedane kaanonile. Lauljad moodustasid kaks iseseisvat ansamblit, kummaski oma eeslaulja ja «killõ». Kui vaadelda nende esitust ükshaaval, leiame kummastki tuttava kahehäälnelise kontrastse polüfoonia. Kuid tegelikus pulmasituatsioonis ei oota teise ansambli eeslaulja ära esimese koori viisirea lõpetamist, vaid tuleb samade sõnadega sisse oluliselt varem. Esimene eeslaulja aga ei alusta uut viisirida enne, kui teised on kordamisega lõpule jõudnud.

5. Reaalse mitmehäälsuse eri vormidesse toob vaheldust mõne partii esitamine oktavis. Suurema osa setu lauludest esitavad naiste ansamblid, mis koosnevad vähemalt kolmest, aga vahel palju suuremast hulgast esitajaist. Kodustel pidustustel, aga viimasel ajal ka avalikel esinemistel ühinevad naistega mehed, kes kohandavad oma meloodilise joone vastavalt oma hääleulatusele. Kõrgemad hääled ühinevad sageli «torrõdega», kuid madalamad hääled laulavad oktavi võrra altpoolt.

Setu mitmehäälsuse pole Põhja-Euroopa rahvamuusikakultuuris erandlik nähtus. Kõiki nimetatud mitmehäälsuse liike tunnevad ka setude idanaabrid venelased, kuigi seal on proportsioonid teised.<sup>22</sup> Geograafiliselt kaugemad, kuid mitmehäälsuse iseloomu poolest lähemad on setudele mordvalased, kellega otsesed kokkupuuted lõppesid umbes III aastatuhande lõpul e.m.a. Kuigi Mordvas on ülekaalus kontrastne kolmehäälnelise polüfoonia, leidub seal ka kahehäälnelset, samuti langeb ühte rahvalaulu vormiehitusprintsipi ning valdav süllaabiline viisirida.<sup>23</sup> Siit tuleneb tarvidus edasises töös setu mitmehäälsusega mitte piirduda süvenemisega muusikateooriasse ja folklooristikasse, vaid võtta arvesse ka keeleteaduse, etnograafia ja arheoloogia töötulemusi.

<sup>21</sup> Т. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Leningrad, 1961, lk 14.

<sup>22</sup> В. Шуров. Основные типы русского народного песенного многоголосия. Tbilisi, 1985, lk 11—15.

<sup>23</sup> Н. Бояркин. Мордовское народное музыкальное искусство. Saransk, 1983, lk



# Kahehäälsed laulud Lõuna-Eestis

URVE LIPPUS

Setu mitmehäälnel koorilaul on laialt tuntud. Vähem teatakse, et ka Lõuna-Eestis on üks väike piirkond, kus kunagi on harrastatud kahehäälsel runolaulu — Võrumaa lääne- ja Tartumaa lõunaosas Kanepi, Sangaste, Urvaste, Karula ja Hargla kihelkond. Neist lauludest on kirjutanud Herbert Tampere 1938. aastal artiklis «Le bourdonisme et ses développements dans le chant populaire de l'Estonie du Sud»<sup>1</sup> ning on samas avaldanud kõik burdooniga laulude üleskirjutused, mida on kokku 19, pärit aastatest 1877—1912. Mitmeid neist lauludest on H. Tampere valinud ka oma viisikogudesse<sup>2</sup>, kustkaudu nad on laiemalt tuntuks saanud. Burdooniga lauludele, mis kahtlemata on põnevam mitmehäälsuse näide, tuleks lisada veel mõned viisid, milles refrään lõpus tertsi hargneb.

Kõik need viisid pärinevad mõnedelt kogujatelt: 1877. aastal rändas neis kihelkondades soome folklorist A. A. Borenius-Lähteenkorva ja tema on kirjutanud ühe viisi Kanepist ning viis Sangastest; 1909. aastal on A. Kiiss O. Kallase korraldatud EÜS-i suurkogumise käigus kirja pannud üheksa burdooniga laulu Sangastest ning 1912. aastal Soome üks suurim muusikafolklorist A. O. Väisänen fonografeerinud neli laulu Karula ja Urvaste kihelkonnast (siin tasuks meenutada, et A. O. Väisäneni 1912. aastal tehtud fonografeeringud on üldse esimesed helisalvestused eesti rahvalauludest<sup>3</sup>). Kahehäälsel refrääniga lauludest nii lõplikku ülevaadet ei ole — H. Tampere on publitseerinud J. Aaviku 1904. aastal ning M. Pehka ja R. Tamme 1910. aastal tehtud üleskirjutisi (kõik EÜS-i kogudest). Üksikuid viise, tõenäoliselt samadest aastatest, võib arhiivist ehk leida, hulgem kindlasti mitte. Märkimisväärne on see, et ka ühehäälselsetena on neid viise üles kirjutatud enamasti samadel kogumismatkadel. Siiski, ühehäälselsetena on mõningaid neist üles kirjutatud ja fonografeeritud veel 1920.—1930. aastatel. Päris tänapäevani välja aga võib leida neist piirkondadest tõusva refrääniga regiviise, mida võib tõenäoliselt seletada kunagise traditsiooniga hargneda tertsi — igal pool mujal on samasugused refräänid («kaske, kaske», «märti, märti» jt) laskuva viisikontuuriga ja lõpevad toonikasse.

Kuna regilaulutraditsioon on üldiselt koorilaulutraditsioon, on siin-seal arutatud, et kas ka mitmehäälsust laiemalt tuntud on. Vist mitte kirjastajate, kuid vestluses on Igor Tõnurist küll väitnud, et kui hulgem inimesi koos laulab, tekib ikka spontaanset, heterofoonilist mitmehäälsust. Sellele ei saa loomulikult vastu vaielda, sest koori esituses on nii vähe helisalvestusi ja needki hilisemast ajast. Soome folkloristid on niisugust viisi ja ta variantide kooslaulmist restaureerida püüdnud ja see kõlab uhkelt (näide 1). Siiski võib vist öelda, et teadlikku koori jagunemist erinevateks häälerühmadeks pole Eestis mujal tuntud. Nii nagu neist Lõuna-Eesti burdoon-

<sup>1</sup> H. Tampere *Le bourdonisme et ses développements dans le chant populaire de l'Estonie du Sud*. Opetatud Eesti Seltsi Toimetused XXX, Tartu 1938, lk 727—734. Selle artikli tõlge on ilmunas kogumikus «Muusikalisi lehekülgi V».

<sup>2</sup> H. Tampere. Eesti rahvaviiside antoloogia I. Tartu, 1935; H. Tampere. Eesti rahvalaule viisidega I—V. Tallinn, 1956—1965.

<sup>3</sup> H. Tampere. Eesti rahvaviiside süstemaatiline kogumine 20. sajandi alguses. Emakeele Seltsi Aastaraamat 17, 1971, lk 145—157.

<sup>4</sup> A. Asplund, H. Laitinen. *Kalevalaisia lauluja. Sävelmät, sanat ja selitykset Nelipolviset-kasettiin*. Helsinki, 1979, lk 14.

## Näide 1



niga lauludest, oleks muistki koori jagunemise juhtudest tõenäoliselt jäänud mingid mälestused. Niisama arhailised viisid, millega burdooni laulmine oleks niisama loomulik kui kõnealuste viisidega, olid väga hästi säilinud veel 1960.—1970. aastateni mitmeis Eesti piirkondades (Kuusalu, Kihnu, Karksi jm), kuid neilt aladelt pole mingeid teateid ei juhuslike ega teadlike hargnemiste kohta.

## Näide 2



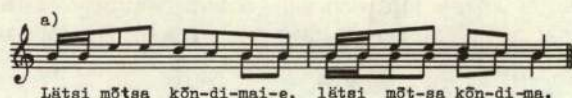
Laulnud Eeva Emers ja Lotta Anderson, üles kirjutanud A. Kiiss 1909. a «Linnamängu» viis Sangaste ja Karula ümbrusest. EÜS VI 207 (70)

Kolm H. Tampere publitseeritud burdooniga viisi on ulatuslikuma liikumisega, ilmselt uuemad viisid, mida lauldud vana traditsiooni järgi (näide 2), ülejäänud 16 viisi, samuti neli hargneva refrääniga laulu aga kuuluvad kõige arhailisemate hulka. Vaataksime, mis neis on muusikaliselt tähelepanuväärset.

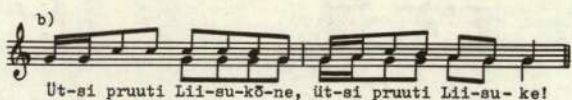
Burdooniga mitmehäälsus on üldse üks lihtsamaid ja arhailisemaid mitmehäälsuse vorme ning seda tunnevad ka rahvad, kelle muusikas midu mitmehäälsel meloodilist mõtlemist ei tunta — näiteks india ja araabia muusikas kohtab sageli burdooni, toonika pidevat kaasaheliselisemist ühehäälsel meloodialiinile. Burdooni kaasalaulmist, kas siis laulu tekstiga või mingi pika vokaaliga, võib leida paljude loodusrahvaste laulutraditsioonides Aafrikast, Kagu-Aasiast, Okeaanias ja mujalt, kus vaid leidub mitmehäälselid rahvatraditsioone. Pole kahtlust, et sellist mitmehäälsust leidis ka keskaegses Euroopas palju rohkem, kui seda tunnistavad kirjalikud allikad. Paljudel keskaegsetel pillidel olid meloodiaga pidevalt kaasakõlavad bassid. Tuntuim neist on torupill, mis paljude maade rahvatraditsioonides tänaseni elanud. Bassikeeled olid ka poogenpillidel *crwth* ja *lira*, mida sageli mainitakse kui laulude saatteks kasutatud pille, kõrvuti vioolaga. Keerulise keldi nimega *crwth* on meil tuttav hiu kandlena — Põhja-Euroopast pärit, kas muistsest Skandinaaviast või Britannias, levis ta laiemalt XI—XIV sajandil, Inglismaal oli ta veel kõrgemaski seltskonnas kasutusel sajandeid hiljem. Rootsisis on ta üks populaarsemaid rahvapille, nimeks *stråkharpa*, küll ilma bassikeelteta (aga tolle pilli madal roop ning kohmakas sõrmede kasutamise moodus muutis osa keeli bassikeelteks). Rootslastelt on ta arvatavasti levinud Soome (*jouhikantele*) ja meie rootslastega asustatud piirkondadesse. Keskaegsest ilmalikust laulust on andmed üldse väga napid ning tõenäoliselt ei pandud mitmehäälsust lihtsalt kirja, kui seda vahel ka lauldi. Regilauludele omast muusikalist mõtlemist (tetra- ja pentahordile toetuvad ühe- ja kahefraasilised viisid) võib võrrelda just IX—XI sajandist säilinud eepiliste laulude üksikute viisifragmentidega, mille puhul meil laulmistavatest väga vähe ettekujutust.

Nende napilt paarikümne laulu põhjal on raske täpselt öelda, kuidas kõlasid meie burdooniga laulud suurema koori esituses. Millal astus sisse saatehääli? Lähteenkorva üleskirjutustes (1877) on näidatud, et alumine hääli tuleb sisse 5. või 7. silbil (kui mitmekesi lauldakse ühehäälselt, siis on kõikjal tavaline, et koor ühine eeslauljaga rea lõpus, üldiselt just 7. silbil,

Näide 3



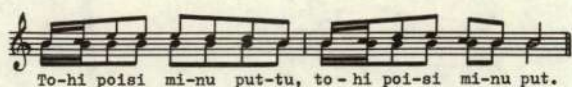
a) SKS, Lähteenkorva nr 302



b) SKS, Lähteenkorva nr 306

või refräänil), refrään ja reakordus või teine rida viisist lauldakse kahehäälselt (näide 3). E. Emers ja L. Anderson on laulnud A. Kiissi 1909. aasta üleskirjutuste järgi kogu aeg koos, hargnedes alati, kui viis eemaldus toonikast (st saatehäääl laulis alati rangelt toonikal; näide 4). A. Väisäneni

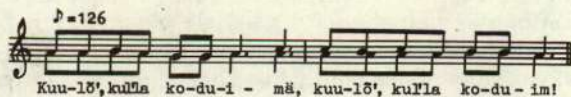
Näide 4.



EUS VI 207 (68)

üleskirjutiste järgi (M. Saalep ja L. Kulbin, 1912) aga on lauldud küll kogu aeg koos, kahehäälselt hargnetud alles järelreas (näide 5), üks tema viis

Näide 5

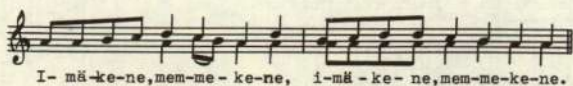


ERA, Fon 13-g

(A. Kolatsk ja E. Valner) on lauldud samuti nii, et teine häääl tuleb 5. silbil, st rea teise poolega sisse, kuid sellelt lauljapaarilt on üles kirjutatud ainult üks viis. Näib, et selles osas käitus koor nagu tavaliselt eesti rahvatraditsioonis: kui eeslaulja on vajalik (pikemates lauludes sõnade meenutamiseks, tempo määramiseks ja suurema seltskonna juhtimiseks), siis astus koor sisse vabalt teise rea teise poole jooksul ja laulis kooris järelrea, mille lõpus jälle eeslaulja sisse tuli. Lühemates lauludes, nagu paljud mängulaulud jt, mille värsid hästi peas, võidi kogu aeg koos laulda ja kas saatehäääl kõlas kogu aeg või hargneti osaliselt, sõltus tõenäoliselt lauljatest.

Kuigi neid viise on alati kirjeldatud kui burdooniga viise ning heliloojadki (C. Kreek, V. Tormis) on neid just nii seadnud, on tegelikult ainult üks lauljapaar oma laulud otseselt burdooniga laulnud. Nii Lähteenkorva kui Väisäneni üleskirjutistes liigub alumine häääl sekundi võrra üles või alla, vältides vahel teravalt kõlavaid sekundikooskõlasid, vahel moodustades juhttooniga kadentsi. Lähteenkorva kuues üleskirjutises pole saatehäääl juhttoonile liikunud, kuid ka rõhutatud sekundikooskõla esineb vaid korra (näide 6). Helilaadi seisukohalt on väga huvitavad aga just Väisäneni üles-

Näide 6



SKS, Lähteenkorva nr 296

kirjutused, kuna mõlemad tema lauljapaarid on kasutanud juhttooni. Märkimisväärne on siin see, et kõrge juhttoon esineb ainult suuretertsilises, s.o. mažoorises A. Kolatski ja E. Valneri lauldud viisis (näide 7). Kõik kolm

Näide 7



ERA, Fon 4-a

M. Saalupi ja L. Kulbini lauldud väikesetertsilist viisi kasutavad lõpu eel laadi teise astme saateks madalat juhttooni (juhttooni mõistet ei tohikski siin kasutada — peaks ütlema, et saatehääli liigub toonikast suure sekundi allapoole, sest neis kitsa ulatusega laadides pole see funktsiooni poolest päris võrreldav harmoonilise laadi seitsmenda astmega; et aga sõnapaar «madal juhttoon» meil nn eestipärase intonatsiooni tähenduses käibel on, olgu ta siin pealegi) (näide 8). Kooskõlavat sekundit kohtab aga Väisäneni

Näide 8



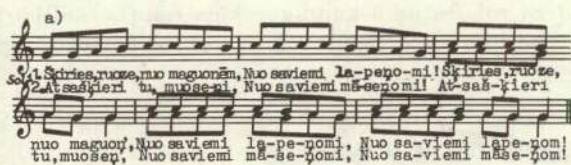
ERA, Fon 13-e

mõlemal lauljapaaril, nii et juhttoonile liikumise põhjuseks pole kindlasti soov vältida dissonantsi kõla. Siin peaks meenutama, et eesti regiviisides on kõrge juhttoon väikesetertsilise viisi puhul väga haruldane. Normaalne on see, et kui toonika tugiintervalliks on väike tert्स või minoorne kolmkõla (a-c, a-c-e, h-d), siis dominantse heligrupina on sellele vastandatud kvart või kolmkõla toonika madalast alumisest naaberhelist (g-c, g-h-d jne). Sedasama ei saa öelda soome runoviiside kohta, kus kõrge juhtheli minoorises viisis, ka kitsa ulatuse puhul üsna sageli ette tuleb. Kui Väisäneni lauljad oleksid kasutanud kõrget juhttooni, võiksime oletada, et selletaoline kaunistamine on hilisema muusika mõjul tekkinud. Nende laaditunnetus on aga laitmatu. Siiski tahaks selle laulmisstiili parimaks näiteks pidada E. Emersi ja L. Andersoni lauldud rangelt paigalseisva burdooniga viise, kuigi selleks puuduvad otsustavad argumendid. Dissonantsi vältimist leiab samuti vanades traditsioonides.

Selle laulustiili päritolu seisukohalt oleks oluline meenutada, et meie lähemaist naabreist tunnevad burdooniga laule ainult lätlased. Oma ehituse poolest aga ei sarnane läti burdooniga lauldud eriti kõnealustele eesti lauludele (näide 9). Ka läti laulude seas kohtab neid, milles alumine hääl retsiteerib teksti, levinumad aga on burdoonid ühel pikal vokaalil.

Pole mingit põhjust pidada sellist mitmehäälsust otseseks läti laenuks, küll aga võib oletada mingit ühist algupära nii eesti kui ka läti burdonismi kujunemisloos. On teada, et need Lõuna-Eesti alad, samuti Põhja-Läti

Näide 9



a) laulnud Marta Akule, Käršava, sünd. 1903, üles kirjutatud P. Dambis 1958. a.

b)

Nu put pelni, nu put pelni, Nu ved jaunu saimeniec',  
 Nu ved jau-nu sai-me-niec', Nu put pelni, nu put pel-ni,  
 Nu ved jaunu sai-me-niec', Nu ved jau-nu sai-me-niec'

b) Jelgava Brambergēst ūles kirjutatud J. Valdmanis. LTMM III. 1907. 60 lpp

J. Vitoliņš, Kāzu dziesmas. Latviešu tautas muzika. Riia, 1968, nr 293 (lk 136) — a ja nr 510 (lk 204) — b

Vidzeme kõrgustiku ning Koiva jõe kääru piirkond on rahvuskultuuris ja -keeles rikkad läti, liivi ja lõuna-eesi hõimudele omaste nähtuste segunemise poolest ning piir balti ning soome-ugri soost hõimude vahel on siin edasitagasi nihkunud enne II aastatuhande algust. On tõenäoline, et selline laulustiil, nagu me nende paarikümne üleskirjutuse järgi teame, kujunes välja I—II aastatuhande vahetusel, igatahes enne XIII sajandit. Selle kasuks räägib kõik, mida teame Euroopa rahvaste, ka just Põhja-Euroopa rahvaste muusikast ja mitmehäälsusest I aastatuhande paaril viimasel sajandil. Et eesti ja läti lauludel on ühine, just balti algupära, selle poolt räägib ainult see fakt, et ükski teine soome hõim sellist burdooniga mitmehäälsust ei tunne, kuigi, nagu juba algul öeldud, kõlbaks ju toonikat kaasa laulda enamikule kvardi- ja kvindiulatusega runoviisidele. H. Tamperele kuulub hüpotees, et paljud omapäraseid joned kõnealuste kihelkondade regilauludes on seletatavad liivi substraadiga Põhja-Lätis ning tihedate sidemetega Põhja-Läti ning nimetatud piirkonna vahel Lõuna-Eestis<sup>5</sup>.

Teine, lihtsam mitmehäälsuse vorm — tertsi hargnevad refräänid (näide 10) on ehk otsesemalt läti päritolu, kuigi ka siin pole välistatud väga vana

Näide 10

a) H.K.

1. Ütelge sõn-nu, kel om e-nämp, kas'-ke, ka-ni-ke,  
 ü-tel-ge sõn-nu, kel om e-nämp, kas'-ke, ka-ni-ke!

a) laulnud Hipp Kähr, 51 a, ja Liis Sunts, 80 a, Hargla hkk, Taheva v; ūles kirjutatud J. Aavik 1904. a. (EUS I 802 (92) ja 768 (92)).

b)

2. Mis sai ten-no mu i-mä-le, kas'-ke, kan'-ke,  
 mis sai ten-no mu i-mä-le, kas'-ke, kan'-ke.

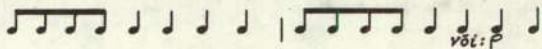
b) laulnud Mari Leinus, 65 a, ühes kaaslauljaga Karula hkk, Vana-Antsla v; Ähijärve k; ūles kirjutatud M. Pehka ja R. Tamm 1910. a. (EUS VII 877 (18) ja 1012 (59)).

ühine ja keeruline areng. Nimelt leidub just Põhja-Lätis ülesliikuvat, vahel ka hargnevat refrääniga viise, eriti liigolauludes, neist on mitmed päris otsestest laenudena rännanud Lõuna-Eestisse ja Hargla kihelkonnast on neid lindistatud veel 1960.—1970. aastatel (näiteks V. Tormise «Jaani laulude» lõpuloona kuulsaks saanud viis). Kui burdooniga laulude leiud koonduvad Sangaste-Karula-Urvaste piirile, siis hargnevat refrääniga laule on ka Harglast. H. Tampere seostab lühikest refräänit eesti regilauludes üldse

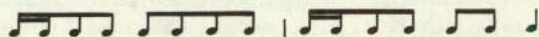
<sup>5</sup> H. Tampere. Mõned mõtted liivi rahvalaulust. Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977, lk 135—144.

balti substraadiga<sup>6</sup>, kuna põhjapoolsemad läänemeresoome rahvad, samuti põhja- ja lääne-eesti traditsioon seda ei tunne. Kui see viitab laenule, siis väga vanale, sest nii kahehäälsed kui ka üldse tõusvad refräänid leiduvad ainult vaieldamatult väga arhailistes viisides.

Kõnealuste viiside muusikalises ehituses on veel omapäraseid jooni, mis viitavad kõrgele vanusele. Eesti regiviiside seas on üldiselt rütmivormelid väga piiratud. Umbes 3/4 viisidest sisaldab ainult ühtlast süllaabilist liikumist, millele siis Lõuna-Eestis liitub enamasti pikemais vältustes refrään. Kahte neis viisides esinevat rütmivormelit võib aga Eestis väga haruldaseks pidada:



(Vt näide 6; kahes kahehäälses viisis, rohkem ühehäälses viisides samadest kihelkondadest) ning



(vt näited 3,4 ja 8; neljas kahehäälses ja samuti ühehäälses viisides ikka samadest kihelkondadest). Viimast võiks vist julgelt üldse eesti viiside omapäraseimaks ja teravaimaks rütmivormeliks nimetada. Viisi vanusele viitab ka ta esinemine laadilisest aspektist arhailistes vormides, sealjuures kõigis neljas diatoonilises teatrahordis — *gahc* (vt näide 3b), *ahcd* (näide 8) ja *hcde* (näited 3a ja 4). Huvitav, et ainsa lähedase rütmivormeli leiame sellele Karjala viiside seast (näide 11), kuigi rea teine pool läheb meie rütmist

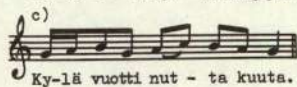
Näide 11



a) Liperi, Taipale, 1877. a, Lähteenkorva (396)



b) Repola, 1877. a, Lähteenkorva (529)



c) Tsena, 1877. a, Lähteenkorva (489a)

Launis, Runosävelmiä II, Karjalan runosävelmät. Suomen kansan sävelmiä IV. Helsingi, 1930, nr 42 (lk 32) — a, nr 54 (lk 35) — b ja nr 65 (lk 38) — c.

lahku ning selle rütmiga Karjala viisid on enamasti üherealised, meie omad aga alati kaherealised, sealjuures esimene rida 8-silbiline, järelrida aga 7-silbiline. Viimane detail on jälle peaaegu võõras muudele eesti viisidele, küll aga sagedaselt soome(isuri) lauludes. Siin võiks meenutada, et arheoloogid ja keeleteadlased räägivad mõnede vanade läänemeresoome nähtuste säilimisest triibuna läbi kogu Ida-Eesti Karjalast üle Peipsi kuni Võrumaale<sup>7</sup>. Kas neid rütminähtusi võib nende hulka paigutada? Üksikud rütmid regilaulus võivad olla juhuslikud, läbi aastakümnete ikka ja jälle ülesmargitud äärmiselt omapäraseid rütmid kindlasti mitte. Kas meil on aga nimetatud Karjala rütmivormeli näol tegemist sama nähtusega, sellele on vist võimatu vastata.

Igatahes on meil nende paarikümne viisi näol tegemist äärmiselt põneva ning erandliku materjalikillukesega, mille juures praegu veel mitmeid küsimusi lahtiseks jääb. Oma rütmi- ja mitmehäälsuse võimalustega on nad heliloojailegi kõrva jäänud — kohe meenuvad C. Kreegi «Mis sa sirsised, sirtsukene», V. Tormise «Sakste söim» ja «Hobusemäng», H. Elleri «13 klaveripala . . .», E. Tubina «Vihmalaul» («Süit eesti karjaseviisidest») jne.

<sup>6</sup> H. T a m p e r e. Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel. Eestlaste etnilisest ajaloost. Tallinn, 1956.

<sup>7</sup> S. L a u l. Vadjaj hõimude kujunemisest. Läänemeresoomlaste etnokultuuri küsimusi, Tallinn, 1982, lk 18—22.

«Ütlen enda kohta: formalismi elemendid olid minu muusikale omased juba 15—20 aastat tagasi. Nakatumine toimus ilmselt kokkupuutest mõne Lääne muusikasuunaga. Pärast ÜK(b)P KK juhtnööride kohaselt ajalehes «Pravda» toimunud formalistlike vigade paljastamist Šostakoviitši ooperis<sup>1</sup> mõtlesin ma palju oma muusika loominguliste võtete üle ja tulin järeldusele sellise tee ebaõigsuses.» (S. Prokofjev)

«Ma püstitan endale kindla ülesande — lõplikult ja keerutamata mõista oma loominguliste vigade kogu tõsidust ja ausalt ning printsiipiaalselt parandada need vead oma uutes teostes.» (V. Muradeli)

«Ma tahaksin hoiatada neid seltsimehi, kes nagu mina lootsid, et kui nende muusika ei olegi rahvale mõistetav kaasajal, siis tulevikus mõistab seda uus põlvkond. See on hukutav teooria.» — «Ma kutsun üles kõiki heliloojaid, eelkõige aga Šostakoviitšit, Prokofjevit, Sebalini, Popovi, Mjaskovskit ja Muradelit vastuseks ÜK(b)P KK karmile ja õiglasele määrusele otsustavalt muutma oma vaateid muusikale ja oma loominguga tõestama selle ümberhäälestumise sügavust ja siirust.» (A. Hatšaturjan)

«Kui meie partei keskorgan «Pravda» mõistis 1936. aastal karmilt hukka minu ooperi «Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast» ja minu käblepanu juhiti tõsistele eksimustele, mõtlesin sügavalt järele ja püüdsin õppust võtta.» — «Kuid nüüd näen ma selgesti, et olen oma loomingulise ümberhäälestumise sügavust üle hinnanud, et mõned minu muusikalisele mõtlemisele omased jooned ei andnud mulle võimalust teostada kavatsetavat murrangut terves reas minu viimaste aastate teostes. Ma kaldusin jälle formalismi ja hakkasin rääkima rahvale arusaamatus keeles.» — «Ma püüan veel kord, nende põhimõtete alusel, mis on selgelt antud Keskkomitee määruses, luua sümfoniilisi teoseid, mis on rahvale lähedased nii ideelise sisu, muusikalise keele kui ka vormi poolest.» — «Kui me vaatame tagasi teele, mille oli läbi käinud meie kunst, saab meile täiesti selgeks, et iga kord, kui partei parandas selle või teise kunstniku vigu, osutas kõrvalekaldumistele loomingus või mõistis karmilt hukka mingid suundumused nõukogude kunstis, — iga kord tuli see kasuks nii nõukogude kunstile tervikuna, kui ka üksikute kunstnike loomingule.» (D. Šostakoviitš)<sup>2</sup>.

Kuidas seda nimetada? Paindlikkuseks? Kohanemisvõimeks? Fanatismiks? Enesesäilitamisinstinkti? ... Aga mitte niivõrd tolle aja sundolukorras toimunud enesepiisutamine<sup>3</sup> ei pane mõtlema inimteadvusega ma-

<sup>1</sup> Jutt on ajalehe «Pravda» toimetuseartiklist 28. jaanuarist 1936, pealkirjaga «Korralagedus muusika asemel» («Сумбур вместо музыки»), milles leidis jäägitu hukkamõistu Šostakoviitši ooper «Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast» (hiljem «Katerina Izmailova»).

<sup>2</sup> Katkendid stenogrammist Moskva heliloojate ja muusikateadlaste koosolekult 17.—26. veebruarini 1948. a, mille ajendiks oli ÜK(b)P KK 10. veebruari määrus «Muradeli ooperist «Suur sõprus»». «Sovetskaja Muzõka» 1948, nr 1, lk 65, 66, 69, 78, 79.

<sup>3</sup> ÜK(b)P KK otsustega «Ajakirjadest «Zvezda» ja «Leningrad»», «Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks», «Kinofilmist «Suur elu»» ja «Muradeli ooperist «Suur sõprus»» algas formalismi ja vaenuliku ideoloogia vastu võitlemise loosungi all nõukogude kultuurielu aktiivne suunamine ja ümberkorraldamine.

Asjade käiku Eestis illustreerivad ilmekalt ajalehe «Sirp ja Vasar» materjalid 40. aastate teisest poolest. Vt näiteks Eestimaa K(b)P KK otsus «Abinõudest ÜK(b)P KK 1948. aasta 1. veebruari otsuse «V. Muradeli ooperist «Suur sõprus» täitmise kohta.» SV 8. III 1948.

nipuleeritavuse üle. Pigem on selleks mõtlemisainet andnud üks (mitte just väike) osa nende ja järgnevate aastakümnete muusikast.

Missugune on muusika tehnoloogiate seos ideoloogiaga kõige laiemas tähenduses, nii ametliku «väljastpoolt» antud, «sakraliseeritud» ühiskondliku ideestikuga kui ka võimalike subjektiivsete, alternatiivsete kujutlustega sotsiaalsest ja eksistentsiaalsest aegruumist? Mil viisil ja missugusel määral see ideestik mõjutab või määrab ära kujundisüsteemi muusikas? Kuidas ja mis tingimustel see kõik funktsioneerib? Või õigemini — miks see mõnel juhul «ei tööta»? Eriti seda viimast olen aeg-ajalt ikka ja jälle püüdnud mõista, kui muusikat kuulates (filmi vaadates, raamatut lugedes) on igav või naljakas või piinlik, ehkki autori kavatsuste kohaselt ilmselt ei tohiks olla. Et ma siiani ei ole aru saanud mis tahes muusikanähtuste hindamise ja analüüsimise mõttekusest ja võimalikkusestki mingis kunstlikus vaakumis, väljaspool tähendust inimese jaoks<sup>4</sup>, siis ei tee ma katsetki «elimineerida» iseenast ja oma ebasoovitavaid tundmusi, vaid jäangi selle enesekeskse lähtepunkti juurde: miks tekitab teatav osa muusikast piinlikkust ja kas sel võiks olla ka mingi üldisem tähendus?

Muusika on kunstiliikidest «kehatuim», abstraktseim, efemeerseim. Loomulikus (verbaalses) keeleskin on tähenduse probleem keeruline ja vastuoluline. Muusikas on raske leida otsesõltuvusi struktuuri ja tähenduse, muusika meelelise ja ideaalse olemise vahel. Analoogiad loomulikust keelest siia ei sobi. Nõukogude vulgaar-sotsioloogiline muusikateadus ja kas või näiteks Lévi-Straussi «La musique, c'est le langage moins le sens» (muusika on tähenduseta keel) on kaks võimalikku äärmust muusika tähenduslikkuse äraseletamisel. Võib arvata, et tõde on seal kuskil vahepeal. Tähendusel muusikas ei ole mõiste konkreetsust, pigem jääb see kaemuslike psühholoogiliste konstantide tasandile. Toonus, rütm, aktiivsus määr — need ja teised algelised, üheselt tajutavad konstandid (mis on aluseks muusika universaalsusele ja muusika mõistmise järjepidevusele) saavad konkreetsema tähenduse juba kultuurikontekstis mõtestatud muusikaliste reaaliatega — intonatsiooniga, kujundi ja selle käitumisviisi (dramaturgia) — näol.

E. Tarasti, viidates autoriteetidele (Saussure, Lévi-Strauss), võrdleb nelja kultuurifenomeni — matemaatikat, muusikat, keelt ja mütoloogiat —, võttes aluseks foneetilise ja tähendusliku aspekti igas neist. Vaid loomulikus keeles eksisteerib nii foneetiline kui ka tähenduslik külg, mütoloogia seavastu kujutab endast puhtaid tähendusstruktuure, muusika — puhtaid kõlastruktuure, matemaatika oma üliabstraktsuses on «ilma» igasugusest meelelisest või tähenduslikust konkreetsusest.<sup>5</sup> Autor oletab, et muusika on võimeline omaks võtma mütoloogilise mõtlemise struktuuriprintsiipi («music adopted the structural principles of myth»<sup>6</sup>) ja konkreetset sisugi.<sup>7</sup> See kehtib esmajoonel Öhtumaa kahe viimase aastasaja muusika kohta.

Ma ei ole päris kindel, kas ma neid «puhtaid» struktuure üldse kujutleda suudan ja kas oleks arukas nende «reaalset» olemasolu eeldada, seepärast oleksin valmis võtma eespool toodud mõttearendust lihtsalt kui huvitavat teoreetilist spekulatsiooni, millele tegelikkuses erilist katet ei ole. Ometi pakub muusikaajalugu rikkalikult tõestusmaterjali, mis vastupidisele viitab — selle kerguse ja sundimatuse näol, millega muusikalised struktuurid võtavad omaks tähendusstruktuure, semantiseeruvad mingi kultuuriideestiku raames, olgu selleks siis sünkretistlik-mütoloogiline, religioosne või mingi kolmas.

<sup>4</sup> Et mõeldud on ideaalset kuulajat, et «vahetu läbielamine» kirjeldusele ei allu ja et vaid mõni külg sellest — teose mingite struktuuritasandite võimalikud projektsioonid vaimuruumi kõne alla võivad tulla (olgu siis alateadvuse tasand või empiirilise kogemise seaduspärasused või teadvustatud ja enam või vähem süsteemi viidud vaated ja kujutlused) — see on eeldus.

<sup>5</sup> E. Tarasti. «Myth and Music». Helsinki, 1978, lk 29—30.

<sup>6</sup> E. Tarasti, lk 33.

<sup>7</sup> E. Tarasti, lk 38.



See jutt «kuuldamatute» asjade toimimisest muusikas oli tegelikult katse vastata küsimusele, miks muusikaline kujund võib lakata olemast tõsiselt võetav. Ära seletades ei tuleks sellisel juhul põhjusi otsida kompositsioonitehnika iseärasustest, vaid nendest püsiseostest, mis kultuurikon-tekstis valitsevad muusikalise mõtlemise ja ideoloogia vahel kõige laiemas tähenduses, eriti aga muusika ja teaduslikust, filosoofilisest, ühiskondlik-poliitilisest ideestikust massiteadvusesse jõudnud ja automatiseerunud, mütologiseerunud kujutluste vahel, mis muusikas end kujundistampidena ilmutavad.

Võib vist arvata, et muutumisi muusikas ei juhi mitte niivõrd tema enesē «sisemised» tehnoloogilised impulsid (see on nii võib-olla ainult mingi suhteliselt püsiva ja homogeense kultuuriteadvuse raames), kuivõrd just muusikalise kujundi kulumine, mis viitab teisenenud maailmapildile. Iga uus stiil loob uue reaalsuse. Tehnoloogia on üldjuhul vaid kujundliku mõtleamisega kaasnev või talle järgnev analüütiline üldistus. Uuendused tehnoloogias ei ole enamasti protest intervallika või helirea või harmoonia jne vastu, vaid protest kultuurikontekstis ennast ammendanud või lausa kompromiteerinud kujundi vastu.

Niisiis, muusika ei toimi väljaspool kultuuriideoloogiat. Ideoloogia põhjendab, seletab, hindab ja selekteerib — teadvustab suhet kunstireaal-susega. Muutused kultuuriteadvuses ilmutavad end muusikalises kujundis. See on paindlik ja dünaamiline isereguleeruv süsteem. Ideaaljuhul peaks ta ilmselt olema mittedogmaatiline, alternatiivseid reaalsusi lubav. Mis juhtub, kui kultuuriideoloogia dogmatiseerub, kui maailmakäsitust ja selle projektsioone muusikasse püütakse juhtida ja «korrastada» administ-ratiivsete vahenditega? Näiteks nii nagu nõukogude muusikas 40.—50. aastatel.

«Peab andma sümfooniale tagasi tema organiseeriva, ühiskondliku suunitlusega funktsiooni. Aitab juba sümfooniatest-päevikutest, pseudo-filosofoerivatest sümfooniatest, mis varjavad välise sügavamõttelisuse taga igavast intelligentlikku eneseurgitsemist!

Peab resoluutselt lahti ütleva muusikalise keele üksikute külgede — rütm, orkestratsiooni, harmoonia hüpertroofiast.» — «Nii sümfoonia kui ka kammeržanris peab keskse, juhtiva koha omandama väljendusriikas ja selge meloodia. Ka sümfooniažanris endas peab saavutatama suuremat vormirikkust, mis vastaks selle või teise helilooja loomingulistele kaldu-vustele. Meile on vajalikud Ljadovi miniatuuride tüüpi väikesed programmi-lised orkestripalad, lühikesed, kuid sisukad süzeelised orkestriavamängud, aga ka näiteks Glazunovi kontsertvalsside tüüpi üldmõistetavad meele-lahutusliku karakteriga palad.» — «Ooperidramaturgia probleemide täisväärtuslik lahendamine on lahutamatu seotud põhiülesandega, mis peab suunama nõukogude ooperihelilooja — helilooja-dramaturgi kõiki otsinguid. See ülesanne on — meie epohhi positiivse kangelase kuju loomine. Kangelase kujuta ei saa olla elulist kunsti, mis kutsuks üles jaatama ideaale, sisendaks ühiskondliku käitumise üllaid norme.»<sup>8</sup>

«Enamiku nõukogude heliloojate loomingus ilmneb puhtabstraktsete instrumentaalžanrite ülevõim, mis oli täiesti ebatüüpiline vene klassikaliste muusikasuundadele, soovimatus kirjutada programmilist, süzeelist muusikat nõukoguliku elu konkreetsetel teemadel. Liialdatud tähelepanu on hakatud osutama kammermuusikale, mis on mõeldud vaid käputäiele erudiitidele, sealjuured täieliku hoolimatusega suhtudes sellisesse üldmõis-tetavasse massižanrisse, nagu seda on ooper.» — «Omalaadne muusikalise keele šifreeritus, abstraktsus varjas endas sageli emotsioone ja kujundeid,

<sup>8</sup> Т. Хренников. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов. «Советская Музыка» 1948, № 2, ст 35, 37. (Ettekanne esimesel üleliidulisel heliloojate kongressil.)

mis on võrad nõukogude realistlikule kunstile — ekspressionalistlikku üleskrivitust, närvilisust, pöördumist patoloogiliste, vördjalike, eemaletõukavate nähtuste maailma poole. Selle puuduse all kannatasid paljud leheküljed D. Sostakovitši Kaheksandast ja Üheksandast sümfooniast ning S. Prokofjevi klaverisonaatidest.»<sup>9</sup> Jne.

Kui nende fragmentide taga tervikut näha, siis — missugune oli (on) see maailmamudel, mida aastakümnete jooksul ja mitte ilma eduta püüti «sisse sööta» kultuuriteadvusesse ning kuidas see muusikas väljendus? See on ehk liiga tuttavgi, et temast juttu teha? Aga väga igapäevaseid asju on mõnikord raske «märgata».

Meie kultuuri sakraliseeritud, alternatiive välistav mudel oli kuni kuuekümnendate aastateni eelkõige ühetähendusliku, pateetilise, progresseeruva maailma mudel. Massiteadvus on küll manipuleeritav, kuid ka inertne, selle ümberhäälestumine ei toimu kiiresti ega administratiivsete vahenditega. Sellepärast on üsna loomulik, et selline maailmamudel püsib ühe võimalusena ka veel pärast kuuekümnendaid, ka peegeldusena muusikas. Millest teda ära tunda? Järgnevate märksõnade tagant võiks ehk tema kontuure näha.

Kultuuri demokraatiseerimine oli noore nõukogude kultuuripoliitika üks põhisuundi ja selline on vist paratamatu asjade käik kõikidel ühiskonnakorralduse pöördemomentidel, kui mingi uus ühiskonnakiht toob kaasa oma ideoloogia ja kultuuriteadvuse. Muusikas tähendas see rahvalikkuse ja rahvuslikkuse nõuet. Folkloor või olmemuusika ja kunstmuusika on päris loomulikul viisil alati omavahel seotud, vahetusuhetes. Neljakümnendate aastate kultuuripoliitika viis demokraatiseerimis-idee absurdini, taotledes tegelikult muusika väljendusvahendite primitiviseerimist. Ideaaliks said laululisus ja rahvusliku muusikaklassika väljendusvahendid lihtsustatud kujul. Igasugune keerukam laadiline, rütmiline, harmoonia või faktuuri organisatsioon tunnistati formalistlikuks. Ühiskondlikus mõttes domineeriv sundisendus, et kõik on väga hea ja läheb kogu aeg üha paremaks, ühiskondliku progressi ja optimistliku elukäsituse idee ning sellega seostatav inimõistuse ja -võimete apoloogiline käsitus, sotsiaalse rollitunnetuse, kollektiivsustunde kuulutamise esmaväärtuseks inimolemises — see kõik ulatub juurtega tegelikult juba (või alles!) renessansi ja valgustusliikumisse (Bacon, Descartes, Herder). Progressiidees vastandub ja väärtustatakse mingi tulev asjade seis mingile eelnevale asjade seisule. Inimese seisund selles olukorras on aktiivsust eeldav, ülev-dramaatiline, pateetiline, see on seisund, mis tuleneb isiksuse omaväärtuste tunnetamisest (valgustuslikus kontekstis eelkõige mõtleva ja sotsiaalse olendina) vastasseisus kellegagi või millegagi (loodus, ühiskond, idee), see on ohutunne ja selle ületamise pinge, takistuste võitmisega saavutatud enesejaatus, ideejaatus. Religioosse maailmapildiga seotud keskaegse range polüfoonia tasakaalustatud, ebaisikulistes liikumistes kangastub hoopis teist laadi olemise toonus — mitte vastanduv, vaid kooskõlaline, asjade püsivat seisu tunnistav, üleajalikele väärtustele toetuv. Valgustusliikumisest pärinev pateetiline ja voluntaristlik elukäsitus on Beethoveni loomingu dominante. Üheksanda sümfoonia apoteoslikku finaali võib lugeda kõigi järgnevate apoteoside eelkäijaks, sellest sai dramaturgiline stamp, mis väljendab valgustusliikumise maailmavaatelist stampi. Beethoveni loomingus sai alguse üks hilisema euroopa muusika iseloomulikke suundumusi — muusika ülekasvamine muusikaliseks draamaks ja muusika metasfääri (programmilisuse) tekkimine. Suur osa nendest ideedest jõudis nõukogude muusikakultuuri.

<sup>9</sup> Т. Хренников. «За творчество, достойное советского народа.» «Советская Музыка»

Beethoveni loomingu dramaatilis-pateetiline külg ei avanenud mitte niivõrd «valmist» intonatsioonidena, vaid kujundi liikumise, teisenemise, kontrastide kaudu, oskuse kaudu luua harmoonia, rütmika, faktuuri-kontrastide vahendusel pingegradatsioon. Sellega seoses võib väita, et nõukogude muusika 40.—50. aastatest veel tänasessegi päeva ulatuvad pateetilised kujundistambid mõjuvad enamasti õõnsatena ja piinlikkust tekitavatena põhjusel, et puudub dramaturgiliselt veenev, küllalt rikas ja isikupärane algidee arendus. Aga põhjenduse võib leida ka avaramast kontekstist: muusikaintonatsioonid (antud juhul näiteks massilaulust või «populaarsest klassikast» pärinevad) on kindla «elueaga». Mingil ajahetkel osutub intonatsioon «kulunuks», banaalseks. (Et ajadistants neid jälle olmelisest — sotsiaalsest kontekstist «puhastada» ja õilistada võib — see on omaette küsimus.) Selline tüüpintonatsiooni või -kujundi kulumine viitab igal juhul teisenenud või alternatiivsele kultuuriideestikule.

Veel üldisemal taustal: XX sajand on pigem resignatsiooni kui pateetika sajand. Erinevate kultuuri tüüpide ja maailmamudelite vastasmõju ja segunemise sajand. Analüütilise ja mütolooilise mõtlemise (mis argiteadvuses ikka ja jälle taastekib) vastasseisu sajand. Pluralistliku maailmapildi sajand. Kui 60. aastate alguses kultuuripoliitika surve mõnevõrra järele andis ja muusikasse ka rikkam ja mitmekesisem elutunnetus tohtis jõuda, ilmnes eriti noorema põlvkonna heliloojate muusikas väga resoluutne seljapööramine möödunud aastakümnete intonatsioonilistele ja dramaturgilistele stampidele. Kuuekümnendate aastate rõhutatud intonatsiooniline neutraalsus või mehaaniline mängulisus, püüdlik hoidumine pateetikast ja tundelisusest, fragmentaarsus vormis suurte dünaamiliste tõusude asemel, meditatiivsus — kõik see on tegelikult vastureaktsioon eelnenud perioodi ühekülgustele. Kui hiljem pendel tagasi liikuma hakkas ja muusikasse jälle tundelisemad, pateetilised intonatsioonid tulema hakkasid, siis mõjus see eelnenud «kainuse» taustal küllalt värskena, et hakata rääkima neoromantismist muusikas.

Kui 40.—50. aastatel püüti muusikat taandada ühetähendusliku maailmamudeli illustratsiooniks, siis läks see massiteadvuse tasandil «käima», muusikakultuuri jaoks tervikuna aga osutus stagnatsioonijaks, mille vilju pikka järeelperioodigi ulatub. Näide: 40.—50.—60.—70. aastate p a n e g ü ü r i k a, mis eriti õilmitseb vokaalsümfoonilises žanris — apoteoslike lõpukooridega kantaadid, oratooriumid, oodid pühendusega tähtpäevadele, isikutele ja organisatsioonidele, mille kultuslik-sakraalne tarbeväärtus juba iseenesest välistab põhjaliku muusikalise analüüsi hindaja poolt ja ei sunni ka autorit eriti vaeva nägema. Paljudel juhtudel ei oleks sel analüüsil ka mõtet, sest vokaalsümfoonilises teoses peaksid tekstikujund ja muusikaline kujund seotud olema, sageli aga tekst ise «ei tööta»: tihti (et mitte öelda — enamasti) on selle sisuks deklaratiivses vormis sotsiaal-eetilised ideaalid, millele argikogemus iial katet ei ole pakkunud. Samalaadsed kultuslikud vormid instrumentaalmuusikast: tervitusavamängud, pidulikud avamängud, heroilised avamängud, patriootilisel või ühiskondlik-poliitilisel «teemal» programmilised avamängud, milles ikka seesama tarbeväärtus katab muusikalisi banaalsusi. Veel üks võimalus: pseudofolkloorne idüll sümfoonilises lühivormis (50. aastate eesti tantsud).

Kui nüüd distantsi vahetada ja moralisti ning kohtumõistja vaatepunkt vaateleja oma vastu vahetada, siis võib üht-teist öelda, mis eelnenud väited ja oletavad lõpphinnangud «tühjaks» teeb:

1) et m i s t a h e s kultuuriideoloogia on inimteadvuse suhtes manipuleeriv ja ekspansionistlik ja et sellest lähtudes ei ole põhjust üht teisele eelista;

2) et kujutlus vaimsest valikuvabadusest on n i i v ö i t e i s i t i illusoorne, sest sakraliseeritud ideoloogilised dominandid määravad suures osas ära ka alternatiivsete ideede suuna (seda võiks vastumõju seaduseks nimetada): 41

kultuuriideestik on jälgitav midagi tsükilise pendeldamise taolist binaarsete opositsioonide vahel;

3) et mis tahes kultuuriteadvus kanoniseerib nii tehnoloogilisi kui ka ideoloogilisi mudeleid ja et seda võib hinnata nii stagnatsioonina kui ka kultuuriteadvuse ühtsusena, terviklikkusena;

4) et mis tahes kultuuris toimib vääramatu järjekindlusega sotsiaalspühholoogiline fenomen, mida võiks nimetada eetilis-religioosseks või mütolooiliseks teadvuseks ja mis avaldub ületamatus vajaduses jumalustada ja kummardada midagi või kedagi: isikuid, ideid, pühasid säilmeid, elulaadi — ja selle kaudu mingit eetilist ideaali;

5) et sel viisil, ühe kultuuri piiridest väljudes, on võimalik käsitleda nii kultuuriideestikus toimuvaid muutumisi ja pingeid kui ka (näilisi) seisakuid tema «loomuliku» olemisviisina; lõpuks — et kõigest sellest lähtudes on võimalik «loomulikuna» käsitada ka näiteks 50. aastate nõukogude muusikat ja kultuuripoliitikat üldse või ka tänapäeva panegüürlist produktsiooni.

Kui relativistlikku vaatejakogemust arvesse võttes ikkagi püüda millesegi uskuda (st tahta moralistiks jääda) — kas või tõeliselt eetilise kultuuri võimalikkusesse, sellesse, et inimene väärib kas või seda, objektiivselt võttes, illusoorset valikuvabadust maailma mõtestamisel läbi eetilise ja esteetilise; sellesse, et ideoloogiline surve «ülevalt», kultuurijuhtimine, võib olla inimsõbralik, vähemasti mitte totaalsele manipulatsioonile orienteeritud, ilma et see mingeid «aluseid» kõigutaks; sellesse, et on olemas mingi kultuuriteadvuse ideaalseisund — optimaalne, dünaamilise tasakaalu seisund, mis eeldab alternatiivseid tunnetuslikke mudeleid, ideede vaba väitlust, «lubab» valikuvõimalusi — ja tehtud valikute transformatsioone muusikasse — kas usk sellesse ei satu vastuollu realiteeditundega? Ei ole veendunud. Kas on võimalik milleski veendunud olla? On. Ja näiliselt enesekeskne ning kõige subjektiivsem piinlikkuse tunne, mida äratavad muusikalised stambid, on selle veendumuse kõige «objektiivsem», kõige tõsikindlam argument — selles, et siin ja praegu «ülevalt» kultiveeritav dogmaatiline kultuuriideestik on kultuuriteadvuse tegeliku seisundi suhtes stagneerunud ja võõrandunud; et muusikas tähendab see tolle sundideestikuga seotud tüüpkujujundite ja dramaturgiliste mudelite «kulumist», halvemal juhul lausa «kompromiteeritust»; ja et see on, kui mitte kultuuri jaoks tervikuna (milles vähemasti 60. aastatest alates ka alternatiivsele mõtlemisele ruumi on antud), siis selle ideestiku enese jaoks kindlasti — väga halb ja ebasoovitav seisund, seda juba nii moralisti kui vaateja mõõdupuuga mõõtes.

Ikka on unistatud, et oleks tore, kui sama tükki mängiksid korraga mitu teatrit. Tõepoolest, eri lavastusvariantide võrdlemine teritab meeli ja arendab publikut, õpetab nägema nüansse. Nagu igasugune tõlgendustaseme fenomen kuulub seegi peenendunuma vaimu valda. Tunnetuslikud hõrkused, mis teadja-mehele osaks saavad, on äraarvamata! Praegu on säärase vaimu koolitamiseks hea võimalus, kuna kaks teatrit mängivad meie klassikate klassikat, Tammsaare suurteost. Vanemuislaste «Aeg tulla — aeg minna» ja TRA Draamateatri «Tõde ja õigus» on mahuldasa võrreldavad umbes kahe kolmandiku ulatuses. A.-E. Kerge lavastajadramatiseering toetub tervenisti romaani esimesele osale, R. Trassi käe all olnud K. Kure kompositsioon (tegijapoolse žanrimääratlusega «dramaatiline jutustus») käsitleb esimest ja viimast köidet.

Aeg läheb tõepoolest lennutiivul: J. Toominga viimane kuulus Tammsaarelavastus kadus repertuaarist 5 aastat tagasi. Draamateatris mängiti 1984—1985 «Armastust ja surma» («Mauruse kooli») — teatritudengite ja eakamate kolleegide ühistööd Mikiveri seades. Seega võivad nüüd rõõmustada need, kes eeldavad, et samuti nagu poes peaks pidevalt saada olema meie väärtkirjanust, nii tuleks klassikat ikka ja uuesti lavale seada.

Esmalt Tartu variandist. «Aeg tulla — aeg minna» on dramatiseerimismeetodilt pigem traditsiooniline kui novatorlik. Traditsioonilisest Tammsaare kaanonist pärineb ka sisuline materjal, mis selle meetodi abil moodustatakse. Tegevus kulgeb lineaarselt ühelt sündmusest teisele, püsitakse tõhusalt romaani süžeel. Taotluseks on vargamäelaste elu põhjalik näitamine ja peategelaste terviklike karakterite loomine. Pealtnäha pole programm pretensioonikas, aga osutub realiseerimisel tavaliselt nõudlikuks — kui ikka tahetakse enamast teose pelgast illustreerimisest. Igatahes ei maksa kahelda säärase meetodi asjakohasuses klassikaga tegelemisel. Ei vaidlusta paadunud kontseptualistide

õigust teos teravamalt liistule tõmmata ja üritada ideerajatisi ka partikulaarsete arendusüldistuste najal. Miks mitte, kui tuntakse tarvidust ja ülekeevat jõudu. Kuid on täiesti piisav (ja optimumina üliproduktiivne), kui kunstivormis tegeldakse sellega, mida võib nimetada romaanis peituvav avamiseks. Tammsaare tegelased on ülisuurte tagamaadega, mille tagant ei maksa enam muid taguseid tingimata otsida. Nad ei ole sügavad, vaid on ise sügavused. Pearu, Andres, Mari, Juss jt kujutavad endast põhitüüpe, kes saanud ja saadavad inimsugu algusest lõpuni. Romaani tegelaste kaudu üldistub inimelu sellisel määral, et nendega saab iga aeg ennast uuesti mõõta, nii indiviidi kui ühiskonna tasemel. Igaüks meist võib endalt küsida, elab ta rohkem Andrese või Pearu mudeli järgi, ja kas ei ahvatle näiteks Tallinna ja Tartu vaimuelu ning *genus loci* võrdlusi vedama paralleele samade meeste karakteritega?

See, kuidas on nähtud peategelastevahelisi suhteid, ongi kontseptsioon. Ja neid suhteid vaagides tuleb ka «Vanemuise» lavastusele läheneda.

«Tõe ja õiguse» esimese osa igasugune tõlgendamine algab sellest, kui palju tõlgendaja on pidanud vajalikuks toonitada Andrese üldise positiivsuse kõrval tema negatiivseid jooni ja mil määral on ta valmis mõnma Pearu valdava negatiivsuse kõrval ka positiivset. Ja sealt edasi: kellele antakse rohkem õigust (mis tähendab: tõde, muidugi!), kumma elulaad ja -filosoofia tõlgendajale enam imponeerivad ja mispärast? See on ka raamatu põhiprobleeme.

Rõhutan, et küsimus on möönduse määras, aktsentide nihutamises. Põhiline on A.H.T-l «tehtud», paigas lõplikult. Eestlaste rahvuslik austus töö ja selle tegija vastu on sajanditepikkune ja reservatsioonitu, selle üle ei luba meie südametunnistus naerda. Ja ehkki visaduse, kasinuse, karskuse ja kokkuhoidlikkuse ideaal; vaikimise eelistamine lobisemisele; äärmustest ja afektidest hoiduva, tundeelu suhteliselt vähetähtsaks pidava isiku väärtustamine pole enam nii

üldine kui enne, on palju sellest siiani meie veres või DNH-s. Mäe Andres väärleb seetõttu eestlaste silmis lugu-pidamist *aere perennium* — ükskõik kui palju me tema hingepimedust lähedaste suhtes, kalkust, rõõmutust jne ka hukka ei mõistaks. Samas, kuidas me ka ei lööks heldimusest käsi kokku, «avastades» Pearu hellameelsuse, *anima*, kuidas ka ei imetleks tema olemuse komplitseeritust (mis ju nii tänapäevane), ei suuda meid ometi miski panna silmi sulgema Oru peremehe madala eetika, vaimse selg-rootuse ja teiste nirude omaduste ees.

Nii võib meid küll peletada sõja-järgse vulgariseeriva käsitluse jõnkus, mis rõhutas ühekülgsest Andrese progressiivsust ning tegi Pearust kahjuri — ikkagi pole saja kaheksakümne kraadine pööre võimalik. (Kuigi võiks kujutleda noort vihast režissööri pendlit vastas-äärmusse paismaks, et ilmetada teise-nenud ajamärke ja tõestada oma näge-mist.)

«Vanemuise» seekordne Pearu Tiit Lilleoru esituses on senistest kahtlemata üks grotesksemaid — juba väliseltki. Kuivetu, pigem kõõkus kui rind julgelt ees, ennemini hiiliv ja sööstev kui täiel määral tallal astuv jne. Ta mõjub ühtaegu eatuna, samas siiski vanemana oma aastatest. Tema itsis habemega ku-jus tunneme ära pahareti, nagu too eesti fragmentaarses demonoloogias esineb ja eesti kunstnikud teda kujutanud. (Muide, J. Kross oma essees «Tammsaare ja Mefisto», arutledes viimati mainitu ning Pearu võrdleva tõlgenduse võimalusi, esitleb Pearu liinist olustikulisi seiku, mis ühtaegu pakkuvat «allegoorilis-sümbolistlike osundeid». Väike lisand: teatavasti tehakse Orul väliselt tublisti vähem tööd kui Mäel, aga jõukust on rohkem. Põgusalt on romaanis seda sele-tatud Oru paremate maade, samuti Pearu mõisavargusega. Ent kas ei tundu ahvat-levam interpretatsioon, mis jätab võima-luse Pearu läbikäimiseks mustade jõudu-dega — et kratid talle kraami kokku kannavad ning puulased-tohtlased tööd teevad? Ja kas ei leidu õrnu kokkupuute-punkte vastavanimeliste tegelastega eesti muinasjutu ja selle vahel, kuidas Pearu oma tuimalt kannatliku sulase kaudu poolsurnuks lastakse peksta?)

Groteskne on ka lava-Pearu ülalpidami-ne. Osasse on pandud palju keha- ja hääleenergiat. Viimane kippus esimestel nägelemiskordadel häirima. Kõik oli for-tes, üks lärmamine puha. Nüüd on ses suhtes variaablimateks muutunud ja üksik-ud vaides vahepartiid mõjuvad oota-

matu vahedusega. Siiski mõjub Pearu valdavalt neurasteenilisena, pidevalt nagu millestki purjus. Tema eksalteeritus torkab silma seda enam, et lava-tegevus on põhiliselt olustikuline ning tegelasi presenteeritakse elusarnasuse võtmes.

Originaalse kandi pealt tõuseb esile Pearu kojutulek Andrese poja ristsetelt. Mäletatavasti tekib Pearul jooma-laus ülejäänud seltskonnaga «faasi-nihe». Ta ärkab üksinda, kõik magavad. Kummaline ekstaatiline kaemus haarab teda. «Mina üksi, jumala palge ees,» soib ta võlult. Siin on mu meelest tabatud midagi ürgset, lihtsa inimese vahetut seismist kõiksuse ees. Pearu on distinkitse piiri enda ja ümbritseva vahel maha joonud, tal lähevad uued luigid lahti ja ta tabab oma oleku metafüüsili-sust!

Lavastus kriipsutab seda stseeni alla, miks muidu kestab raamatu pool lehe-külge nii kaua. Naine talutab ja talutab tuikuvat ja soiguvat Pearut. Atmosfäär on poeetiline ning tunnistan, et mulle igavaks ei läinud. Pean seda kriitilisel piiril balansseerivat stseeni üheks eten-duse esteetiliseks kulminatsiooniks.

Pearu vahendid oma eesmärkide saa-vutamiseks on tuntud ja lavastuski ope-reerib krutskimehe kujuga. Seepärast kisub irdu jõukatumisstseen tüki algu-sest. Praegu ei saada Pearu Andresega vägipulka vedama oma kanget sulast Kaarlit, vaid läheb ise. Ja tõmbab ära! Säärast stseeni võiks mõista sümbool-selt: üks nad ole kanged juurikad mõlemad! Nii antakse Tammsaaret mitte tundvale publikule piltlikku eelinformat-siooni. (Ja kui olla pahatahtlik, võiks öelda, et säärane stseen oleks suisa nagu mõne teatrifestivali internatsionaalse publiku jaoks loodud!) Kõlvates tähis-tama duelli üleüldse, satub metafoor praegu vastuollu konkreetse rolli loogi-kaga. Pearu raha-ärplemisi, krutskeid ja kõmukat protsessimist inspireerib ju suuresti teadmine, et ta füüsiliselt jõult heleda häälega naise mehest maha jääb.

Kuigi Pearu oma mõistust konkreet-setel eesmärkidel osavasti rakendab ja purjuspäi targutada armastab, on ta pigem intuiitiiv-emotsionaalne kui ratsio-naalne tüüp. Vanaduse tules tema kin-nisideed (veri!) küll süvenevad, aga tead-vustatud ideoloogia sobitub tema ajukur-dudega üldjuhul raskesti — vähemasti mis puutub sotsiaal-poliitilist mõtlemist. Seepärast mõjub desorienteerivalt eel-mainitud ristsetestseeni algus, mil rätsep Taar räägib isamaast ja aadetest. Kui

Pearu hakkab rätsepat selle eest nägutama, võib jääda lavalt mulje, nagu mõistaks Pearu hukka rätsepa postimehelikku kokkulepluvaimu. Ometi pole kuidagi võimalik Pearust kompromissitud ideevõitlejat-jakobsonlast teha ning ei maksa võimendada tema hinnangut Taarile, kes olevat «sakste sabarakk». Pada söimab katelt! Tammsaare ise ütleb, miks Pearu on kõstri ja rätsepa peale vihane: «(...) sest temale oli kahtlane iga inimene, kes rääkis (...) asjust, millest temal polnud vähimatki aimu». Kõnealune on romaani väheseid konkreetset sатиirilisi kohti ja kipub mõjuma eksistentsiaal-psühholoogilisel põhitaustral ajastut kohustuslikult markeeriva olmeripatsina. Igatahes võiks ta instseeningutest rahumeeli puududa. Ometi esineb ta seal alati, kuna võimaldab järgnevat efektset pükste mahaajamist ja naiste kättemaksu.

Et juba lavalooikiga vigade nimetamiseks läks: Pearu pole leppima tulles (vokirattastseenis) piisavalt purjus — arvestades tema normaalolekut. Nii puudub kate Krööda sõnadel, mis ta Pearu lahkumise järel Andresele ütleb: «polnud ta ühti nii purjus, kui välja näitas.» Ei näidanud ju! Aga ei maksa mainitud lapsusi ületähtsustada.

Kui Pearu puhul võivad tekkida võluvad paralleelid esimesega kahest fenomenist, mis Immanuel Kantis imetlust ja aukartust äratasid, nimelt «tähistavaga meie pea kohal», siis kas võiks moraaliseadus meie sees olla relevantne Andresele ligi minekul? Teda mängivad kaks näitlejat — Jaan Tooming ja Raivo Adlas. Osad erinevad, mitte küll põhimõtteliselt, aga siiski — sõltuvalt juba esitajate faktuurist, näitlejaomadustest. Ka Marisid on kaks, vastavalt Raine Loo ja Kais Adlas. Võiks öelda, Toominga Andres on jõulise, fanaatilise, ideelise. Tema ja Pearu vahel pole üksnes kahe peremehe kemplemine materiaalsete kahjude ja õiguse pärast, vaid olemuslik antagonism. Vastastikku seisavad lillalaskja ja puritaan. Andres jällestab Pearu elulaadi ja küllap ka vastupidi. Üks räägib imperatiivsest kohusetäitmisest maa ja elu ees, mis teisele käsitamatu ja üleolevalt õlgu kehitama panev. Samuti esildub Toominga kehastatud Andreses erilise jõuga piibli lugemise tagajärg, usutügeduse monumentaalsus ja kibestumus.

R. Adlase Andres on pehmema toimega, hea inimene, küllalt nutikas, aga viga mitte ülearu pead vaevav. Tema ja Pearu opositsioon on korraliku inimese ja

kelmi opositsioon. Kui ta Pearu peale vihastab, siis ei haara teda ometi olemuslik raev. Ja kui ta vihamehele tagasi teeb, ei tunne ta parastavat, vaid pigem poisikeselikku heameelt. Tas on vähem traagikat, vähem kibestumust ka lõpusteenis. Tema ja Mari (K. Adlas) vahekord pole nii «neetud» kui Toomingal—Raine Lool. Üldse on etendus Adlastega vähem terav, kuidagi mahedam, enam n-ö rahvalik, humoristlikum, sõbralikum.

Mõlemad võimalused lasevad end mängida ja vaadata. Ent need, kes ihkavad Tammsaaret filosoofilisema kandi pealt, leiavad hingedosutust eeskätt Toominga osatäitmisel. Temas leidub toda «suurt kausta», tänu millele ka vastasseisev Pearu kohati teised mõtmed saab ja manihheistlikke värve omandab. Seejuures ei tohi unustada, et Andrese filosoofilist sisu on kahtlemata raskem edastada kui Pearu oma. Ei taha viimase esitamist kergeks pidada, kaugel sellest. Ent ta pakub näitlejale rikkalikumat materjali mängimiseks, võimaldab suuremat atraktiivsust, sest on liikuvam, mitmetahulisem, oma olemust ka nähtumuse kaudu väljendav. On ju negatiivsete tegelastega sageli nõnda. Seetõttu on näitlejale Pearu rollis mingi arvestatav tase suhteliselt kergemini garanteeritud kui Andrest mängides. Tema puhul peab rohkem tulema see s t, sest atraktiivsus selle tavapärasel tähenduses läheb risti tegelase karakteriga ning varitseb oht jääda «lihtsaks», väheütlevalt positiivseks.

Mari tuleb mängu koos Jussiga. Tema esimene suur etteaste ongi tolle narritamine. Ja sellega on kõik Marid, keda olen üldse kunagi näinud, hästi hakkama saanud. Ilmselt võimaldab kõnealune roll neil mängida midagi väga ürgomast, vallandab selle, mis neis mängimatagi varjul. (Ka siin on teksti pisut ümber kombineeritud, Maie-Kaarli dialoogi Mari-Jussi suhu pandud, aga see ei häiri — üks ta tedremäng puha!)

Jussi Vargamäe-elus on kaks tähtsat sündmust: suhete selginemine Mariga (paarimine) ja Marist lõplik ilmajämine. Mõlemaga seostub enesetapukatse. Esimest neist pole mu arvates ka romaanimaailmas tõsiselt kavatsatud. See on Jussi-poolne demonstratsioon, ähvardus — nii tuntud armuvalus põlejatele —, et julma armukest hoiatada, näidata oma tunnete sügavust. Ega stseen lavastuseski dramaatiline ole, rohkem niisama markeerung. Järgneb teineteise najal nutmine ja õnn, mis loogiliselt võttes peaksid olema siirad — vastan-



dina enesetapu-spiel'ile — ja publikutki liigutama. Paraku olin vahetult enne viimast vaatamiskorda märtsis elanud kaasa ühele teisele kirjandustegelasele, kes ka kogu elu naisterahva pärast ainsamale kaardile pannud ja ekstreemsetele tegudele läinud. Nimelt näitas Kesktelevisioon «Vendi Karamazovaid». Episood Dmitri ja Grušenka teineteiseleidmisest Mokrojes mõjus tunduvalt intensiivsemalt kui Marit-Jussi heina tehes «Vanemuise» laval, Draamateatrist hoopis kõnelemata.

Seevastu teine suitsiidikatse, mis ka õnnestub, on tõsiselt kavatsatud ja loogilise eellooga. Jussi psüühikat võib ju lugeda nagu avatud raamatut. Ta näeb, et on naisest ilma. Siin tuleb rääkida kahest erinevast Jussist, Peeter Kollomi ja Ants Anderi omast. Näitleja ja rolli vanuseline erinevus, niikaua kui see visuaalselt ei häiri, pole ka probleem. Siin probleem seisiks tekib, kui võrd Kollomi ja Anderi loodud kujud on tuntavalt erivanuselised. Kollomi oma sobib lavastusse teadagi paremini, kuna 46 romaanis on Juss vabaturma minnes

A. H. Tammsaare — A.-E. Kerge, «Aeg tulla — aeg minna», «Vanemuine» 1986 (lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak). Pearu Murakas — Tiit Lilleorg.

21—22 ja tegelastevaheliste suhete lavavõrk lähtub kindlalt originaalset. Siiski leiduks enesetapule põhjendus ka tublisti eakama, pensionieelikust Jussi puhul. Kui noorema mehe romantilist *liebestod*'i ajendab lisaks universumi ahendavale armupalangule solvumus teise mehe üleolekust, siis vanema eluiha kustutab teadmine oma viimase võimaluse luhtumisest, hirm elulõpuüksinduse ees. Mõlemad on põhimõtteliselt võimalikud. Anderi partiis tuleks vastavalt võimalust selgemalt toonitada, tunnete laadi teisendada, sest neljakümne viiene armastab ju teisiti kui kahekümnene.

Niisugune on siis sündmus, mille needus laskub ja jääb Vargamäele. Kolmnurga kujunemine on psühholoogiliselt väga huvitav ja annab suurepärase võimaluse tegelasi jälgida. Mulle tundub, et kõikvõimalikud tõlgendajad pole kolmnurga genesile ja keerdkäiku



dele kunagi igakülgset tähelepanu pööranud ja lavastajad jätnud kasutamata siit võrsuvad kunstivõimalused. Iseäranis Andrese puhul on moraalsed konsekventsid poolikult tõmmatud, ehkki just tema iseloomu avamisel, tema tumedama poole näitamisel on Jussi-lool põhjapanev tähtsus. Ei lähe sügavuti ka käesolev lavastus. (Üritagem üht-teist «paljastuslikku» siinsamas.) Kes annab esimese impulsi Andrese ja Mari lähenemiseks? Kummaline, ent see on kuldne Krõõt ise. Ta ütleb küll kohe, et ta niisama, ainult kujutles, ent võimas süst Mari alateadvusse on tehtud. Tähelepanuväärne seegi, kuidas Mari Krõödaga surivoodil hüvasti jätab. Ta saab aru, mida Krõõt talle öelda tahab. Nii see on. Krõõt on headus ja eetika ise, aga ta on naine, ning kui asi puudutab järeletulijaid, neile parima võimaliku kasvataja kindlustamist, jääb isaste tõde automaatselt kõrvale. Krõõt ajab Mariga isekeskis oma soo asju, ajab üle meeste

peade, nii et nood ei aimagi, ning Juss ja Andres saavad lõpuks kisklema nagu loomad — tugevamale jäägu õigus (arvestatagu Andrese tõe ja õiguse arutluste kõrval seda käitumuslikku aspekti!) Muidugi ei mõtle vaga Krõõt ega südamlük, kuigi nõrk Mari sellest nõnda toorel kujul. Nad ei mõtle sellest üldsegi. Ent see ei muuda asja olemust.

Mis on Krõöda puhul tähelepanuväärne? Ta unistab kuuldavalt — võimatust. Andres on ses suhtes veelgi markantsem. Miks käib ta valjusti välja mõtte, et Marist võiks tema naine saada? Marigi vastab kokkunult, et see on patujutt. Andres peaks ju taipama, et Marit naida võib ta üksnes siis, kui Jussi pole. Ent millised teed viiksid Jussi mitteolemisele? Lahutus või surm. Lahutust tollal ei tuntud. Jääb teine võimalus. Ent Andrese moraali see osa, mida ta

*Andres Paas — Jaan Tooming.  
U. Laumetsa fotod*



teadvusega läbi kombata suudab, ei lubaks mõtet Jussi kõrvaldamisest ligigi. Kuis võib ta siis ajada Marile «kosjajuttu», ja veel korduvalt? — Seepärast, et alateadlikult hoiab ta teineteist välis-tavad mõtted oma peas lahus, ei vii soove ja realiteeti süsteemi, ei analüüsi lõpuni — nagu lapsed ja paljud täiskasvanudki.

Teatavasti oli Dostojevski Tammsaare lemmikkirjanikke, kes teda ka kindlasti mõjutas. Seda küll rohkem üldiselt, inimhinge salapära ja keerukuse manifesteerijana. Ja kuigi ühe autori laad on teravdatult kataklüsmiline, teisel aeglasem, mediteerivam, paikneb A. H. T. oma spetsiifiliselt «kirjanikuhuvilt» kül-lap lähemal Dostojevskile kui näiteks Tolstoile. Alustamata motiivianalüüsi, tahaksin praegu osutada eespool kirjeldatud situatsiooni hingemehaanika mõningale sarnasusele ühe sõlme-ga vendade Karamazovite saagast — Ivan on Smerdjakovi kuuldes arutlenud, mis oleks, kui isa Fjodorit enam poleks. Ainult arutlenud! Aga Smerdjakov teeb omamoodi järeldused ja tapabki vihatud vanamehe. Kohtus teatab nüüd intellektuaal Ivan: «Mina tapsin!» Siin puutume kokku sõnade ja nende praktikasse pöörajate vahekorra probleemiga, mis lääne kultuuris erakordse tähtsuse omandanud, kas või teadlaseetikana, tuumafüüsikute suhtena aatomipommi loomise võimal-

kusse. Tundub, et ka Vargamäel on teo ja sõna vahekord üpris komplitseeritud.

Küsimused tekivad lugedeski. Kirjanik pole Andrese psüühikat lõpuni presenteerinud. Veel enam tunneme lavasündmusi jälgides huvi, mida mõtlevad Mari ja Andres, kui nad käituvad, nagu nad paraku käituvad. Kas ja kui palju nad endale teadvustavad, et nende käed pole puhtad? Või ratsionaliseerivad nad toimunut endile — kõik sündis iseenesest, õnnetus on õnnetus? Tegelaste saatuste mängitamiselt on see kogu Tammsaare loomingu meisterlikumaid kohti. Teadmine ja selle allasurumine, tumedad ihad ja puhas ligimesearmastus, ausus ja valskus heitlevad inimhingedes. Mari süda siiski valutab — nii enne kui pärast. Ka tahaks ta minna teist korda (ja üks) õpetajale pihtima ning lõpuni tunnistada. Patt rõhub teda, seepärast ju nende abielugi rõõmutuks kujuneb. Mitte Andrese pärast. Iseasi muidugi, kui rõõmus too üldse suudaks olla, aga teda patt ei rõhu ja tuska talle ei tee. Sest kui õpetaja küsib, kas nad olid Mariga patused, kui Juss veel elas, ütleb Andres, et nende südamel polnud siis mingit pattu. Sest ta võtab küsimust oma otsekohesel moel sõna-sõnalt, et kas nad olid Mariga siis juba kokku elanud? Seda nad teatavasti polnud. Aga õpetaja tahtis ju hoopis teada, kas ta ei ihal-danud Marit ega õhutanud tolle nõrgas naisterahvahinges patuseid himusid? Nii räägitakse mööda. Seejuures on Andres subjektiivselt aus, ei tegele kasuistikaga.

«Aeg tulla — aeg minna». Juss — Ants Ander, Mari — Raine Loo.





Ometi ei kõnele see tema kui inimese kasuks. Vargamäe Andres on ikka tuim tükk. Ehk ei maksaks talt hiljemgi oodata armuvandenõulase hingepiinu *à la* «Thérèse Raquini» meeskangelane (too tappis füüsiliselt), ent natuke enam empaatiat siiski. Andres ei suuda koos teisega tunda. Ehkki ta Jussi pahasti ei kohtle — ometi pole too objektiivselt temale endasarnane, hingega olend. (Mõneti mõjub Vargamäe Faust eelkäijana nondele fanaatilistele töörügaajatele, kes kolbide ja mikroskoopide tagant isiklikku naist tähele ei pane!)

Ent süüdistust Andrese vastu võib jätkata. On ta ikka nii ühene? Pealtnäha tundub liigutav, kuidas ta Jussi haul ainsana laulab — et enesetapja ei peaks jumalasõnast täiesti ilma jääma. Tal olnud vaesest naisest kahju, ütleb ta hiljem õpetajale. Aga äkki tahab ta hoopis oma südametunnistust vaigistada? Või, mis kavalam: nii loodab ta Marile meeldida ja toda kergemini kätte saada? Arvestus osutub õigeaks, sest Maril läksid ta laulu peale «otse ihuliikmed pehmeks. Ja siis sai tundmus võitu: nüüd on jälle kõik hea.» Nii et «rõõmu pärast tahtis Mari laulda — saatus ise on lahendamatu probleemi lahendanud.» Ning millise saatanliku künismina saab tõlgendada Andrese sõnu Pearule: «Said oma lõppimise palga kätte: Sauna-Juss poos enda ülesse.» Nagu oleks Pearu kõrtsilõõp siin peapõhjus olnud!

Nii võib arutama jäädagi (eks näita see klassiku mastaapsust, et tema loodu

«Aeg tulla — aeg minna». Andres — Raivo Adlas.  
E. Reinapu fotod

üle nii lõpmatult arutada saab). Tahaks näha kunagi lavastust, mis Andrese-Mari loo mainitud külge enam arsesse võtaks, mitte üksnes traditsiooniliste piirjoontega ei märgistaks.

Heiki Haravee kirikuõpetaja on järjekordne sümpaatne õpetaja meie laval. Tammsaare kirikuõpetajad vääriskid kord eraldi käsitlemist. Kuigi A. H. T. oli ateist, on õpetaja autorile tuntavalt lähedane tegelane. Kui kõstri kujutuses tunneme satiiri, siis mitte õpetaja suhtes. Tollel pole usumehega selle tavalises tähenduses suurt tegemist. Küll aga lõpmatu humanismiga. Ses mõttes on Tammsaare oma eluhoiakult ka ise mittekiriklik hingekarjane, skeptiline moralist, kes näeb inimest kogu tema nõrkuses ja patususes, ent ometi suudab teda mõista ja talle andestada. Meenutagem siin ka «Pörgupõhja» õpetajat, kes annab järele Jürka palvele matta Maia nii, et too taevasse saaks.

Taas tuleb korrata vajadust tutvustada pealekasvavatele põlvedele piibli-lugu. Ei saa kunstiga täisväärtuslikult suhelda, kui ei tunta sealt pärit motiive ja keelendeid. «Sina oled see rikas mees, kes tahtis vaese mehe talle,» ütleb õpetaja Andresele. Kas abiturient desifreerib selle? Või Pearu etteheide poeg Joosepile, et too on oma esmasünniõiguse Andresele läätseleeme eest maha münud?

Lavastus kujutab eeskätt vanema põlvkonna rõõmusid-muresid. Lapsed osalevad loodud mikrokosmoses nende funktsioonina, suhetes nendega, mitte kui iseseisvad kunstilised probleemid. Nad pole küll märgid, aga sporaadilised, kutsudes vanemates esile vajalikke reaktsioone, mis noid meile avab. Romaaniga võrreldes on enam vähenenud muidugi Indreku vaimne iseolemine. Aga siin on raske norida, lavastus on valiku teinud, millelegi peab ju keskenduma. Nooremal põlvkonnal on mahuliselt vähe ruumi ja kui nad esteetiliselt mõjuvad, siis suhetes mitte omavahel, vaid täiskasvanute konstantsemate tähendustega. Aga samas — Indreku (J. Lumiste) ja noore Andrese (H. Kaljujärvi) huvastijätt peroonil on ilmekas. Pole vaja pikemat seletust nende karakterite põhjaneva erinevuse taipamiseks. Paari hetkega on kõik paigas. Aga üldiselt on raske nii nende kui ka sümpaatse Joosepi (A. Tommingas) osatähtmist õnnestumiste või luhtumiste lahtrisse kanda.

Kahest Liisist on E. Kaljusaare suuremad professionaalsed kogemused tuntavad. Eriti M. Jalaka puhul ei saanud ma aru, miks peab tütar oma keelatud armuloo ilmsiktulekul isa suhtes nii väljakutsuvalt häbematu olema — veel enne, kui isa talle poolt sõnagi öelda jõuab? Mõistagi on noored vanadega neis küsimustes tõrksad ja rünnak parim kaitse, aga tuleks siiski jälgida lavalise suhtlemise loogikat. Muidu hakkab Adlasega nähtud stseenis isast lihtsalt kahju.

Vähegi täielikumalt saab paksu mitmekihilist romaani lavastusse kätkeada põhimõtteliselt kaheti: kas struktuuri julgelt teisendades ja narratiivi kontrpunktsete metafooridega asendades, nii et ei mängita enam lugu, vaid eeskätt meeolelude, ideede ja motiivide kobaraid. Või siis montaažiga, mis ökonoomselt stseene vaheldab. Nagu eespool toodust näha, on Kerge kasutanud teist moodust. Kinolikuks nimetatud tehnika on võimaldanud tal koondada väga sündmustemahukasse lavastusse hulga klassikalisi (ja olulisi) episoodide. Stseenide järjestus on tervemõistustlik, üleminekud sujuvad (võtkem tüüpnaiteks episoodi «Krööt rukkist sigu kossutamas», mis kasvab sekundi murdosalt üle episoodiks «Andrese hobused Pearu rukkis»). Tihti vahelduvad episoodid kontrasti põhimõttel, kurb naljaga (rõõmupeole järgneb laste kirstude protsessioon), mis etenduse kulgu elavdab. Liina Pihlaku kujundus teenib niisugust lavastusmeetodit, allub kiirete vahetuste ideele.

Invariantsete dekoratsioonidega on võimalik paljudes stseenides manipuleerida. (Mulle jäi ainult mõistatuseks, mida tähendab taamal sirguv punane piksevarda taoline ritv?)

Lavastus on stiililiselt mitmekesine. Traditsioonilise lavarealismi kõrval kohtab naturalistlikke detaile. Samas on esindatud metafoorne laad. Mitte küll eriti rikkalikult, aga tähendusrikkais paigas, viimaseid justkui eretades. Nime tagem niisugustest Jussi vaugumist ja asendi fikseeritust rippuma jäädes ning Krööda surmastseeni, kus ta Marist eemale libiseb, mõlemal käed teineteise poole sirutatud.

On hästi valitud detaile (näiteks Andrese märku Jussile, kuidas tuleb lusikakaba teha) ja õnnestunud massistseene, nagu «Püha öö» laulmine kirikus. Viimasest saab omamoodi lakmus või vahefiniš, kus poosidest ja ilmetest näeme, mis punktis keegi oma elukõveral parajasti asub. Kuis vaatavad Liisi ja Joosep õnnelikult teineteisele, kuis alistuv-hardalt üles Pearu naine.

Lavastuses joostakse ja üldse liigutakse silmatorkavalt palju. Selleks annab võimaluse lava avarus ja pöörlemine ning seade suurejoonelisus, nagu Kerge puhul tavaks. Lambasihvri põgenemine värava purustanud Pearu eest ning viimase putkamine vihase naistekarja käest ristsetel on tegevusmahukad ja säärases paisutuses ka täisverelised. Või episood, kus Pearu tuleb tonksab Andrest jalaga tagumikku — kui palju annab sellele šaakalitembule efekti juurde pikk hoo-võtt üle platsi!

Osatähtjatel nõuab niisugune partituur tööd, milles teatri- ja kinonäitlemine segunema kipuvad: tuleb mängida ajas suhteliselt diskreetseid situatsioone, ilma et oleks võimalust eelmises pikemalt kohaneda ja hoogu võtta. Seejuures peavad üleminekud olema puhtad ja täpsed — juba seetõttu, et episoodid ei kesta kaua. Tõdegem, et näitlejatel on vastavaid oskusi hooaja vältel tublisti juurde tulnud ning etenduse sujuvus kõvasti kasvanud, mislõabi ka üldine vaadatavus tõusnud. Samas nentigem, et ilma iseäraliku lavastajatööta sünnib hilgerolle «Vanemuises» suhteliselt harva. Praegu ei püstita näitlejate ette kunstilisi probleeme, mis kannustaksid ennast ületama. Meistreid, kes meid klassikaosades omaenda rikkusega jahmataksid ja etendust lisaväärtustaksid, on aga napilt.

(Seoses sellega tahaksin mainida nähtust, mida tohiks nimetada «klassika värskendamiseks» mikrotasandil. Need

on väikesed protseduurid, detailid, mis «igihaljaid» episoode teisendavad, kolo-reerivad. (Sest kui pole uut nägemist tervikuna, antakse publikule vähemasti nende kaudu mõista, et tema peale on mõeldud, et temast peetakse lugu!) Mõned näited läbisegi Tartust ja Tallin-nast: vägikaikavedamisel pihku sülitades luristatakse uut moodi või süljatakse hoopis pulgale endale! Pearu, heldides Krööda vokiturinast, võib oma ja naabri-naise sõtkumisi imiteerida senisest kaa-nonist erinevate onomatopöadega. Saal elavneb kohe ja inimesed on tänuelikud! Sääraste värskenduste hulka kuulub ka J. Krjukovi tava Pearu üht võtmesõna «rehnut» hääldada teisiti kui senises pruugis — nimelt rõhuga teisel silbil, osastav kolmandas vältes. Kindlasti lei-dub rohkemgi võimalusi. Ilma naljata!)

Vaadates tükki esimest korda, kui puudus hoog ja sissemängitus, tundus, et parim on finaali, et «Vanemuise» lavastus, kui ta üldse millegagi lööb, siis oma pikkusega. Tõepoolest, lõpus, kui lavastuse siseaega on aina voolanud ja hulk saatusi silme eest läbi lastud, siis sellel foonil omandas finaali tekst juba nagu iseenesest erilise tähenduse. Ta sai äkki väärstust juurde, kõlakasti alla ja näiliselt väheütlevates repliikides kumu-leerusid tagamaad. Nüüd pole see efekt tänu ülejäänu paranemisele nii märgatav ja parimaks loen koguni teist vaatust.

Pärislõpp läheb natuke viltu. Tõsi, ka romaanis peab Andres sel hetkel aru enda ja oma jumalaga, poja sõnad tööst ja armastuse puudumisest kumisevad tal kõrvus. Nõnda on nende eksterjoriseerimine läbi lavavõimenduse õigustatud. Ometi mõjub see natuke näpuga näita-valt, retooriliselt, korrutatult. Muide, enne seda on hea stseen: Pearu istub tühja lava ühes, Andres teises servas. Kas õigusega jõuab kaugemale kui ebaõigusega? Iga sõna paneb kuulama.

Kokkuvõttes tundub liiast kõnelda «Aeg tulla — aeg minna» puhul Tammsaare omanäolisest avamisest. Kuub on uus, aga asi ise kaunistest tuttav. Kinolilik tehnika ja panoraamsus ei tähenda veel sisusügavust. Viimase astmelt haakub vaadeldav töö mitte eelmise, s.o. Toominga, ega eelviimase (Panso), vaid üleüle-eelmise (Särevi) etapiga. Praegu-sest käsitlustasandist võib öelda, et see jääb «žili böli ded da baba» ja «the great chain of being» vahepeale. Aga eks hinnang sõltu vaataja ootustest nagu ikka. Kesklõikelisus ja vormiline sujuvus ei pruugi kaugeltki negatiivset üldhin-nangut tähendada. Mainitud omadustest on kas või see kasu, et säärase etenduse

järgi võivad õppurid eksamitel Tammsaaret vastata, kartmata, et panevad mööda, nagu vahel võib juhtuda, tutvudes klassikaga kino või lava vahendusel. Seda toredam, et publikut on saalis pidevalt ja rohkesti. See on hea märk, eriti kui võtta arvesse, et üldjuhul (üks paljas tagumik *exclusive*) pealtvaatajat odavate võtetega ei «kosita» ja etendus kestab neli tundi, mis aga kedagi ei peleta. Erinevalt mõnest oma varasemast klassikalavastusest pole Kerge praegu «hõbekalakesi» juurde monteerinud. Tammsaaresse on suhtunud pieteediga. Pole maitsetusi, ei hakka piinlik. Meie hooajapildis on tegu kaaluka tööga. Kergele endale peaks see tähendama seni arvestatavamat draamalavastust. Mis laseb selliseid tulevikuski oodata.

TRA Draamateatri töö on olnud teise (ja nähtavalt kõrgema) sihiseadega. Pole taotletud Tammsaare enam-vähem isomorfset lavavastet «reaalsuse illusiooni» loomise kaudu. Ka ei võimendata sündmusaheliku valitud harju audiovisuaalsete metafooridega. Tähelepanu pole niivõrd terviklikel sündmustel ja karakteritel, kuivõrd tähendussisudel, ideogrammidel. Nendega opereerides on Tammsaarest ekstrasraheritud see, mis autoritele (tekst — K. Kurg, lavastus — R. Trass) tähtis ja vajalik tundunud. Selleks on loodud kompositsioon, kus sündmuste järjekorda muudetud, episoode, tegelasi ja nende teksti ümber jagatud ja juurdegi loodud. (Ei oska seesuguse lavastuse puhul kompositsiooni autori ja lavale seadja töömaid jagada. Võib vaid eeldada, et need peavad olema rohkem läbi põimunud ja mõttekaasusel rajanevad kui tavalise dramatiseeringu väljatoomisel). Eesmärk on minule sümpaatne, aga nagu ütles kunagi V. Tobro «Kõrvakiilude» kohta: õigus eksperimenteerida ei välista kohustust kontrollida tulemust.

Raskused, mis Draamateatri valitud teel varitsevad, ilmnevad peagi. Asjatult ei võrrelda kunstiteost elusorganismiga. Raske on sealt (praegusjuhul — romaanist) mõnd komponenti välja võtta ja teisele transplanteerida, veel raskem eemaldatud uuega asendada. Tundub, nagu eksisteeriksid ka kunstorganismis immu-niteedirakud, mis hoiavad kiivalt eemal kõik mitte-oma, tehes võimatuks needki siirdamised, mida teadvus heaks kiidab. Samas on teosesiseste teisendustega nagu Rubiku kuubikus: kui ühe tahu ära keerad, läheb teine paigast, selle sättimisel järgmised, ja võtab aega, enne kui harmoonia taastub. Kirjanikule kaasautoriks hakkamine on seda tänamatum, 51

mida iseenese-sarnasem too on. Ja ma vist ei liialda, kui ütlen, et ka mitte-Tammsaare-spetsialist, vaid lihtsalt kirjandusliku kuulmisega inimene tunneb praegu ära, kus klassikule juurde kirjutatud, kus ta pole ehtne.

Erikolasid kohtab peaaegu igal tasandil. On pisemaid, repliigi või detailiga piirduvaid. Põhiliselt löövad nende puhul läbi tänapäeva tavakeele into-

Madise baasil loodud. Praegu mängib ta pilli, varem kaevanud kraavi, siis hüütud teda Mulla-Madiseks (ehkki säärane nimi assotsieerub üsna pealetükkivalt hauakaevaja elukutsega). Mis siis ikka, mullas on igaviku hõngu ja pillimängki kutsub hinge kõrgustesse. Ent küsitav, kas see lüüriilis-sentimentaalse väljundiga tegelane on ikka samaväärne Sauna-Madise reljeefse karakteriga romaanist? Too



A. H. Tammsaare — K. Kurg, «Tõde ja õigus» («Liigvesi»), TRA Draamateater, 1986 (lavastaja R. Trass, kunstnik T. Virve). Vargamäe Andres — Aarne Üksküla, Mari — Elle Kull.

natsioonid. Näiteks ütleb Juss Marile viinapudeli kohta, et «võtame selle kahekesi ära». Mulle küll tundub, et ta oleks analoogilist kavatsust teisiti väljendanud. Andres lausub Marile tol õhtul, mil nende leivad ühte kappi hakkavad liikuma: «Miks sa nii tõrges oled?» Andrese stiili niisugune otsekohene küsimus päriselt ei sobi. Leidub ilmseid anakronisme, nagu kõrtsistseeni lisand «oh pasun ära plära, sa oled häälest ära». Või «isamaa ja ema kapsaai» parafraas rätsepa tögamisel. Aga need on rohkem pisiasjad.

Iga muudatuse puhul peab küsima, mis on tema mõte ja mis kasu ta toob, võrreldes originaali variandiga. Võtame uue tegelase Simli-Sassi (Ilmar Mikkor), kes ilmsesti Kingu-Priidu ja Sauna-

esindas kontsentreeritult tervet saunikluse eluvaadet.

Või rätsepa (T. Aav omal lopsakal moel). Tema isamaalust tõgatakse nagu romaaniski, ometi sukeldub jõepõhja praegu tema, mitte koolmeister. Kuigi ta Andresele ülikonda õmmeldes (tervenisti uus stseen) oma elu nurjunuks tunnistab, on tema see, kes, avastanud jõepõhjas kännud, pakub välja idee, et kõik talud, kelle maid liigvesi ründab, jõud ühendaksid ja jõe ära kuivataksid. See on ju Andrese-vääriline mõte! Kena küll, ent rätsepa kuju piirjooned ähmastuvad.

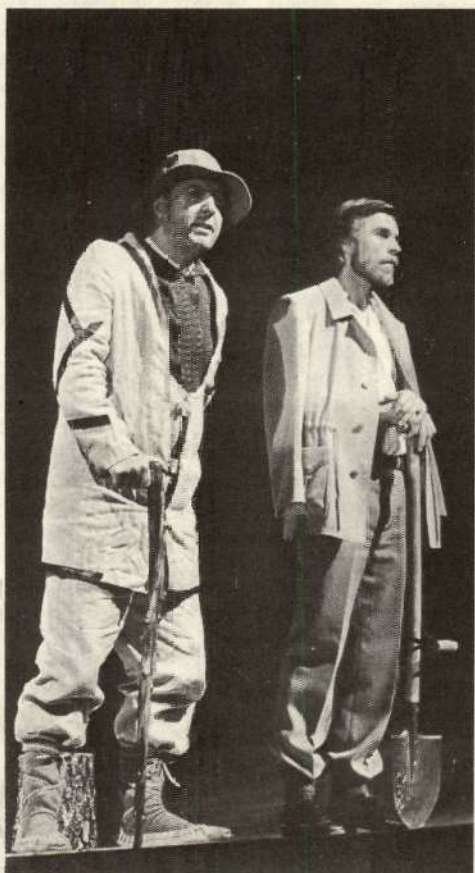
Kõige markantsemalt on ringi tehtud Mari (E. Kull), Andrese (A. Üksküla) ja Jussi (R. Gutman) telg. Tuleb välja, et stseenide pelga ajalise ümbertõstmisega võib tegelases paljugi teiseks teha. Nüüd on nõnda, et Mari läheb Andresega tagakambris (ja tema lapsed saavad perelesteks) samal õhtul, kui Andres jala-haavaga koju tuleb. Aga Mari ei või ju

«Tõde ja õigus». Andres — Aarne Üksküla, Indrek — Martin Veinmann.

siis veel teada, et Juss enda üles poonud! Ta läheb Andrese juurde teise mehe naisena, mitte lesena. Pretensioonid, mis seda vaadates tekivad, pole mõistagi kombulalased, vaid kunstiloolised, sest nüüd muutub valeks paariminejate vastus õpetajale, et nende süda olnud Jussi elades alles patust puhas, ja mõttetuks või arusaamatuks paljudi nende omavaheliste suhete edasipidises klaarimises.

Või mis kasu on sellest, kui sinna, kus romaani struktuuris paiknevad ristised, on tekitatud pulmad?! Laste häältest (neid lastakse lindilt paar korda päris pikalt ja lisaks süütusele-puhtusele nad informeerivad ja kommenteerivad) kuuleme, et «Innu on hea laps», mis tähendab, et Andrese ja Mari poeg on juba kõnevõimeline. Miks nad alles nüüd pulmi peavad? Milleks siis õpetaja nendega vestles, kui mitte paari panekuks? Liiati saame häältest teada, et Juku ja Kata on äsja surnud, nagu hulk lapsi teisteski taludes. Kes siis säärasel leinaajal pulmitab?

Kõik see võib kõlada norimisena, aga paraku ei juhi uuem ja eredam «muusika» vaataja tähelepanu ebaloogika rohkelt «müralt» kõrvale. Miks nii läinud? Põhjus tundub peituvat selles, et tegelaste teksti ja sündmusi on uue jada tarbeks



«Tõde ja õigus». Pearu — Jüri Krjukov.  
G. Vaidla fotod



võetud romaanist enam-vähem «plokkidena». Aga sidemed, mis neid «plokkide» endise ümbrusega ühendasid, on jäänud alles, ja nii nad tõrguvad uude konteksti sobitumast. Oleks tulnud olla radikaalsem ja tekst ka «plokkide» sees täiesti ringi kirjutada, joondata vastavalt valitud sihile ja puhastada tekkivatest vasturääkivustest.

Tundub, et autorid pole teadlikult teinud panust karakterite inimlikule usutavusele, vaid neile kui teatavate suundumuste väljendajatele. Üldse prevaleerib väljendav alge kujutava ees. Opereeritakse abstraktsioonidega, rohkem võiks olla konkreetset haakuvust, mis kindeldaks taipamist, kuhu autorid sihtinud. Vaadates tajub, et partituur on antiteetiline, kogu aeg tekivad laval kellegi vahel vastuolud, ent nende süsteem on jällegi enam mõistuslik kui konkreetsetest karakteritest, nende individuaalsustest orgaaniliselt nõrsuv. Tegelasel on opositsioonidesse juhitud skeemi järgi. Vaadates ei saa alati aru, miks nad peavad üht- või teistmoodi käituma. (Ja kui raske on veel näitlejal neid ebaloogilisusi inimeseks, oma suhetoloogikaga tervikkarakteriks sulatada.) See torkab iseäranis silma nn tähendusrikaste repliikide positsioonis. Üldse on lavastuse eripäraks, et ta armastab stseenilõppe rõhutada. Näiteks vastab Andres Krööda tundehetkelise küsimuse peale «Millest sa mõtled, Andres?» paljutähendav-agressiivselt

«Ma mõtlen jõest». Mari lausub Andresele, kui too on ära rääkinud, mil kombel jalahaava sai: «Ma tunnen, et ma alles täna võtsin Jussi kuuse otsast alla.» Need on stilistika valla küsimused. Ent kui Mari paiskab Indrekule vaidluses Vargamäe ja Andrese olemuse üle, et tal on tunne, nagu oleks Indrek ta pihta täna uue kivi visanud, siis kõlab säärane väide küll liialdatuna. Nagu tundub kunstlikult üles kruvitud Noor-Andrese viha isa vastu, kui too kuuemblemisel ütleb, et poeg võib tema vana kanda. Sümbol sümboliks, ent vanasti ei oldud riietuse suhtes nii pepsid.

Tegelasi on ratsionaliseeritud, nende teadlikkuse tase tõusnud, nad räägivad targemat juttu kui raamatus. Andrese põlgus «kulduuri» vastu, tema mõtted koduvajadusest ja kohusest olla inimene ei kõla praegu elutarkuse, vaid programmiliste küsalausetena. Mari tekst eespool mainitud dialoogis Indrekuga on saunanaise kohta üllatavalt abstraktne. Noor-Andresele lastakse öelda, et Jumalad on surnud, tema eetilised otsingud

(vestlus Simli-Sassiga jm) kuivalt kõrgelennulised. Jussis võib märgata nihkeid külakehviiku klassiteadvuse poole (teeme oma Vargamäe!). Isegi Pearu teab, et oleme «muarahvas», ja ohkab, et «inimene on tööjõud» — just nagu oleks ta Marxi lugenud.

Kui katsuda nimetada üldist sisulist telge, siis on selleks hool ja mure Vargamäe pärast, mis esimestes vaatustes kõlab olulisemalt kui tõe ja õiguse või inimestevaheliste suhete teema. Vargamäe on kõigil südamel. Krööt nutab algul, et «teeks uue Vargamäe, aga pole jaksu». Jussil on ambitsioone ja unistusi oma Vargamäe suhtes. Näib, nagu pettuks Mari temas ja läheks Andresele osalt seetõttu, et Vargamäed paremini teenida. Vähemasti aktsepteerib ta tema reeglid üllatavalt kähku. Andrese kaudu, kogu tema tegevuse hingena väljendub aga lavastuse läbivaks sümboliks tõusev liigvee likvideerimise probleem. Lõpuks lastaksegi vesi alla, nagu romaanis — «mu silmad on sind näinud».

Siiani oli juttu kahest esimesest vaatusest. Kolmas on hoopis traditsioonilisemas laadis ja suhteliselt õnnestunud. Siinne maailm jaguneb mitmesse küllalt iseseisvasse liini. Algul arutavad Indrek ja Andres elumõtteid. Siis saabub linnast Tiina. Kenake ta on, nagu Indrek isegi sümpaatne. Kohe näha, et neist saaks kena paari. Raske on K. Kreismannile ja M. Veinmannile isikuliselt etteheiteid teha, aga laval on intensiivsust keskmiselt. Ehk on eelnevad vaatused publiku vastuvõtuvõime blokeeritud ja psühholoogiline realism ei leia enam saali teed? Kindlasti nõuaks Indreku-Tiina lavasuhe peenendunud režiid kui praegu. (Osa põhjust on selleski, et Indreku esildumine on romaanis endas ebahütlaselt jagatud. Vahepeal kaob ta pikaks ajaks vaateväljalt. Ja tema suhtumine Tiinasse pole mu meelest Tammsaare pentaloogia kunstiliselt ja psühholoogiliselt kõige veenvamalt läbitöötatud osa. Skeem lööb siin rohkem läbi kui muidu. Nad peavad kokku saama! Teab, kas Tiinas on ikka nii palju toda lunastuslikku alget, kui vahel leitakse — vähemasti seostades lunastust õiglase tasu ja kirkastumisega. Indrek vaatab absurdile julgelt näkku, Vargamäelt lahkudes on tas kohusetäitmise vaikset rõõmu. Tiinas, kui pisut vulgariseerida, võib Indreku humanismiusu taastaja kõrval näha sedagi, kuidas naisterahvas oma lõpmata kannatlikkusega siiski endale meelepärase mehe võib kosida.)

K. Kreismann mängib nüüd ka Krööda, aga et lavastuse esimene ots kulgeb



kiirendusega, markeerimisi (kohe on esimene laps, juba viljapuu aed rajatud), siis on Krõõt ikka rohkem märk kui karakter. Tema ja Tiina suhtestamine pole läbi viidud sel määral, et õigustada sama näitleja kasutamist mõlemas osas.

Enim on õnnestunud noorte maailm. Elli (R. Rätsep), eriti aga Oskar (R. Pass) ja Ott (M. Visnapuu) on rõõmus laik etenduse kaine võitu foonil. Nende mõjuväljas paiknevad Juuli (R. Raave) ning tolle ema (H.-R. Helenurm, keda ennast mäletame Juulina «Inimeses ja inimeses»), mingil määral ka Tiina, Maret (M. Lill) ja Tisleri-Sass (H. Kaldoja). Loll-Eedilgi (S. Teppart) on, mida mängida. Dünaamilise mulje jätab koosolek jõe süvendamise asjus ja Kassiaru Nõmmani (P. Poom) poolparoodiline, ent täpne pisiroll.

Ja Pearu ise? Tema suhtes on autorid olnud vähem «hoosad». Seetõttu on tema ja ta Tagapere lähikondlased rohkem nad ise kui Eespere liikmed. Aga pole Pearulgi erilisi hiilgestseene. J. Krjukov loob visuaalselt ja hääleliliselt usutavana just koomiliselt kiusaka vana mehe. Ehk orienteerub ta eeskujult K. Karmi Pearule, kuid ei pea ju viimast vaatamise ajal võrdluseks tingimata silme ees hoidma. Igatahes on Pearul oma vere pärast muretsedes ja testamenti käänutades koos Karla (R. Kotkas) ja tolle naisega ka mõni üürike hetk sügavat tragikoomikat.

Näitlejatest hakkabki kõige rohkem kahju. Anti neile võimalus Tammsaaret mängida ja ei antud ka. Usun, et meelsamini kui ideogramme esitaksid nad neid täisverelisi üleajalisi karaktereid, kelle tõttu Tammsaaret ikka ja jälle mängukavva võetaksegi. Asi pole praegu episoodide lühiduses-pikkuses, rollide diskreetsuses või pidevuses — selle taha ei pruugi asi pidama jääda. Pole ju tegemist tundmatu algmaterjaliga. Vargamäelaste saaga põhisündmusi ja järke tunnevad mingil määral kõik, koolis õpitust või varem teatris nähtu põhjal. Ei tekkinud ju publikul tõkkeid J. Toominga tavapärasest nii erineva teatrikeelega «Tõe ja õiguse» vastuvõtmisel. Too lavastus kohtles karakterit aegruumiliselt väga vabalt. Kuid seda kindlamalt kontrollis seda terviklik lavastajanägemus. Karakterite olemus, nende teemad olid paika pandud ning sellele allhoovusele võisid näitlejad kogu aeg toetuda. Sest varieerida ja improviseerida saab siis, kui tuum on absoluutselt käes. Draamateatri lavastusest jääb aga tihti mulje, et näitlejad küll sooritavad oma tehniliste oskustega

neilt nõutud misanitseene, aga mida ja milleks — seda nad ei mõista. Kas saabki mõista?

Praegu on lavastuses nagu kaks erinevat poolt. Tunnistan, et esimest, uudissõnumlikku, ei suutnud ma lahti muukida, sealt kandvat ideed tuletada. Oletades, et see seal siiski on või vähemasti algselt oli, pole see ometi leidnud rahuldavat kunstilist realiseerimist. Seevastu teises pooles on kõik krestomaatiliselt tuttav ja selge. Nende kahe poole seostus on sisuliselt ja vormiliselt habras ja terviklik lavastus on jäänud sündimata.

Kui jätta kõrvale osatäitjate kuulsad nimed, siis jätab «Tõde ja õigus» stuudiotöö või üliõpilasteatri eksperimendi mulje. Kui see nii oleks, vaataksime lavale mõistagi teise pilguga. Aga praegu...

Kaht Tammsaare lavastust kõrvutades sõltub konkreetsest hindajast, kumba ta kõrgemalt väärtustab: kas klassiku tuttava tasandi heatasemelist esitust või nõutuks tegevat novaatorlust. Ja jäägu ka see igapähe enda otsustada, kas tähendab mainitud dilemma valikut ühe varblase vahel käes ja kahest katusel, või ei. Igatahes ei pööratud Tammsaare lavaelus eelmisel hooajal uut lehekülge.

## Mis saab Vargamäest?

(ÜHE EESTIMAA TALU ALGUST JA LÖPPU TAJUMAS)

KARIN KASK

Pöördume ikka-jälle Tammsaare poole. Nagu lugeja avastab juba tuttavas raamatus erinevas vanuses uusi sügavusi ning teisiti mõistmisi, nii ka teater otsib tänastele probleemidele tuge oma rahvuslikust mõttepärandist. Üsnagi loomulik (vahest seaduspäranegi!) on tõsiasi, et koos aja liikumisega teiseneb arusaamine, ka osasaamine sellest, mida kultuurimaagid kätkevad. «Vargamäe» mõistegi saab teise sisu, tähenduse. «See on sümbol, on ühe teedetusetaguse talu mudel, tema kujunemises ja nüüdseks ka ajalootões — kadumises.» Nii arvab JAAN EILART oma märkmetes, mida ta on teinud etenduste vaatamise aegu ja mille poole pöördumisi tuleb käesolevas kirjutises edaspidigi. Ka siis, kui need pole kirjutaja enese arusaamadega päris ühtivad.

A. Särev, keda teame paljude dramatiseeringute autorina, oli teerajaja teatri-Tammsaarele. On teada seegi, et kirjanik tutvus «Tõe ja õiguse» avaköite dramatiseeringuga, andis nõusoleku selle esituseks. Romaaniinimestest said lavarolid. Lavastust (lav K. Aluoja) mängiti 1932. aastal üle saja korra. Ajalise distantsiga «Vargamäe» menule tagasi mõtlev P. Põldroos (1958) hindas tookordset aga märksa kriitilisemalt, leides, et «Vargamäe» lavastamine ei toonud teatrile eriti silmapaistvat kunstilist võitu. Kuid nentis samas, et sellel oli siiski «etapiline tähtsus teatri edasises arengus. Sellega algas Tammsaare ja hiljem ka teiste kirjanike tähtsamate proosateoste instseneerimine ja lavastamine.»\* «Tõe ja õiguse» esimese köite poole pöördutakse uuesti 50. aastate algul. Lavastajaks on sel korral A. Särev. Tookordne «Vargamäe» etendus Draamateatris ühetejärge seitseteist hooaega (!), ületades oma külastatavuselt niihästi O. Lutsu «Tootsi pulma» kui ka H. Raudsepa «Mikumärdi» menu.

Nii on lava-«Vargamäel» oma ajalugu. Sest teatriag kirjutas ette uusi

tõlgendusaspekte. Teame sedagi, et A. Särevi alustamiste edasiviijaks sai V. Panso, suunates mängureeglid kirjeldava elukäsitluse tasandilt filosoofilisele eritlusele, ka rolli hingetuuma delikaatsemale avamisele.

Kuid V. Panso tööplaanides oli algusköide lõpmiseks jäetud. Õigemini — nii kujunes see välja. Panso hindas Tammsaare epopöast kõige intellektuaalsemaks, ka kõige probleemiderohkemaks «Tõe ja õiguse» teist köidet. Esimese köite juurde tahtis ta jõuda alles pärast kõiki teisi. Ja ei jõudnudki. Ehkki V. Panso juhitava lavakunstikateedri VIII lend oli toonud õppejõud K. Raidi käe all vaatata ette «Tõe ja õiguse» ainetel «Me otsime Vargamäed» (1976), oli see õpilastöö (II kursuse semestritöö!) iseloomust sõltuvalt väiksema haardega. Noorusliku suhtega nähtud, tundehell kammerlavastus.

Teatri tõlgenduskeeles toimunud muutused avaldusid märgatavalt V. Panso õpilase J. Toominga seitsmekümnendate aastate Tammsaare-esitustes. Tooming, liites lavastusse «Tõde ja õigus» romaani erinevad osad, saavutas mitmete süžeeatasandite ja teemade läbipõimituses iseseisva, kunstiliselt mõjuva polüfoonilise terviku. Metafoorikeele julge ning leidlik kasutamine, aga veelgi olulisemalt lavastuste filosoofiline mõtestatus viisid meie klassikapärandi lavalise esituse uuele tõlgendusastasele. Siit jätkata, teadagi, pole hoopiski mitte lihtne. Latt on kõrgele seatud.

Kui õpilased jätkavad, on tahe juba iseendast midagi väärt. 1986. aasta kevadel jõudsid vaataja ette «Tõe ja õiguse» esimese köite kaks lavastust jällegi Panso õpilastelt — «Vanemuises» A.-E. Kerge, Tallinna Draamateatris R. Trassi tõlgenduses (viimane küll liidetuna romaani V osaga). Esitused on saanud erinevad, muljeteski on vastukäivusi. Jätan seepärast kõrvale võrdlusaspekti, võttes vaatluse alla mulle terviklikumana ning ka lõpetatuna tunduva Tammsaarelavastuse «Vanemuises».

A.-E. Kerge on nimetanud omapoolse dramatiseeringu: «Aeg tulla — aeg min-

\* Vt Priit Põldroos, Tammsaare romaanide kujud näitlejate loomingus, Eesti NSV teatrid, 1958, nr 1, lk 2.

na». Juba pealkiri annab teada, et üks lavastuse peaosalisi on aeg. Ta suunab inimeste tegusid, mõõdab aastaringe, eluvoolu. Vargamäele või ükskõik millisesse kodupaika tullakse. Siit ka lahkuakse. Ühe põlvkonna eluarusaamad ei kehti järgneva (või järgnevate) puhul. Ja sellest tuleneb ka küsimus: kus on tõe ja kellel on õigus?

Tammsaare teoste lavastused, olgu tegemist näidendite või dramatiseeringutega, on alati olnud meie teatritaseme mõõtjaks. Võimisteproof lavastajale, näitlejale, kunstnikule.

Õieti on otstarbekas just viimasest alustada. Liina Pihlaku lavakujundusel on etenduse käigus kaalukas, seekordses Tammsaare-esituses mõneti dirigeerivgi roll. Mänguvalmis lava võtab meid vastu kohe saali sisenemisel. Ta nihutab pöörd-laval suurde plaani kord ühe, kord teise mängulõigu, stseeni, dialoogi. Kaks eluruumi, kaks taluelu, pingid külglavade ääres, nende taga, inimestest ja hoone-test kõrgemal, massiivsed pruunid puutüved, ürgsed ja loodust sümboliseerivad. Tarbeesemed räägivad igapäevatoimetustest. Tünnid ja anumad ühes nurgas, kibud-vitsikud aiale riputatud. Tagaplaanil maastiku siluett. Selles mänguruumis kulgevad vargamäelaste elud. Siin valitakse eluteid.

«Lavakujunduses on etniline reaali-teet ja polüfunktsionaalsus erinevate episoodide jaoks Liina Pihlaku tõsine õnnestumine,» arwab JAAN EILART ja lisab: «Ootamatu oli lavataustas Kõrve-maa rabamaastiku tajumise asemel näha Lõuna-Eesti Otepääd või koguni Karula kuplistikku. Panoraami vasakul serval oli Kääriku maratonitrassi ootamas. Ei mõistnud kuidagi, et asume kahe maastiku, Tammsaare sõnutsi Kõrve-maa (tä-hendab inimasustuse nappi ala) ja Väli-maa, so Pandivere lahkemel, isegi üle-euroopaliseks loetud provintsi piiril. See-juures ometi too kaunis taevavalguse-mäng, aastaaegade ning päevatundi-degi kõike koduseks tegev läbipaistvuse muutus!»

Kuid — kas ongi tahetud ühest-tei-sest paigast täpsemalt kinni pidada? Põ-lisusest ja karmusest kõneleb lavakujun-dus küll. Mänguruum avarduks nagu piirituks elumõisteks. Aeg käivitab lava-ketast/eluketast. Päikese ja kuu taeva-käigud, ilmumised ja kadumised märgi-ivad niisamuti aja peatumatut kulgu.

A. H. Tammsaare — K. Raid, «Me otsime Varga-mäed». TRK lavakunstikateedri VIII lennu õppe-lavastus (lavastaja K. Raid), 1976. Andres — Veiko Jürisson, Pearu — Raivo Rüütel.

T. Tormise foto



Punane viir, mis lõikab mängupinda ja tõuse taevani — küllap on temalgi oma kõne. Piirimaad lõikuvad niihästi eluraalsuses kui ka hingemaades. Ehk sobiks nii seletada? Toda punast joont võiks mõelda vahest ka ellu tungiva ebakõla viiruks. Sel juhul mõjub ta hoiatusjoonena inimlike vahelkordade muserdumisest.

Pisut struktuurist. Tammsaare tekst ja mõte raamivad lavastust. «Seal ta ongi, see Vargamäe. Meie hooned paisuvad, teiste omad seisavad mäe taga orus, sellest siis rahva suus Mäe ja Oru, mõisakirjas aga Eespere ja Tagapere.» Nende Andrese sõnadega algab etendus. Nendes sõnades on optimismi, töötahet, jõu tunnetust. See on ülesmäge vaatamine, usk, lootus.

Vargamäelaste elupildid jõuavad ses lavastuses lõpule Andrese, oma poega, noort Andrest kroonuses saatnud vana Andrese mõtetega (lavastaja on need viinud kõneldud teksti): «Siis oli kevadine, täna sügisene päikene. Kevadel istus vankril nukrailmeline Krõõt ja mina ise kõndisin kõrval, sundides hobust, et jõuaksime enne päikese veeru koju: nüüd istud sa, vana Andres, ihuüksi oma viimas seljaga kõssis vankris.»

Ring on täis. Lapsed on kodunt läinud. Pühakirjalt silmad tõstnud Andres kordab poja sõnu: «... aga armastust ei tulnud, teda põle tänapäevani Vargamäel.»

Selline võiks olla lühikokkuvõtte Andrese eluteest tema enese mõtetega mõelduna. Kuid niisamuti mahuvad siia ka unistused, tõekspidamised, töövaevad, naabrimehega protsessimised, oma pere mured. Vargamäe Andres on sellisena sümbolkuju möödunud sajandi viimase veerandi eesti talumehest, tervest talurajajate põlvkonnast, sageli juba järgmises põlves oma unistuste luhtumist näinud maainimestest, kelle elu oli olnud lõputu võitlus oma kodu eest.

«Vanemuse» lavastuses ei tunneta niivõrd kahe tugeva karakteri vastandamist (A. Särevi dramatiseeringus ja lavastuses seda siiski ilmnes), pigem haarab lavasündmustik vaataja kaasa Andrese võitlusega oma eluideaali, oma Vargamäe pärast. Seda võib mõista ka eluideaali säilitamise tarbena üldistatumas tähenduses. Eriti on seda tunda Jaan Toominga Andreses. Kui L. Tormis nentis Tammsaare juubelikonverentsil, et «teatrile on ikka olnud kõige raskem ühiskondliku ja isikliku tasandi orgaaniline ühendamine», (vt A. H. Tammsaare 100. sünniaastapäevale pühendatud teatrifestivali lõppkonverentsi sisse-

juhatav ettekanne, «Teatrimärkmik 1977/78», Tln 1980, lk 36), siis tundub küll, et J. Tooming on seda Andrese rollis suutnud. Tammsaare sõna saab tähendusliku kandvuse ja eluveri rikkast ning täpsest psühholoogilisest sisepartituurist. See omakorda on aluseks Andrese-Toominga elusaatuse tõusmisele üldistatavale tasandile: eestlastest taluiniimeste kurnavale heitlusele liigveest vaevatud ja kehva mullaga maaga. R. Adlase Andresel sellist rollimahtu siiski ei ole. Sõnatekstil puudub alusmaak. Portree mõjub eskiislikuna. Võnkejoon headusest kurjusesse näib olevat väiksem. Erinevused rolli mõtestatuse tasemes annavad eriti tunda lavastuse lõpuosas.

Lavastus liigub stseenist stseeni. Kuid sündmuste kulu pidevuses on tunda lavastaja dirigeerivat kätt kompositsiooni suurte ja väikeste plaanide arvestamisel. Hoolikalt on jälgitud rütme, vargamäelaste elukulus on esile tõstetud inimhinge suuri plaane. Ja nii jõuadki selleni, et mõtled lavastuse peaosaliseks Aja, mis dikteerib inimese käitumist ja olusid, pillutab nende eluteele katsumusi, kihutab takka oma tõe ja õigust otsima ka siis, kui jõud sellele vastu ei pea.

«Ometi näib mulle, et see lavastajal nii nägemuspilti kuuluv «kujundliikumine» on siin-seal lasknud Tammsaarest välja otsida ka koomikasse, isegi veiderdamisse kalduvaid episoode. Kus on Eestimaa kõrtsis toimunud orkestri saatel ja veel Hundipalu Tiidu soliidisel osavõtul) meeste moldaavialikud omavahelised tantsud? Kas tarvitses üldse töö kaudu elu kujutamise lugu liiga segeli asendada kõrtsiga ja püksita Pearuga? See on Tammsaare kallutamine liialt külajantlikkuse poole. Teadagi loevad erinevad inimesed meie klassikut erinevate silmadega, ent mind on ometi vaevama jäänud see maitsekallak, kus Tammsaaret pruugitakse lavastuses liialt sageli estraadimekiliseks naerutamiseks,» leiab J. EILART.

Mõnda sinne hindaja lähtekohast. «Teater on paradoksaalne kunst. Ühtaegu kirjanduslik looming ja konkreetne etendus; ühtaegu igavene (korduvalt uuesti loodav ja taasesitatav) ja ühtaegu hetkeline (mitte kunagi iseendaga identsema reproduitseeritav): teatrilooming, mis sünnib kordumatuna täna ja pole kunagi seesama uuesti esitatuna homme.» Selliselt alustab prantsuse teatriloolane ja teatrisemiootiliste tööde autor Anne Übersfeld oma raamatut «Lire le théâtre» (1978, Editions sociales, Paris) esimest peatükki. Veel tahaksin tsitee-

rida A. Übersfeldi seisukohta, et «kirjanduslik tekst (näidend, dramatisering jms — K. K.) on vaid üks lavastuse elementide ja tihti peale hoopiski mitte kõige olulisem» (lk 18).

Oma kodus lavastuste eritluspruugis oleme kasutanud mõisteid «teatraalne teater» ja «kirjanduslik teater». Viimase puhul kipume verbaalset teksti ületähtsustama. Kuid meenutagem siin, kuidas on iseloomustanud teatriteksti J. Lotman. Ta kirjutab: «Asi seisab [- -] selles, et etenduse ühtne tekitab moodustub vähemasti kolmest küllaltki iseseisvast alatekstist: näidendi sõnalisest tekstist, näitlejate ja režissööri poolt loodud mängust; muusikalisest, lavastuse valguskujundusest. Asjaolu, et loetletud alatekstit liituvad kõrgemal tasandil üheks tekstiks, ei välista neis toimuva kodeerimisprotsessi erinevust.» (Vt «Lavastusmüütika», «Kultuur ja Elu» 1981, nr 1; sama artikkel oli ilmunud mõni aeg varem ajakirjas «Teatr».)

Oma teatri Tammsaare-tõlgenduste tagasi mõeldes, märkame, et sündmusteks saanud tipplavastustest on möödunud ikkagi kümmekond (J. Toominga «Tõde ja õigus») või rohkemgi («Põrgupõhja uus Vanapagan») aastat. Üldistes arengutendentsides oleme nihkunud ligemale elulähedusele. Nii tundub vähemalt. On ju Kergegi lavastus seda laadi. Muutusi on märgata ka teatritekstide (verbaalse ja mitteverbaalse) vahekorras. Tähele võib panna sedagi, et erinevate lavastajanatuuride puhul on süvenenud tõlgenduslaadide ja väljendusvahendite lahknevus. A.-E. Kerge tundub just see lavastaja olevat, kelle loomelaadis on avaldunud köitvalt mänguliste elementide kasutamine, lavastuse muusikaalsusega seostuv rütmipartituuride valdamine. Ajuti on tunne, et roll hakkab A.-E. Kerge nähtuna hingama ennekoike rütmi ja plastilise kujutluspildi kaudu. (Krööda surm, Mari ja Jussi teineteiseleilmise hetked jne.) Võiks ehk öelda, et verbaalne (kirjasõnaline) tekst on A.-E. Kerge lavastuses tõe poolest vaid üks lavastuse elemente. (Seda ei ütleks A. Särevi lavastuste puhul. Ka V. Panso Tammsaare-tõlgendustes oli sõnatekst/kõnetekst oluline filosoofilise mõtestuse kandjana/väljendajana.)

Lavastuse tuum ja mõtteline kandela olenevad palju sellest, millises koosseisus etendust nähakse. Ei tulekski seada küsimust selliselt, kes paremini, kes nõrgemini mängis. Näitlejalooming, teadagi, oleneb palju mängija isepärasest. Mängukogemustest. Sellestki, millised

rollid on näitleja loometeed kujundanud.

Rollid. Lavastuses on kaks Andrest, kaks Marit, kaks Jussi. On muudestki rollides (Liisi, Kassiaru Jaska, Kaarel) mitmeid mängijaid. Kõikumisi ja nihkeid tekib etenduste puhul ikka. Kuid tartlaste Tammsaare-mängimise puhul nad üldmuljet siiski mõjutavad.

Eriti on see märgatav Andrese puhul. Lisaks Jaan Toominga ja Raivo Adlase erisugustele näitlejanatuuridele mõjub tõlgendusele kaasa seegi, et J. Tooming tuleb rolli juurde läbi Tammsaare — lavastajana («Põrgupõhja uus Vanapagan», «Tõde ja õigus»), ühtlasi ka osalisena (Kirikuõpetaja, Indrek), R. Adlase näitlejanatuur on teistsugune, üldistusjäuliselt tagamaal pole tema rollides olnud nii oluline osa.

H. Soosalu Krööt tuleb Vargamäele, nukrus hinges. See on kaasas läbi rolli lühikese lavaelu. Lavastaja on toonud Krööda mõtteid otsesse kõnesse. «Kunagi poleks osanud arvata, et mul võiks kord niisugune kodu olla» — see jääb kostma Krööda lühikeses Vargamäe-elus. H. Soosalu Krööt on tundlik ja värikas. Oma napisõnalisuses ja vaikimiseski näeks ta nagu meeste ärplemistest kaugemale. Kui sünnib oodatud kohapärija, arvad nägevat nõrka naeratust — lõpuks ometi poiss! Kuid Kröödal-Soosalul pole nagu õieti jaksu naeratadagi. Lavastaja laseb tal vaikselt elust ära minna — praegune plastiline lahendus on mõjukas oma lakoonilisuses. Krööda kurvad silmad ja liikumisel ette sirutatud käed tõstaksid ta nagu kõrgemale elu raskustest ja vaevadest. Lavastaja on eelistanud sellist lahendust. Krööda lahkumist ei kujutata reaalsel tasandil, vaid esitatakse kujundliku võttena. Neil, kellel kõlavad meeles raamatust Andrese sõnad või on veel silme ees Vargamäe Eespere peremehe (V. Jürisson) valusad mõtted K. Raidi lavastusest «Me otsime Vargamäed», mida ta räägib, õitsva kanarbiku kimp käes, rohkem veel kadunud Kröödale kui iseendale ja vanajumalalegi, võib tõe poolest tunduda, et millestki olulisest on üle libisetud.

Ja nii polegi J. EILART nõus A.-E. Kerge lahendusega: «Kui inimene sureb, jäetakse ka rukkilõikus pooleli — on meie rahva ajalooline tõde. Just neil kahel korral, lavastuse kahe surma puhul (eriti aga Krööda puhul) tulnuks korrakski peatada see elu liikumist märkiv pöördlava vurritamine. Korraks katkeb kõik! Andrese laulu ülesvõtminegi võinuks mõjuda siis otse monumentaalselt, pereema viimset korda Vargamäel, 59

kodunurga rahva keskel. Kirjutab ju Tammsaare: «Matusepäeval oli Vargamäel kogu kõrvenurk koos... Tubades valitses imelik vaikus ja pühalikkus. [- -] Söögiajaks toodi puusärk kambri, nagu tahaks kadunud perenaine ühes tuttavatega viimast korda leiba võtta, et siis alatiseks lahkuda Vargamäe eluhooneist.» Ja J. EILART lisab veel: «Kui Tuglas (mulle korduvalt suusõnal) heitis sellele stseenile ette liigset venitamatist, siis Kerge laseb Andresel lihtsalt ühe lausega vastata — et eks sa siis mine, kui see nii on ette nähtud. See on psühholoogiliselt otse julm! Kuhu jääb Andrese mõtisklus külimituga? See on põhimõttelise tähtsusega stseen kogu Tammsaare loomingus. Andrese hingevalu andnuks ometi tõeselt ka laval luua.»

A.-E. Kerge lavastuses kõneleb stiilivõttena üsnagi sageli kaasa plastiline teatrimärgistik, verbaalne teatrikeel ei ole siin ainuoluline. Suur valu ongi enamasti sõnatu ja laval õnnestub seda edasi anda vaid harva (P. Põldroos). Läbi liikumise väljendatud hingeseisundid köidavad, ütlevad ehk pareminigi kui sõna. Seda tundus Mari (R. Loo, K. Atlas) ja Jussi (A. Ander, P. Kollom) teineteisele lähenemise ning mõista püüdmise stseenides. Jussi elust-minek mõjub sisemise

paratamatusena. A.-E. Kerge ühendab siin sugestiivselt hingeseisundit plastikaga. Samm ette ja kangestunud poos. Me mõistame, et Juss on lahkunud Vargamäe elust. Marile jäävad hingepein ja ahastus.

Ja lõpuks — Andres ja Pearu. J. Toominga Andres on meie lava-Tammsaare suurportreesid. Tema juurde tullakse edaspidi veel korduvalt tagasi. Võiks ka öelda: ajadistants asetab ta tulevikus täisvalgusesse. Praegu, tõtt öelda, ei tahakski rollist saadud muljest end lahti kiskuda. Kuid ühte tean kindlasti: roll on aus, alternatiivne, inimlikule olemusele ja tänasele elule küsimusi esitav. Ja see ahvatlebki etendustest intuiitselt kaasa saadust mõningaid tahke ära märkima. Ei rohkemat.

Ehk kõlab see ülepingutatult, kuid kunagise Shakespeare'i-uurijana on kiusatus nentida — J. Tooming oleks nagu lähenenud Tammsaarele Shakespeare'i kaudu. (Võib-olla tõukab mind sellisele paralleelitõmbele teadmine, et J. Too-

A. H. Tammsaare — A.-E. Kerge, «Aeg tulla — aeg minna». «Vanemuine» (lavastaja A.-E. Kerge), 1986. Andres — Jaan Tooming, Pearu — Tiit Lilleorg.

U. Laumetsa foto



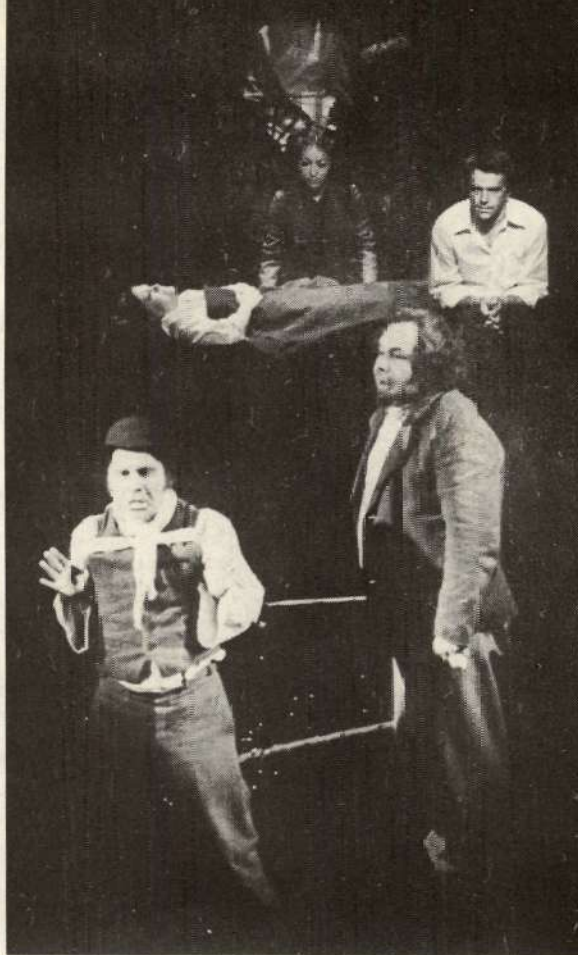
mingale oli antud/pakutud «Vanemuises» «Macbethi» nimiroll, mis aga siiski teoks pole saanud.) Kuid võib-olla on sellisele kõrvutamisele suunanud hoopis asjaolu, et tunnetan Andrese sisekonfliktides pingejoont, mis on oma intensiivsusest lähedane Shakespeare'i karaktereile. Selles ongi põhilisi erinevusi V. Rattassepa psühholoogilis-olustikulisele tasemele jäänud Andrese ja tänase sugestiivse, sissepoole pööratud Andrese-Toominga vahel.

Ja erinevusi on selleski, et näed, tunnetad ning mõistad talumeest, kes tuli endale kodu rajama rahvusliku ärkamisaja õhustikus. Varemates tõlgendustes seda silmas ei peetud. Kuidas ka ei läheneks Andrese kujule, ikkagi on ta juurtega ajas, kus mõiste «maarahvas» taandus mõiste ees — «eestlane». Seda tagamaad ning avardunud sotsiaalset elu-



mõistmist tunnetad Andrese-Toominga ja tema noore naise tulekus Vargamäele. (Hoopiski vähem aga lavastuse üldises atmosfääris!)

Andres-Tooming mõtleb elu üle märksa avaramalt, kui on teinud tema eelkäijad teatrilaval. Kui Andres-Rattassepp tegi etenduse jooksul läbi isiksuse degraderumise kurjuse suunas, siis Andres-Tooming jõuab kibedate eluprobleemide arutluseni. Ta püüab leida sündmuste põhjusi, seletada nähtuste kulgu ning paratamatust. Tõe ja õiguse otsimine,



A. H. Tammsaare — O. Tooming, «Tõde ja õigus» (lavastaja J. Tooming). 1978. Esiptaanil Pearu — Ants Ander, Andres — Lembit Eelmäe, tagaplaanil Mari — Herta Elviste, Karin — Raine Loo, Indrek — Evald Hermaküla. Lavasügavuses Kroot — Anne Maasik.

R. Velskri foto

A. H. Tammsaare — O. Tooming, «Tõde ja õigus». «Vanemuine» (lavastaja J. Tooming), Karin — Raine Loo, Indrek — Jaan Tooming.

V. Baženovi foto

mida ta elus ei leia, viib ta piibli juurde. Oieti ei vajaks ta jumalasõna, vaid elusõna selgituseks eluprobleemidele. Ja kui ta seda ei leia, siis süveneb Andres-Tooming veelgi enam pühasõnasse.

Kuidas lavastada naabrimehe koera peksmist jõululaupäeva õhtul? See oli V. Pansõle probleemiks, kui ta oli jõudnud mõtetega «Tõe ja õiguse» I köite juurde. Lavastaja A.-E. Kerge on selle stseeni lavastusse võtnud. Jõululaupäevalgi ei saadud tülitsemistest rahu. On küsitud, kas seda on tarvis? Arvan, et

J. Toominga Andrese puhul, siiski. Asi pole koeras, vaid rikutud lootuses jõulu-laupäevalgi tülitsemisest rahu saada. Stseen mõjuks ülimalt julmana, kui sel-lest ei ulatuks üle Andrese-Toominga hingeahastus. See on enesekaotus. Inim-hinge valu, mis tõuseb üle vigaseks peks-tud koera valust. Vaataja tähelepanu keskendub Andrese enesekaotusele, mit-te penile.

Andres-Tooming tuleb Vargamäele helgete elu ehitamise lootustega. Nende kohale koguneb aga sünkjaid varje ning mõrkjaid kogemusi. Roll on esitatud läbi sisepingete. Tõe otsimise *crecendo* ulatub finaali. Üksteise järel lahkuvad lapsed. See on ehk raskemgi, kui oli Krööda surm. Küll aga avab lavastuse viimane vaatus (lavastuslikult küll üp-ris ebaühtlane!) Andreses-Toomingas uusi tahke. Ta ei astu välja elu parata-matuse vastu. Ta justkui näeks siin (võib-olla esmakordselt nii selgelt) oma lapsi pesast lahkujate valguses. Nad on täiskasvanuks saanud. Ja Andres-Too-ming hakkab neist aru saama siis, kui ta on suutnud end nende olukorda mõel-da. Liisile kaasavara andmine — see ei tähenda heldimist, vaid inimlikku mõist-mist: Liisil on õigus oma elu üle ise otsus-tada. Õigus on ka Indrekul Vargamäelt ära tahta. Kool on olulisem kui Varga-mäe.

Pearu tõlgendamisel on kujunenud meie teatris oma traditsioon. Vitaalne, krutskikurat silmis, kuid heldimusega Krööda piidlev J. Kaljola Pearu või ka jõuline, bravuuritsev, samas aga Krööda heledast häälest pisarateni heldiv R. Tar-mo Pearu. Kui esimese rollijoonises oli viiraltlikku peenust, detailivõlu, mängu-täpsust, siis teine oleks nagu olnud vastuolus iseendaga — jõuline, tuldpurskav loomus ja Krööda heledast häälest ja vokivurritamisest pisarateni tundlik meel.

Markantselt tõuseb oma eelkäijate kõrvale A. Anderi Pearu, meeles «Vane-muise» eelmisest «Tõe ja õiguse» lavas-tusest. Hoopiski teises laadis portree. Siin nägid rollile ilmet andmas pruune, rohekaid, ka kanarbikutoone, põllu ja metsa värve, elurõõmu. Selles Pearus oli ühtaegu nii elufilosoofi kui ka naabri-mehega vägikaikavedajat. Temas oli ha-sarti ja mängumõnu. Kuid kiindumus Kröödasse oli ehtne ja suur. Kröödast kõneldes muutusid kuuldavaks Pearu hingetoonid. Ka oli tema kemplustes Andresega rohkem mängulusti kui vim-mavedamist. See rolli dialektika andis

aegu üldistuse eesti talurajajate esime-sest põlvkonnast.

Nüüdse lavastaja nägemus Pearust on ilmselt teine.

A.-E. Kerge lavastuses tollesse Taga-pere peremehe pärishingepõhja just ei näe. Siuglik-vingerpuslikus Pearus-Lil-leorus jääb tihti peale domineerima koo-miline plaan. (Nii nagu varematal aega-del ei saanud E. Abel lahti oma koomi-liste värvide kirkusest, nii tundub, et ka T. Lilleoru näitlejaisepäras on jooni ja värve, millest tal on end raske lahti män-gida.) Seekordse Pearu pilk oleks nagu alati kuidagi nurga all ja piidlev. Inter-vall ulatub iseteadvast muigest epatee-riva groteskini. Kui midagi soovida jääb, siis on need selle riukamehe südametas-kutesse surutud toonid, mida päriselt ei tunneta. Pisut nagu märkamatu libi-seb mööda, et Pearu käis surnud Kröö-dale soosilda tasandamas. Lavastus libi-seb illustreerivalt üle stseenist ketrava Kröödaga, mis oli varasemates lavas-tustes mõjukamaid hetki Pearu hinge-helluse avamisel. Siin oli tolle kaval-päise ja sõnaosava riukamehe visiitkaart. Praeguses tõlgenduses saab ülekaalu ehk liialt kiuslik, takjana Andrese hingerahu küljes kinni Pearu. Ka nii võib, kuid ometi tundub, et kempleva poole varju tikub jääma Pearu sügavam lõim. Ja ta-haksin nõus olla J. EILARTIGA, et rist-sete pildi lustimõlluks ja pikaks jaura-miseks kulmineeruv vaatus lõpp matab enda alla Pearu kirikukellade kuulmi-sest heldimise hetked: «Täielikult on Tammsaarest mööda vaatamine kuulsa kelladehelina stseeni taandamine Pearu suus joobnu lillutamiseks. Kirikukellad üle raba on Tammsaarel paljudel korda-del kõige kaunima sümboliks. See esteetiline vapustus annab mõtte «Tõe ja õiguse» viiendas köites kogu Pearu ole-musele, kannab «tähtsa päeva» peatelge jne. Alates (minu nähtuist) Johannes Kaljolast on see kellade kuulamine saa-nud ikka lavastuse kõrghetkeks. Siin on ära pilatud aga Tammsaarele ja miks mitte ka meie kultuuritraditsioonidele midagi igipüha. On stseene (see kellade kuulamine kuulub nende hulka tingima-tal!), mis oma tähenduslikkuses loovad traditsiooni. Selle traditsiooni jätkami-ne, mitte purustamine, ongi taas uute osatäitjate proovikivi.»

Vargamäe lapsed. «Aeg tulla — aeg minna» kolmas vaatus kuulub noortele. Eespere ja Tagapere noorte eluteed on kujunemas, need viivad aga eemale kodu-talust. Kui lavastus lõpeb Andrese hin-gevalulise küsimusega, mis saab edasi



kodutalust, siis ühtaegu süveneb seegi tunne ning arusaam, et Vargamäe noortel on oma tõde ja õigus, mis teeb mõistetavaks nende minekud.

Küsimus on esitatud ka teatrivaatajale, kes omakorda võib edasi arutleda, kas ei tundu laste kodust äraminek liialt julm ja egoistlik või teisiti öeldes, mis saab kodupaigast, kus pole enam koduhoidjaid?

\*

Vaatan lavastust uuesti. J. Toominga Andrese usk oma õigusesse on niivõrd veenev, niivõrd sügav, et sellest ei pörka tagasi üksnes Pearu-Lilleoru riukalik mõtteloogika ning pidev valmisolek naabrimehega kemplemiseks, vaid raudkindel Vargamäe eest seismine teeb Andresest õigusemõistja ka oma laste tegude ning otsustamiste üle. Tema tõde ja õigus on üle laste tahtmistest ja otsustustest. Olemegi harjunud kaasa minema ja mõtlema Andrese õigusega, kuid taipame ka seda, et noorest Indrekust saab vastuseotsija oma isa küsimusele — «Aga mis siis on?»

Noorte vargamäelaste liin on oluline ja lavastaja A.-E. Kerge poolt silmas peetud. Kuid siit tuleb ju ühtlasi meie rahva kujuneva haritlaskonna esimene põlvkond. Indreku (J. Lumiste) kooliteele saatmine on seetõttu märksa suurema tähendusega, kui sündmus ise praeguses lavaesituses kõlama jääb. Kui lugeda üle romaani nimetatud lõiku, kuulata ning jälgida Vargamäe Andrese ärevat küsimust paremast kohast ja Indreku vastust: «Ei ole. Ma ei otsigi kohta. Tahan kooli minna või muidu edasi õppida,» siis pole see ju üksnes isa ja poja arusaamade lahknemine, vaid kahe tõe ja õiguse, kahe generatsiooni mõttekandjate seisukohtade kibe pörkumine. Kuid samas saab Vargamäe just siitpeale hoopiski suurema tähenduse kui kodupaiga Vargamäe: seda võib mõista ühe rahvuse ja tema kultuuri Vargamäena.

Too mineva ja tuleva vargamäelaste põlvkonna tõe ja õiguse mõistete lahknemine pakub mõttepinda ka meie tänaste põlvkondade eluhoiakute eritlemisel. Mõistmisel või mittemõistmisel.

Nii saab (saaks?) minevikku vaatamisest tänasesse mõtlemine.

## ÕNNITLEMES!

5. juuli — JAANUS ORGULAS,  
TRA Draamateatri näitleja  
— 60
26. juuli — JOHANNES VIIRG, RAT  
«Estonia» endine balletisolist  
— 70
29. juuli — VOLDEMAR ADER, endine  
«Ugala» näitleja — 80

## Teed, mis viivad Vargamäele ja Põrgupõhjale

ULO TONTS

Kui kõrvutada kirjandusteoste käekäiku ajas, võiks arvata, et tippromaanil on põhjust tippnäidendit kadestada. Romaani uutes trükkides, kui tihedalt neid ka ei tuleks, kordub üha seesama tekst. Näidend, mis ajaproovile vastu on pidanud, sünnib iga tõeliselt andeka lavastuse kaudu nagu uuesti. Uus tõlgendus võib seal avastada külgi ja tähendusi, millest seni midagi ei teatud.

Ligikaudu niiviisi arutleb B. Burssov, silmapaistvaid nõukogude kirjandusteadlasi, kes on tõsitsi tegelnud ka kirjanduse ja teatri, sealhulgas proosa ja teatri suhetega.

Proosa ja dramaturgia niisugune kõrvutamine annab muidugi võimalusi küsimusteks ja edasimõtlemiseks. Näidend on mõeldud kollektiivseks, romaan aga individuaalseks vastuvõtmiseks. Mispärast me peaksime arvama, et tõeliselt väärtuslikud romaanid järelajas lugemisel uudselt ei avane? Kui meid aga huvitavad ilukirjanduse ajas püsimise ja muutumise üldised seaduspärasused, ei tohiks B. Burssovi mõttekäik vastuväiteid tekitada. Iseasi muidugi, et eesti näitekirjanduse ja eesti teatri suhted ei paku teab kui rohkesti näiteid, mis kinnitaksid, et nimelt nii need asjad on. Väikesemahuline dramaturgia, alles lühike teatrilugu? Avastav ja rikastav tõlgitsemine on muidugi siingi olemas. Kõige mõjuvamad näited peaksid olema need, mida ise saab näha ja millele kaasa elada. Hästi kõnekas on praegu näiteks «Libahunt», nagu M. Mikiver selle 1986. aastal Rakvere Teatris lavale tõi. Ülepea on just A. Kitzberg see autor, kelle näidendite aegumatus ja amendamatus on viimase kümmeaasta aasta jooksul mitme uue lavastusega veenvalt, aga natuke ka nagu üllatavaltki tõestamist leidnud. Ei kuulu küll meie teemasse, aga kui eesti teatris niisugused asjad toimuvad, kui aastakümneid vaikinud klassikalised näidendid elama ja meie ajaga kõnelema hakkavad — on siis ikka õige teatri madal seisust kõnelda?

Rahvusliku draamaklassika nappust on pikka aega eesti teatri hellaks kohaks

peetud. Nii see on, aga mitu korda halvem on seejuures, et ei ole olnud ka õiget usku meie oma näidendite võimalustesse. Ilmselt on nii, et see teatritegijatele nii vajalik usk saab teatrisse tulla ikkagi üksnes teatri enese kaudu, juba olemasolevate kordaläänud lavastuste läbi. Kirjandusteadus ei saa omalt poolt nende tähtede seisuga kuigivõrd muuta. Ei ole keegi Mikiverile ette ütelnud, kuidas Kitzbergi näidendeid täna analüüsida. Ei saanudki seda teha, ikka sellesama tingimuse — täna pärast, mis nõuab lavastust tänase päeva ja vaataja jaoks.

Näidend on kahene, kuulub ühtaegu kirjandusse ja teatrisse. Ilmselt on nende suhete tähendus erinev. Teatriside on kaugelt olulisem.

A. H. Tammsaare kirjutab kaks näidendit. Rahvusvahelise leviku puudumisest hoolimata oleme harjunud neid pidama rahvusvahelisele tasemele kuuluvaks. Samale niivoole tõusevad kirjaniku romaanid. Viimast äratundmist toetab nende raamatute rahvusvaheline levik ja retseptioon. Mis siin aga hoopiski paika ei pea, on B. Burssovi mõistlik järeldus näitekirjanduse ja proosa retseptiooni erinevuste kohta. Tammsaare näidenditel on enamasti ikka olnud ja on praegugi põhjust kadestada kirjaniku romaane, «Tõde ja õigust» muidugi eriti. «Tammsaare retseptioon ei ole üldse mõeldav lahus tema teoste, eriti «Tõe ja õiguse» retseptioonist teatri kaudu.» Niiviisi resümeeris N. Andresen 1978. aastal kirjaniku juubeli puhul korraldatud teatrifestivali konverentsil sõna võttes. Mahukas üldistus rõhutab instseneeringute erilist tähendust kirjaniku loominguga edasielamises ning suhetes järelajaga. Selle aktspteerimisele aitab kaasa seegi, et juubelist möödunud aastate jooksul on Tammsaare loominguga retseptioon ning sealhulgas teatritretseptioon jätkunud

A. H. Tammsaare — V. Panso, «Inimene ja jumal». TRA Draamateater (lavastaja V. Panso), 1962. Lavastuse finaali. Indrek — Mati Klooren, Maurus — Ants Eskola.

H. Saarne foto



endises vaimus. Kaheksakümnendate aastate uued Tammsaare-instseneeringud eesti teatris ei ole küll täies ulatuses võrreldavad kõrgtasemega, milleni tõusti eelmisel kümnendil. Kuid ikkagi on just teatrisuhe olnud klassiku loomingu kaasaegsesse kultuuriprotsessi lülitumisel määrav. Teatrisuhtes on aga nagu varemgi domineerinud «Tõe ja õiguse» instseneerimine.

Ootuspärane — *status quo* tähenduses — on küllap ka see, et kaheksakümnendate aastate teatriloo seisab K. Raidi «Juudit» üksinda «Tõe ja õiguse» kolme uue instseneeringu vastu. «Juuditi» lavaletoomisega tegi K. Raidi väga tõsise ja kõige olulisemas ka õnnestunud katse Tammsaare kui dramaturgi maine parandamiseks. Parandamist see aga vajab ning eeskätt teatritegijate silmis. Kas võib sellest järeldada, et on natukegi lähemale tulnud aeg, kus toimub Tammsaare näidendite lavastuste festival, nagu sellest kirjaniku suurjuubeli ajal unistas N. Andresen. Väga sisukas mõte ja kes oskab ütelda, mis see on, mis meid kõige rohkem takistab asja käsile võtmast. Usu puudumine Tammsaaresse kui dramaturgisse? Vaevalt. Usu puudumine eesti teatri suutlikkusesse? Või on selle taga koguni skeptiline suhtu-

mine oma rahva ja tema kultuuri tulevikku?

Nende üksjagu dramatiseerivalt ja paetiliselt kõlavate küsimuste kõrvale tekitab veel üks, hoopis vaiksem ja asjalikum. Kas ei ole tolleks takistavaks põhjuseks miskitmoodi ka Tammsaare romaanid, mille järgi on juba loodud mitmeid teatri- ja kultuuriloo olulisi lavastusi ja luuakse aina uusi? Kas ei ole sisukas romaan kaasaegse teatrimõistmise vaatekohalt näidenditega võrreldes ka lihtsalt ahvatlevam ja perspektiivikum, instseneeriija-lavastaja jaoks paindlikum ja võimalusterohkem? Teose suured rikkused, teada olevad ja need, mis alles tuleb avastada, on lavaletooja kättes, võimalus valida, rõhke seada ja uusi seoseid luua aga näidendiga võrreldes hoopis suurem.

\*

Tammsaare suurproosa instseneerimise loole oleks nagu kõige käepärasem läheneda võtmerollis olnud teatriinimeste kaudu: Särevi etapp — Panso etapp — Toominga etapp. Viimase jätkumine ei ole muidugi välistatud ja teatud vaatekohast see jätkubki. A.-E. Kerge autorilavastuse «Aeg tulla — aeg minna» kõige määravam roll on J. Toominga Andres. Selle Andrese elutõsist ja vaimu kiirgab tervele lavastusele.

J. Toominga Tammsaare-instseneeringute kõrvale ja küllap ka varju jääb

A. H. Tammsaare — O. Tooming, «Tõde ja õigus», «Vanemuine» (lavastaja J. Tooming), 1978. Lavastuse finaali. Karin — Raine Loo, Andres — Lembit Eelmäe, Indrek — Evald Hermaküla.

R. Velshri foto



ajas K. Raidi kompositsioon «Me otsime Vargamäed» (1976). On mälestus ehtsast teatrielamusest, tühjas ruumis kostüümi ja grimmita sündinud etendusest. Suuremastaabilisest Tammsaare-instseneeringutest selgemini osutas «Me otsime Vargamäed» sellele, et ka siin võib toimida hoopis teisiti, kui ollakse harjunud. Tuli välja, et epopäalise raamatu lavavasteks võib olla ka kammerlik etendus, ilma et epopöad kandvate suurte küsimuste suurusest midagi kaduma läheks.

Toomingast edasi tulevad kaheksakümnendad aastad ja kaks uut, mitmes tähenduses huvitavat «Tõe ja õiguse» instseneeringut. M. Mikiveri «Armastus ja surm» ning A.-E. Kerge «Aeg tulla — aeg minna» avardavad kumbki eri viisil Tammsaare suurproosa teatraliseerimise perspektiivi. M. Mikiveri instseneeringu tähtis põhimõtteline õppetund võiks olla selles, et korduvalt läbi lavastatud raamatu kõige sügavamad liinid tõusid siin nagu esimest korda esiplaanile. A.-E. Kerge kompositsioon «Tõe ja õiguse» I köitest ei paku esimesel pilgul uut. Küll on aga rohkesti uut ja tänases päevas aktuaalset selle põhjal valminud lavastuses.

1986. aastal tuli Draamateatris lavale K. Kure «Tõe ja õiguse» I ja V köidet liitev mammutinstseneering. Mitmesugustel põhjustel ei mahu see lavastus eelnevalt põgusalt jutuks olnud muutuvasse, kuid muutlikkuses siiski homo-

geensesse ritta. Vahet teeb kõigepealt instseneeri ja lavastaja (R. Trass) tavalisest erinev suhe lähteteosega, võiks ehk koguni ütelda — ootamatu suhtumine Tammsaare. Tulemuseni mitte jõudmise põhjused on tekstiraamatus must valgel kirjas. Tšehhovi näidendite filmivariantide puhul on üteldud: pole midagi katki, kui niisuguses filmis Tšehhovit ei ole; halvasti on, kui puudub lavastaja ise kui kunstnik. «Liigvee» puhul on tegemist nimelt tolle halvema variandiga. «Tõe ja õiguse» teksti, tegelaste ja mõtteilmaga ümberkäimine on lammutanud algteose. Lavastus näitab tekkinud segadust ja varemeid, midagi asemele andmata.

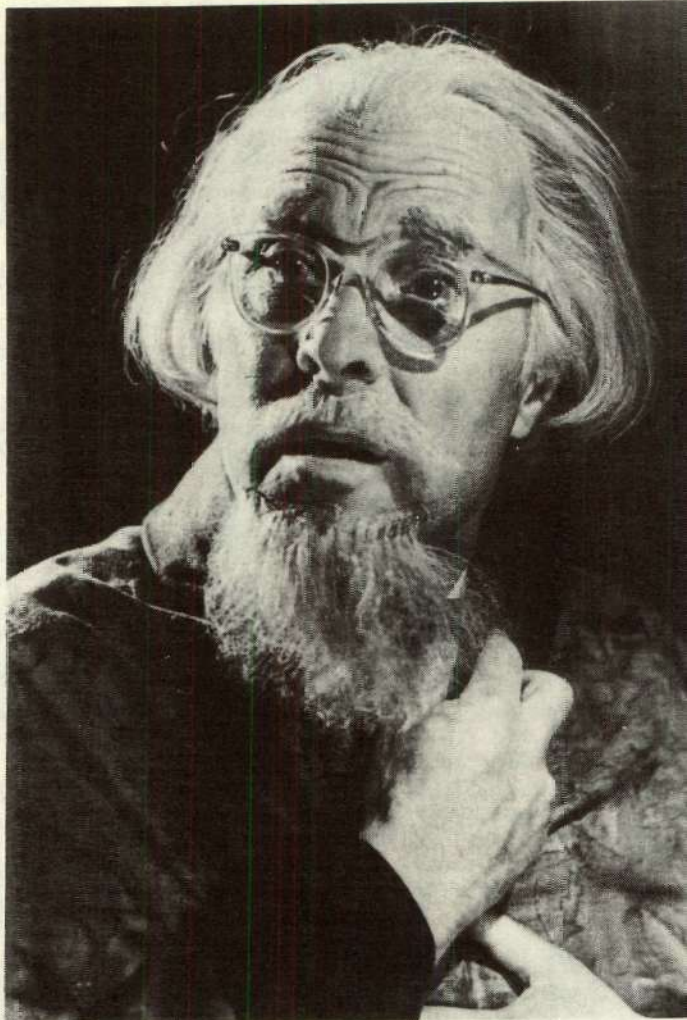
Ent kuidas siis ikkagi jääb Tammsaare instseneeringute rea järjepidevusega, neid läbiva ühtse arengujoonega? Selle ühtsuse ideed toetab paralleel üldiselt aktsepteeritud retseptisooniskee mis *sündmustik* → *inimesed* → *ideestik ja filosoofia*. Kas ongi alust näha mingit paradoksi selles, et kirjanik ise oli otseselt seotud selle arengukäigu esimese, praeguselt vaatekohalt siis algastmega (sündmustiku ümberjutustamine lavalise tegevuse vormis)? Missugused oleksid kolmekümnendatel aastatel olnud eeldused kuuekümnendatel-seitsmeküm-

A. H. Tammsaare — O. Tooming, «Põrgupõhja uus Vanapagan», «Vanemuine» (lavastaja J. Tooming), 1976. Juula — Herta Elviste, Jürka — Lembit Eelmäe.

G. Vaidla foto



«Inimene ja jumal». Voitinski — Jüri Järvet, Slopašev — Alfred Rebane.



A. H. Tammsaare — V. Panso, «Inimene ja jumal». TRA Draamateater (lavastaja V. Panso), 1962. Maurus — Ants Eskola.



nendatel aastatel loodud «Tõe ja õiguse» teatritölgitsuste vastuvõtmiseks?

L. Tormis on osutanud J. Toominga Tammsaare-lavastuste geneetilisele seosele sellega, mis oli juba teinud V. Panso («Teatrimärkmik» 1977/78, Tallinn 1980, lk 35). Tahtmata seda mõtet kuidagi kahtluse alla seada, on ikkagi huvitav selle juurest edasi mõelda. Panso instseneeringud n-ö legaliseerisid eesti teatri jaoks proosa eepilise, näidutiks tihendamisest loobuva ja ümberjutustamisest hoiduva, raamatu mõttelisi siseliine mööda liikuva instseneerimisviisi. (Nii-suguse menetluse internatsionaalsele, Tšehhovi dramaturgiaga seotud taustale on «Inimese ja inimese» puhul väga

huvitavalt osutanud V. Tobro. Vt V. Tobro, Teater ja film, Tallinn 1982, lk 22—29.) Monograafias «Eesti teater 1940—1965» kirjutab K. Kask, et kuuekümnendate aastate algul mõjus niisugune instseneerimisviis osale publikule veel lausa võõrastavalt. Seitsmekümnendate aastate keskpaigas, kui J. Tooming Tammsaare juurde jõudis, olid retseptioonieeldused eesti teatris põhjalikult teisenenud. Panso kõrval ja sellest

mõistuse tähtsaks pidamist. Loojaisiku niisugune dispositsioon oli eriti 1960. aasta paiku heas kooskõlas nõukogude ühiskonna uuenemisõhinaga. Pansot huvitas nii kuuekümnendatel kui seitsmekümnendatel aastatel eelkõige tammisaarelik inimene, selle inimese tavatu vaimsus, tema suhted kõiksuse ja igavikulisusega. Et kümneaastane intervall (1962—1972) andis Panso biograafiasse kolm nii eripalgelist Tammsaare-lavastust, selle põhjused ei ole liiga peidetud. Suure kunstniku ajatundlikkus pidi reageerima ühiskonnas toimunud muutumisele. Palju tähendasid ilmselt ka kümme isiklikku aastat. Selle teisene-mise ühishimetajaks sobiks küllalt hästi resignatsioon.

J. Toominga Tammsaare-tõlgitsuste dominant on selgesti teistsugune. Ka tema Tammsaare-käsitluses tõuseb suur-



A. H. Tammsaare — V. Panso — M.-L. Küla, «Inimene ja inimene». TRA Draamateater (lavastaja V. Panso), 1972. Pearu — Kaarel Karm, Karla — Rein Aren.

H. Saarne fotod

ehk enamgi toetas proosateose vormist sõltumatut instseneerimist kogu teatriuenduse senine käik, milles küllalt tähtsal kohal oli teatri suveräänsuse, kirjanduse diktaadist lahtiütlemise idee.

Huvitav ja oluline on muidugi silmas pidada, mis sidus ja mis lahutas Pansot ja Toomingat suhetes Tammsaare suurproosaga. Seda tehes ei oleks ka sugugi ülearune püüda tabada, missugustes suhetes olid teatriloojad oma kaasajaga. Kui liialdust mitte karta, võib ütelda, et Pansos, eriti noore Panso (mõtlen tema lavastajanoorust) maailmatunnetuses oli väga loomulikke renessanslikke jooni — jõuküllast usku inimesesse, vaimu ja

A. H. Tammsaare — V. Panso — M.-L. Küla, «Inimene ja revolutsioon». Noorsooteater (lavastaja V. Panso), 1970. Vargamäe Andres — Mikk Mikiver.

G. Vaidla foto





A. H. Tammsaare — M. Mikiver, «Armastus ja surm». TRA Draamateater (lavastaja M. Mikiver), 1984. Voitinski — Juhan Viiding.

de plaani inimene. Vaatenurk on aga teine — ühtepidi kitsam, teistpidi sügavam, juurdlevam, probleemsem. J. Tooming on ennekõike eetik ja kui vaja, siis ei hoidu ta didaktikast. Ta läheb inimese elu suurte vastuolude juurde ning kontrollib kõike uuesti: süü, patt, lunastus, võimalus ja võimatus õigesti elada. Ei ole siis üllatav, et noore teatri-mehe kontakt ja koostöö Tammsaarega kujuneb mõlemas instseneeringus eriti tulemuslikuks. Uhiskonnas ja maailmas süvenev kriisitunnetus löi nende lavastuste jaoks vastuvõtliku tausta. Sõnastamata küsimused olid õhus. J. Toominga «Põrgupõhja uus Vanapagan» ning «Tõde ja õigus» sõnastasid, «avalikustasid» need küsimused ning kaalusid võimalikke vastuseid. Seejuures selgus, et mõlemasse teosesse olid kirjutatud sellised rikkad mõtteliinid, mis senistes käsitlustes — nii kirjandusteostes kui teatris — olid varju jäänud. Erilise tähenduse andis nende lahtimängimisele see, et tekkisid veenvad otseseseosed vaataja kõige uuema, suurelt jaolt alles teadvustamata ja üldistamata kogemuse ning tunnetusega.

Koos instseneeringute alustekstide kirjutaja O. Toomingaga on J. Tooming toiminud lähteteostega kõigest senistest Tammsaare instseneeringutest kõige sõltumatumalt. Niisugust muljet tegevdaab eriti instseneeringute ideerikkus, Tammsaarega kaasamõtlemise julgus ja va-

badus, kirjaniku mõtteliinide jätkamine. Oleks nagu tegemist selle väga raskesti seletuva võimalusega, kus uue ja näiliselt sõltumatu teose loomine ei vii vastuollu lähteteosega ja selle autoriga.

Ajahetke vaimsuse ja ühiskonna enesetunnetuse vajaduste osa klassika instseneerimisel, nende tähendus lavastajale ja vastuvõtjale? Tänaaste uute instseneeringute jaoks meil see mõõdupuu tavaliselt puudub. Oma vahetut kaas-



«Armastus ja surm». Voitinski — Urmas Kibuspuu.

aega mõistame lihtsalt liiga vähe, ei tunneta selle sügavamaid hoovusi, ei tee küllalt vahet olulise ja teisejärgulise vahel. Need asjad, kunsti ja elu seosed kaasa arvatud, selguvad tagasivaates — kui meil ikka on mahti tagasi vaadata.

Selginud ajadistantsilt pakub huvi ka V. Panso pöördeliseks saanud «Inimene ja jumal» ning selle vastuvõtmine. Panso imetlev Tammsaare suhtumine on hästi teada. Seda mõtlemapanevam on instseneeringu ja algteose suhe. Jalutu Tiina liinist loobumine ja romaani lõpu kõrvalejätmine ei tähendanud ju lihtsalt instseneeringu puhul paratamatut keskendumist. See oli «Tõe ja õiguse» II köite ideelise pealiini katkestamine, poolekslõikamine, mille tagajärjeks kirjaniku tööle vastu käiv finaali. Mispärast kaasaegne kriitika sellest seigast üksmeelse vaikimisega mööda läks?



Lavastuse õnnestumine, selle tavatu kunstiline värskus tähendas kaasjal muidugi võrratult rohkem, kui see tähendab tagasivaates. Arvustuse tolerantust see ometi ei seleta. Meenutatagu võrdluseks kas või üksnes, missuguse juve-liirtäpse analüüsiga näitas L. Siimisker «Inimese ja inimese» puhul kätte alg-teesele allajäämised ja sellest lahkumine-kud. «Inimese ja jumala» puhul näikse seletuseks sobivat instseneerigu autori ja selle vastuvõtjate erakordse tähendusega mõtteühtsus. Oli aasta 1962. «Tammsaa-re epopöast sündis kaasaegse kõlajõuga ideedraama, millest kooruv konformismi ja kompromissituse vastandamine mõjus



«Armastus ja surm». Maurus — Heino Mandri.  
G. Vaidla foto

«Armastus ja surm». Moll — Helle-Reet Helenurm, Tiina — Kersti Kreismann, Indrek — Enn Nõmmik.



«Armastus ja surm». Slopašev — Rein Aren.

H. Saarne fotod



kaasaegselt ja enesekontrollile manitsevalt,» kirjutab K. Kask tagasivaates («Eesti teater 1940—1965», Tallinn 1987, lk 390). Konformism oli 1962. aastal ja on ka K. Kase tekstis kultusevõimu ajal toimunud ühiskonna ja inimese allakäigu viisakas ümberütlemine. Peab meeles pidama kultuseaja demoraliseerivat mõju inimesele, et mõista, kui suur ja eriline ideeline tähendus jäi «Inimeses ja jumalas» Mauruse kanda. Tammsaare kujutatud olupoliitikas degradeerunud rahvuslasest sai halvas poliitilises kliimas moraalselt laostunud inimese võrdkuju, mahukas ja aktuaalne sotsiaalne üldistus.

Kas ei ulatu «Inimese ja jumala» ajas juurdunud Mauruse-tõlgendus ka kaheksakümnendatesse aastatesse? Ilmsiks tuli see inert Mikiveri «Armastuse ja surma» vastuvõtus.

1960. aastate algul oli edumeelsete inimeste jaoks eriti tähtis inimese iga-suguse kõrgema eestkoste alt vabastamine, seega siis võitlus jumalaga selle kõikvõimalikes avaldumiskujudes. A. Hameri kirjutas, et lavastaja räägib kir-janikuga koos «inimesest ja jumalast, tõest ja valet meie päevade inimesele» («Noorus» 1962, nr 7).

Nii see oli. Panso tabas seose «Tõe ja õiguse» ning ajahetke sotsiaalsüh-holoogilise suurprobleemi vahel ning ku-jutas seda enda loominguga ja eesti teatri jaoks etapiliseks saanud lavastuses. Tammsaarelik humanism, headuse ja ha-lastuse kõrgeimaks väärtuseks tunnista-mine pidi seetõttu taanduma.

Seda mõttekäiku selgitava paralleel- 71

lina on sobiv viidata J. Smuuli «Lea» kahele erinevale lavastusele, mõlema autoriks V. Panso. «Lea» esiklavastuse («Vanemuine», 1960) pealisülesande formuleeris lavastaja ise ning seda korrati tema järel kriitikas: inimene võidab jumala, inimene peab jumala võitma. Ühiskonna eilsete hirmude, inimese eilsete ahistuste tagantjärele läbielamine, võiks selle kohta öelda. 1972. aastal Draamateatris lähenes Panso «Leale» hoopis teisiti, tõstes esiplaanile inimsuhete keerukuse.

Huvitavalt kõrvutuvad «Tõe ja õiguse» II köite kaks instseneeringut — «Inimene ja jumal» ning M. Mikiveri rohkem kui kakskümmend aastat hiljem valminud «Armastus ja surm». Seda eriti siis, kui silmas pidada mõlema lavastuse kokkupuutepunkte kaasajaga. M. Mikiveri instseneeringu puhul tundub eriti olulisea, et ta lähtus «Tõe ja õiguse» II köitest oma versiooni loomisel otse algallikast, talitas nii, nagu oleks tegemist raamatu esimese tõlgitsemiskatsega üldse. (Seesama iseseisvus ning käibetõlgituste ignoreerimine, nende asendamine uudsete käsitlusvariantidega on väga iseloomulik ka J. Toominga Tammsaare-tõlgitusele.) Nii romaani kirjandusloolised käsitlused kui ka «Inimene ja jumal» on keskendatud Indrek Paasi maailmavaatelisele ja intellektuaalsele arengule Mauruse kooli värvikas interjööris. M. Mikiveri lähenes Indrekule teisiti. «Armastuse ja surma» põhiteljeks sai Indreku eetilise areng, inimese väljakujunemine noores inimeses, kogemuslik lähenemine nendele väärtustele, mille mõistmisest kõigepealt on suhtumine teistesse inimestesse. Indrek kogeb armastust ja puutub armastuse kaudu kokku surmaga. Tõetunde ja armastusekohustuse konflikti tammsaarelikus lahenduses manifesteerus inimlik inimene, kelle jaoks eetilised sisekäsud jäävad kõige olulisemaks. Poisi ja tüdruku, mehe ja naise paljuvariantilise suhtega põimuvad Indreku kujunevas teadvuses armastuse teised tähendused — aitav ja säästev armastus kui inimsuhete ülim printsiip, armastus oma rahva, selle keele ja kultuuri vastu. «Armastuse ja surma» ajatundlikkus, seotus vaataja tänaste probleemidega avaldus selgemini Mauruse kuju tõlgituses. H. Mandri Maurus oli milleski koomiline, aga üldse mitte naeruväärne, vaid traagilise enesesalgamiseni taandunud vana mees. Maurus on olupoliitik, kuna ta ei näe teisi võimalusi oma tõsiste rahvuslike eesmärkide poole liikumisel.

Muserdatud mees, kelle inimlik tuum on ometi terve.

A.-E. Kerge «Aeg tulla — aeg minna» «Vanemuises» jätkab autorilavastuse printsiipi. Instseneeringu tekstis puuduks nagu uus ja ajakohane vaatenurk, lavastuses on see olemas ning väga mõjuvalt esitatud. Tugev toetumine algmaterjalile, kavaluseta suhe «Tõe ja õiguse» I köitega, mis pealiskaudsemal lähenemisel võib tunduda anakronismina, muutub lavastuses oluliseks väärtuseks. Distantis romaanis kujutatud Vargamäe-algajaga on just viimastel aastakümnetel meie jaoks väga kiiresti kasvanud. Arenguparatumatus on meid viinud hoopis teistesse oludesse, kus elamist segab väärtuste suhtelises või koguni nende kaotamiseks. Rängalt muutunud ajaperspektiivis näeme ka «Tõe ja õiguse» I köite põhisündmuse uute silmadega. (Üksikasjalisemalt vt näiteks E. Treier, «Sirp ja Vasar» 1986, nr 38 ja 39.)

Tammsaare suurproosa lavaletoomise senine kogemus näib rõhutavat nn autorilavastuse suuri võimalusi. Kas järeljub sellest, et näiteks V. Panso kirjutatud Tammsaare-tekste enam kunagi ei kasutata? J. Toominga kogemus ennekoike näitab aga ka tandemiprintsiibi suuri võimalusi: instseneeringu teksti kirjutab küll teine mees (nende lavastuste puhul O. Tooming), kuid seda tihedas kontaktis lavastajaga, kellele jäävad kompositsiooni lõplikul vormistamisel vabad käed.

Kas õnnestunud instseneeringud viivad lähteteose ja selle autori loomingu mõistmist edasi? Läbinisti retooriline küsimus, mille esitamiseks on ometi põhjust küllalt. Kõige silmapaistvamgi instseneering lülitub teose retseptiooni siis, kui see fikseeritakse piisavalt ka trükisõnas. Teatrikunst on kaduv. Kaduv on sellest osa saanud inimese mälu ning inimene isegi. Kas on põhjust rahul olla sellega, kuidas Tammsaare proosa järjest kasvav teatrilugu peegeldub kirjaniku loomingu analüüsis? Teose ja loomingu muutumine ajas on eesti kirjandusteaduse jaoks alles suhteliselt uus probleem. Tammsaare proosa teatritretseptioon annab selle jälgimiseks eriti tänuväärseid võimalusi. Kõige olulisemaks jäävad muidugi need väärtused, mida suurvõimaliku loomingu pakub nüüd ja edaspidi teatrile.

Poola ajakiri «Film» korraldas lugejate hulgas küsitluse «Milliseid filme olete viimastel kuudel näinud videolt?» Ettevõtmise põhjustas asjaolu, et Poola filmielu eksisteeris juba aastaid vaikse saarena kaugel maailmakino kontinendist. Välisfilmidest käsitlesid kriitikud paarikümmend Poola kinodes jooksvat linasteost ega pannud täheleegi, et lugejad on muutunud. Kui aga «Film» toimetusse hakkas laiviina tulema kirju, et rubriigis «Portree lugeja soovil» ilmuks foto näitlejast, kes polnud mänginud üheski Poola kinodes näidatavas filmis (konkreetselt oli tegemist Arnold Schwarzeneggeriga), siis oli selge, et lugeja on mõtetega oma videoteegis.

Poola suutis viimase viie aasta jooksul Läänest sisse osta umbes 100 filmi. Loomulikult oli seda vähe. Kinode hõredat repertuaari püüab korvata Poola televisioon. I programmis jooksevad peamiselt seriaalid, II programm on rohkem orienteeritud väärtfilmide vaatajale (1986. aasta lõpupoole olid kavas filmisarjad «Liv Ullmann Ingmar Bergmani filmides» ja «Inglise noored vihased mehed»). 1987. aasta esimeste kuude jooksul on vaataja televisiooni vahendusel saanud kaasa elada sellistele filmidele nagu Volker Schlöndorffi «Ruth Halbfassa moraali», Volker Schlöndorffi ja Margarethe von Trotta «Katarina Blumi rüvetatud au», Mario Monicelli «Mattia Pascal'i testament», Andrei Tarkovski «Pee-gel», Hans W. Geissendörferi «Võlumägi», Tony Palmeri «G. F. Händel, ESQ», Delbert Manni «Iha jalakate all» jt. Järjekordse sarjana jooksevad filmid Alain Deloniga peaosas (ka «Rocco ja tema vennad»). Nädalas võib jälgida seitset-kaheksat seriaali (mis peaaegu eranditult on tehtud Lääne-Euroopas või USA-s). Igal kolmapäeval on kavas nõukogude väärtfilme tutvustav «Nõukogude kino panorama». Ent kõigest sellest vaatajale siiski ei piisa ning ta otsib lisa videokasset-tidelt. Poolas on veidi üle poole miljoni videomagnetofoni ja kassetidelt ringlevaid filme Poola TV filmiprogrammide toimetaja Jerzy Trunkwalteri andmetel ligi 8000 nimetust. Ringküsitlus tõi välj viissada levinumat filmi. Vastupidiselt kriitikute arvamusele polnudki tegemist vaid meelelahutusliku toodanguga. Tihti nimetati selliseid teoseid nagu Andrei Tarkovski «Nostalgiat» ja «Peegel», Federico Fellini «Casanova», Carlos Saura «Carmen», Volker Schlöndorffi «Plekk-trumm», Ken Ruselli «Mahler», Peter Bogdanovich «Mask», Stanley Kubricki «Hiil-gus», mitmeid Pier Paolo Pasolini ja vendade Tavianiide filme. Esindatud olid klassikaline vestern (Howard Hawksi «Rio Bravo», Robert Aldrichi «Vera Cruz», John Fordi «Ratsaväe-

lased»), melodraama (Victor Flemingi «Tuulest viidud») ning detektiivfilm. Liikumaskas oli mitmeid Alfred Hitchcocki filme (ka varasemaid). Arvukalt olid esindatud ka raja taga töötavate poolakate filmid (Roman Polański «Mis?», «Piraadid», Andrzej Zulawski «Avalik naine», Jerzy Skolimowski «Karje» jmt).

Kaheksakümmend protsenti poolakatest ütleb end olevat nii või teisiti seotud katoliiklusega. Pole siis imestada, et nimekirjades oli üsna palju religioosse ainekuga filme. Sagedamini esinevad olid John Hustoni «Piibel», Cecil De Mille'i «Kümme käsku», William Wyleri «Ben Hur», Franco Zeffirelli «Jeesus Nazarethist», Irving Rapperi «Pontius Pilatus», Marvin LeRoy «Quo vadis?», tänapäeva käsitlevatel filmidel Krzysztof Zanussi «Kaugelt maalt: paavst Johannes Paulus II». Muidugi on nende filmide levikul oma osa ka kirikul — on ju kirikud Poolas muu kõrval ka kultuurikeskused: kirikutel on oma videoteegid, korraldatakse kirjandusõhtuid, kohtumisi režissööridega ja muud sellesarnast.

Kuid üle kõige domineeris ikka meelelahutuslik filmitoodang: Rambod, Rockyd, karatekad, Bondid, Emmanuelle'id, Mad Maxid, supermenid, vampiirid, deemonid, zombid, mutantid, robotid, viirused, tulnukad, muumiad, kannibalid jne.

Poliitilise suunitlusega filmidest nimetati mitmeid Nõukogude-vastaseid filme, teistest enam «Rambo» II osa ja Vietnami-filme Chuck Norrisega peaosas. Nendega kõrvuti eksiteerisid aga sellised teosed nagu Roland Joffé «Surmaväljad» ja Michael Cimino «Hirve-kütt». Palju oli Teist maailmasõda käsitlevaid filme: Sam Peckinpah' «Steiner, Raudrist», Wolfgang Peterseni «Laev», Michael Nicholsi «Paragrahv 22», Tinto Brassi «Kitty salong» ja muud sellist.

Ei puudunud ka puhas pornograafia. Nime-tused kõnelevad ise enda eest: «Sex shop», «Big John», «Black fucker», «Sankt Paulis on alati lõbus» jne.

Et vaatajat filmimaailma mitte päris omapead uitama lasta, ilmub igas «Film» numbris (ajakiri ilmub kord nädalas) keskeltläbi kolm arvustust rubriigis «Maailma video». Käsitlemist leiavad kassetidelt rohkem levinud filmid, ka sellised nagu «Rambo: Esimene veri, II osa» ja «Emmanuelle». Sest pole mõtet silmi sulgeda tõsiasi eest, et niisuguseidki filme vaadatakse.

HENDRIK LINDEPUU



A. Tuurand. Dekoratsioonikavand C. Goldoni näidendile «Smärna impresario» 1927.

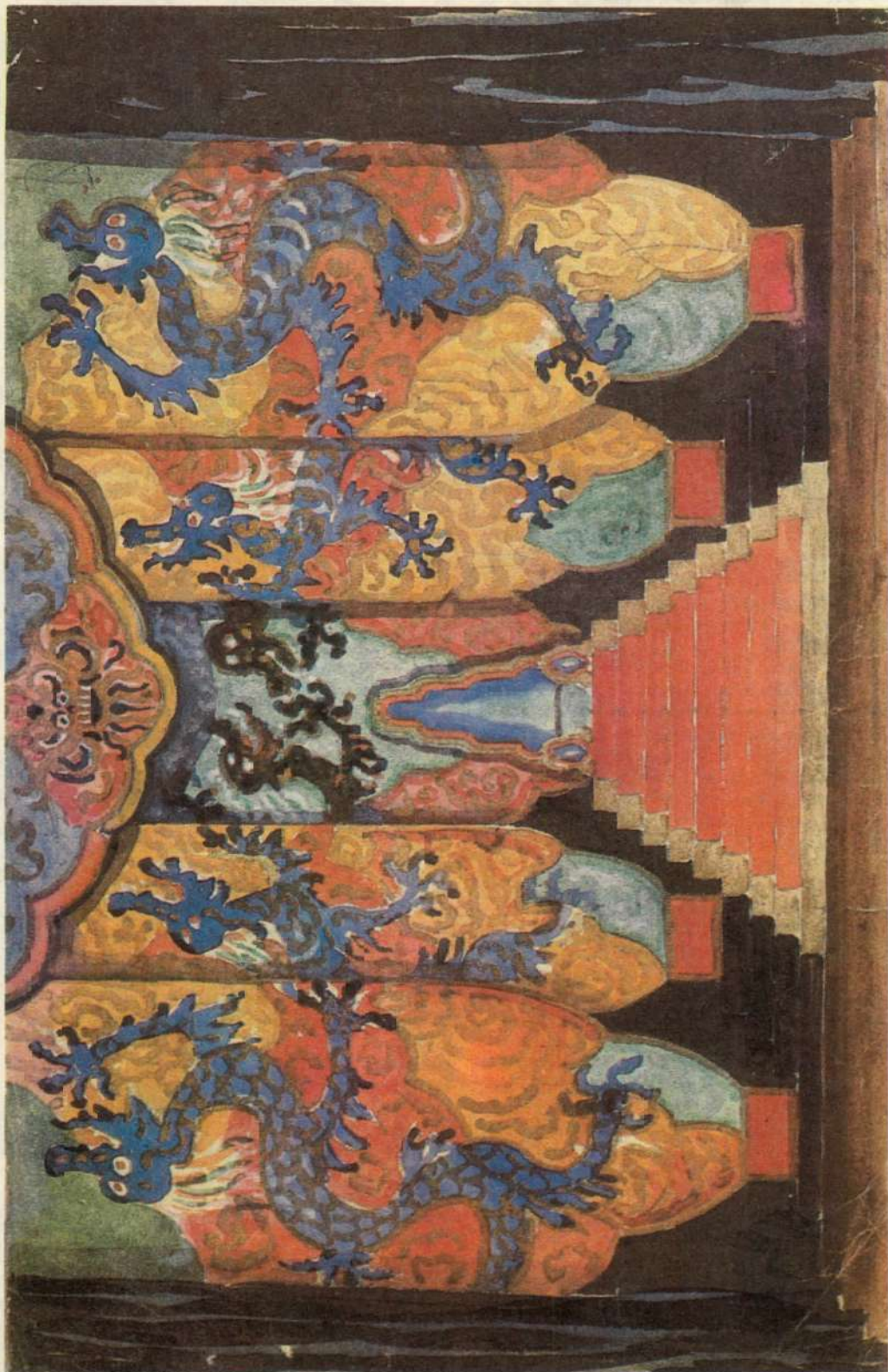


A. Tuurand. Dekoratsioonikavand A. Lemba ooperile «Kalmuneid» 1929.



A. Tuurand. Dekoratsioonikavand A. Kallase draamale «Mare ja ta poeg» 1935.

A. Tuurand. Dekoratsioonikavand G. Klabundi  
näidendile «Kriidiring» 1926.



## Filmimuljeid Belgradist

«FESTIVALIDE FESTIVAL» '87

JULIA SILLART

Jaanuarikuu viimased päevad. Kogu Euroopas valitses ebataoliselt külm ning lumine talv. Tihe lumesadu valmistas tõsist muret ka Belgradi lennuväljal, kuhu saabusid lennukid Pariisist, New Yorgist, Moskvast, Londonist — algas XVII filmifoorum, FEST '87.

Belgradi Sava-keskus, rajatud Duško Maksimoviči projekti järgi 1978. aastal, meenutab välisvaatelt ja interjööridelt Georges Pompidou nim kultuurikeskust Pariisis. Selle maja katuse all ongi juba aastaid aset leidnud FEST. See «festivalide festival» on omandanud maailma kultuuripidustuste hulgas küllalt soliidse maine; prestiiži pole siiski kujundanud mitte siin antavad auhinnad, vaid suurepärase võimaluse saada ülevaade maailma erinevate filmifestivalide laureaate töödest.

Igal aastal näidatakse FEST-il umbes 40 filmi, mis saanud auhinna tervikteostuse või parimate osatäitjate eest või mis on kogunud enim vaatajaid, mida on ära märkinud kriitika või mis osutavad uutele tendentsidele. Need filmid on olnud festivaliekraanil Cannes'is ja Venezias, Moskvas ja Karlovy Varys, Lääne-Berliinis ja Oberhausenis, Londonis, Montrealis, Edinburghis, Rio de Janeiros...

Festivali nõukogu esimehelt Radivoj Svecićaninilt võis kuulda, kuidas valitakse filme festivali kavva. «Valikukomisjoni kuulub kolm liiget: režissöörid Dušan Makavejev ja Boro Drašković ning stsenarist Gordan Mihić. Need kolm meest käivad enamikul maailma filmipidudel ning esitavad FEST-i nõukogule, mis koosneb 25 inimesest, oma kandidaadid. Programmi koostamisel ongi määrav kolme «valijamehe» isiklik maitse, aga samuti see, millisel festivalil film tähelepanu äratas, missugust poleemikat ta on tekitanud, vaatajate arv, missugune on filmist saadud tulu, võrreldes tootmiskuludega jne. Meie festivali eesmärk on edendada Jugoslaavia filmikultuuri, samuti tõsta meie vaatajaskonna üldist kultuuritaset.»

Seekordse FEST-i deviis oli «Enam kui elu». Ma ei tea, mida täpselt tahtsid foorumi korraldajad sellega väljendada, aga mõningad tööd olid tõepoolest «elust üle», st neis polnud mingeid probleeme sajandi lõpukümnendite inimese elust. Teised paistsid silma rafi-

neeritud esteetikaga või uudse vormiga, kolmandad jälle olid lahendatud traditsioonilises maneeris. Ent kõiki festivali programmi filme iseloomustas ühtviisi ere vaatamängulisus, filmilik atraktiivsus.

FEST-i avas möödunud aastal Cannes'is «Kuldse palmioksaga» pärjatud inglise film «Missioon». Selle on teinud noor režissöör Roland Joffé, festivalilauraateide hulgas uus nimi.

Kaadrid mäslavast mägiõõest, mis kannab ristile seotud misjonäri hukatusliku kose poole kesk Paraguai majesteetlikku džunglit, on sissejuhatuseks draamale katoliku kiriku ja Hispaania-Portugali kolonisaatorite huvide kokkupõrkest XVIII sajandi lõpul Lõuna-Ameerikas. Katoliiklik missioon tuleb džunglisse indiaanlaste juurde, suudabki need ära veenda «jumalikus õigluses» ning teha neist kristlased, ent samas pole võimeline hoidma pärismaalasi omasuguste eest. Missioon lõpeb traagiliselt: kõik usku pööratud küla indiaanlased tapetakse, hukka saavad ka nende valgetverd kaitsjad. Režissöör jätab hinge üksnes mõned indiaanilapsed. Kolonisaatorite tuhatatud külas, keset segipaisatud asju, korjavad lapsed poriloigust üles viiuli ja, heitnud viimase pilgu üle põletatud kiriku läve — koos sellega põles ära ka nende usk valgete jumalasse —, lahkuvad džunglisse, kust on pärit nende vanemad.

Filmi lugu areneb ootamatutes süžee-käänakutes. Julm ja kalk orjapüüdja ja -kaupmees Rodrigo Mendoza (Robert de Niro), kes ei tapa üksnes indiaanlasi, vaid on armukadedushoos võtnud elu ka oma vennalt (õieti see tegu sunnibki teda seisatama ning järele mõtlema), tunnetab oma süüd ning asub lunastuse teele; Rodrigost saab jumalasalane, jesuüdivaimuliku ja nendesamade indiaanlaste toel teenib ta kirikut. Juba hakkab vaatajale paistma, et film peab kinnitama mindeid kulunud tõesid, kui Rodrigo jõuab selgusele kirikliku moraali valskuses ning, taas pettunud selle voorustes, läheb relvaga kiriku vastu, sedapuhku kaitstes indiaanlasi, ja hakkub. Film näitab ka katoliku kiriku ülimuste ning misjonäride vastuolusid, selle konflikti kaudu esitatakse teinegi väga aktuaalne teema: hierharhiast, mis ei hooli

üksikisiku mõistusest, kõlblusest ega südame-tunnistusest, «Missioon» ongi valiku ja süüme draama.

Film on valdavalt üles võetud naturis, suurejooneliselt jäädvustatud selvamaastikud annavad vaatajale tunnistust sellest, et paradisi maa peal on loodud juba loodusest ning et inimese mis tahes agressiivne sekkumine selle ellu võib viia ainult tema enda hävinguni.

Neil Jordani «Mona Lisa» peaosatäitja Bob Hoskins sai läinud aastal Cannes'i festivalil parima meesosa auhinna. Lihtsameelne ja ebameeldiv, nii mõistuselt kui ka kasvult äbarik kelm, kes just vabanenud vanglast, asub tööle tumedanahalise lõbunaise (Cathy Tyson) sohvrina. Sõidutades seda daami võõrastemajast võõrastemajja, satub George Londoni allilma eluotlikku labürinti, kuid inimlik tarve hoolitseda kellegi eest, armastus prostituudi vastu sunnib teda alustama ristikäiku ihu ja uimastitega kaubitsejate vastu. «Mona Lisa» on Martin Scorsese «Taksojuhi» inglise versioon.

Bob Hoskinsit teavad Londoni teatrihuvilised kui «National Theatre» näitlejat, filmivaatajad kui üht gangsterit F. F. Coppola filmist «Cotton Club». Kunstimaailma tuli Hoskins justkui eksikombel. «See juhtus 1968. aastal. Istusin «Unity Theatre» baaris ning ootasin üht sõpra, et siirduda mingile olengule.

Akki astub ligi mulle tundmatu sümpaatne poiss ja ütleb: «Siin sa oledki, nüüd on sinu kord. Kas jõuad teksti vaadata?» Mind tõugati lavale, kuulen ainult: «Loe! Kõvasti!» Nii sain ma peosa näidendis, mida mängis amatöörtrupp.» Esiendusel märkas Hoskins mingi impressaario ja temast sai elukutseline näitleja. Ta mängis nii Shakespeare'i kui ka tsirkuseosi, oli nõus kõigeaga, et aga jääda teatrisse.

«Mona Lisa» tõi Bob Hoskinsile maailma kuulsuse. Tema kangelas ettekujutus mööda on kõik naised kas libud või pühakud. Hoskinsile endale on antud tugev tundejõud, millega ta võib kaasa haarata keda tahes. «Üle kahe tuhande aasta on naistel olnud meeste kõrval teisejärguline roll, kuid just naised suudavad väljendada mingit intiimset tunnet või varjatud mõtet. lausumata ainsatki sõna. Kui mees tahab õppida väljendama mingit tunnet, peab ta jälgima naise; seda olengi kogu oma karjääri vältel teinud. Näitlejatöös peab tingimata rakendama ka neid omadusi, mida arvatakse puhtnaiselikeks: haavatavus, tundelisus, õrnus. Minu arvates on tööpoolest väärikas see inimene, kes ei varja niisuguseid omadusi ega karda jääda endale truuks.» Bob Hoskinsi filmikangelanegi üritab jääda endale truuks, kuid loo lahendus on julm. Filmi autorid seisid probleemi ees, kuidas filmi lõpetada. Valmis kolm erine-

«Missioon», režissöör Roland Joffé.



**Više od života**

17. Međunarodni filmski festival

**More than Life itself**

17th International Film Festival



Beograd 30 januar 7 februar 1987

*XVII Belgradi FEST-i plakat.*

vat finaali. «Kuidas täpselt lugu ka ei lõpenuks, lõppenuks see igal juhul süngelt,» kirjutab Hoskins. «Vaatajale jääb tunne, et ta on saanud hoobi kõhtu. Ent looja kohustus on anda inimesele lootust just nimelt sel hektel. Just siis.»

Neil Jordani «Mona Lisa», mida ajakirjanduses nimetati romantiliseks *thrilleriks*, sisendab lootust.

Üsna keeruline on määratleda tänapäeval filmikunstiteose rahvuslikku kuuluvust. Järjest sagedamini tehakse filmi rahvusvahelise loomerühmaga rahvusvahelise (või Ameerika) kapitali toetusel; see unifitseerib ka linatööstuste menu. «Väljavaatega tuba» esitati FEST-ile Suurbritannia filmina. Selle lavastaja James Ivory on aga pärit Californiast; aastaid tagasi, vändates dokumentaalfilmi Delhis, kohtus ta Ismail Merchantiga, kes on sündinud Bombays, aga hariduse saanud USA-s, ja nõnda sündiski kompanii «A Merchant Ivory Production». Hiljem ühines nendega stsenaarist Ruth Praver-Jhabvala, sünnilt sakslane, õppinud Inglismaal, abielus hinduga, kellelt pärinevad nüüd kõigi selle firma filmide stsenaariumide lõppversioonid. Seega, «Väljavaatega tuba» on näide edukast rahvusvahelisest koostööst.

78 Kriitika märkis filmi puhul nii kunstilist

kui ka kommertslikku õnnestumist. Filmi valmistamiseks kulus 3,5 miljonit dollarit, kuid ainuüksi ühes New Yorgi kinos, kus «Väljavaatega tuba» jooksis 16 nädalat, tõi ta kasumit üle miljoni dollari. Film püsis Ameerika ekraanidel rekordaja, ja igapäevase massproduktiooni taustal on ka mõistetav, et sajandi alguse armastuslugu köidab oma puhtuse, siiruse ja värskusega, andes kinokülastajale võimaluse lõõgastuda vägivallast ja seksist.

«Väljavaatega tuba» on järjekordne E. M. Forsteri romaani ekraniseering, omanäoline kommetekomöödia viktoriaanlikult Inglismaalt: ühiskonna kõrgekihtidesse kuuluvast perekonnast pärit neuu romaan omaste arvates madalamast ning sobimatust ringkonnast noormehega. Pärast mitut järsku saatusepööret saab kangelane võitu kõigist raskustest. Lugu jutustatakse peenelt, kerge huumoriga.

Filmi on saanud parima meesosa (Daniel Day Lewis) auhinna kriitikute assotsiatsioonilt New Yorgi festivalil, samuti äratas ta tähelepanu Venezia ja Rio de Janeiro festivalil. Filmi menule pole tähtsusetalt nostalgiliselt kauni naispeaosalise Helena Bonham Carteri mäng, kellele see on alles teine filmirool (esimene oli Trevor Nunn filmis «Lady Jane»).

Filmi võtted toimusid Firenzes (Forsteri raamatus avanes «väljavaade» üle Arno San Miniato kirikule, kuid praegu ei olnud võima-



lik seda peatumatu liikluse tõttu taastada) ja Inglismaal. Asetades oma loo sündmustiku kahte riiki, tahavad autorid meile justkui sisendada, et uued paigad, teine vaade kultuurile võivad saada uute ideede katalüsaatoriks.

Ken Loachi filmi «Isamaa» on märgitud Venetia, Londoni ja Orléans'i festivalil. See inglise film kõneleb teisitimõtleva valikupiinadest sotsialismimaal, konkreetsetl Saksa Demokraatlikus Vabariigis. Peab tunnistama, et see on väga aus film, tehtud tähelepanuväärse olude tundmisega.

Filmi peategelane on Ida-Berliinis elav helilooja Drittemann, omamoodi tänapäeva bard. Tema laulud räägivad kaasaja inimese muredest, mis on kogu ajastu mured. Drittemann ei armasta keerutada, ta kõneleb kategoorilisel viisil, ja seesugune käitumine mõistagi ei meeldi igähele. Drittemann kuulutatakse teisitimõtlevaks. Pealegi on tema ankeedis plekk: noorukina tegi ta katsed põgeneda Lääne-Berliini ja tal on tulnud kaua kahetseda kunagist viga. Kuid ajad muutuvad ning Drittemannile, kes on keeldunud muutmast oma vaateid — «reaalse sotsialismi» asemel nõudis ta «tõelist sotsialismi» —, pannakse ette sõita täiesti legaalselt elama Läände. Sotsiaalsele keskkonnale, milles peategelane kasvanud, muutus dissident vastuvõetamatuks. Tema ema on laitmatu elulooga kommunist, võõrasia samuti. Kust otsida poja teist mõtet mõtlemise juuri? Vahest on see seotud lihase isaga, kes juba aastaid elab kusagil Läänes? Aga Drittemann-vanemat, samuti heliloojat, teatakse siinpool kui kommunisti, interbrigaadlast, koonduslaagris kannatanud antifasisti. Miks ta ikkagi lahkus kodumaalt? Poeg ei tea seda, ehkki on selle küsimuse endale sageli esitanud. Isast on tal üksnes hämarad lapsepõlvemälestused.

Ta teeb ka ise samasuguse valiku, sõidab siiski Läände. Filmi autorid ei põhjenda niisugust valikut eriti täpselt, kuigi visandavad teatud seletusvõimalusi: lahkkelid perekonnas, Drittemann on «omadele võõras» siseemigrant.

Lääne-Berliinis tuntakse uustulnuka vastu huvi, teda ootab plaadifirma esindaja. Luksausautos sõidutatakse helilooja tema jaoks kurnilt kujundatud korterisse. Vaevalt üle uue kodu läve saanud, heliseb telefon — kõneleb sama plaadifirma juht, pakkudes tulusat lepingut. Kõik on nagu muinasjutus, kõik on kavandatud nii, et «vaest sugulast» vapustada. Järgmisel päeval toimub pressikonverents. Sõidul sinna võib ühel tänaval märgata loosungit «Stalinism pole sotsialism, kapitalism ei ole vabadus!» (Tüüpiline näide Lääne kunstnike püüdest vastandada end mõlemale süsteemile.) Usutlustele kistes Drittemann saba ei liputa, ta käitub sirgjooneliselt.

Küsimusele, missuguseid etteheiteid on tal endisele kodumaale, vastab helilooja: «Kõik oma pretensioonid esitasin juba seal, kus olin kohustatud seda tegema, kodumaal. Siin ei ole mul sellele midagi lisada.»

Lääne elulaad on Drittemannile võõras ning ta ei üritagi oma arvamust uute kaasmaalaste eest varjata. Teda tutvustatakse kolleegidega, need on ekstravagantsed noored, homoseksualistid, *show*-bisnise tähed. Nende seltskonnas tunneb ta igavust. See inimene näib olevat loodud kõigiga tülitsema? On ta antisotsialist, antikapitalist, bisnise, perekonna, üldse kõige vastu? Ei, kinnitab film, Dittermann on lihtsalt antikongformist.

Filmi käigus tuleb ilmsiks ka Drittemann vanema Läände siirdumise põhjus: temast oli saanud reetur ning ta astus *Gestapo* teenistusse, tema südametunnistusel on paljude koonduslaagris hukkunud hollandlaste elu. Saades teada tõe, jätkab poeg otsinguid, kuid ta ei otsi teda enam kui isa, vaid kui mõrtsukat. Kuid leides ta, ei tutvusta poeg end, sest leitu nagu polegi tema isa, kuid ei ole ka mõrtsukas; on lihtsalt üks väga vana mees. Taas tegemist kõlbeline konfliktiga.

Film lõpeb episoodiga mingis odavas kõrtsis, kus põhiliseks publikuks on töölisnoored. Drittemann laulab «bluusi punases, mehest, kes iial ei kuule mind». Bardist ei saanud *show*-bisnise õuelaulikut. Elukoha ja passivahtusega ei muutunud ta ise, vaid jäi selleks, kes oli kodumaalgi — antikongformistiks.

Vormi poolest oli kahtlemata FEST-i huvitavamaid filme Ken Russelli uus töö «Gootika» — esteetiliselt rafineeritud, küllastatud kõikvõimalikest assotsiatsioonidest, tulvil kujutelmade variatsioonide, ja dramaturgiliseltki mitte üheselt võetav.

Üheainsa (16. juuni 1816) öö sündmuste vahendusel, mil lord Byroni lossis on koos tema itaallasest arst Polidori, Shelley, poeedi naine Claire ning poolde Mary, esitab Russell äärmiselt subjektiivse tõlgitsuse loominguaktile, milles sünnivad kaks moodsa mütoologia meeliskuju: Frankenstein ning vampiir. Nende kahe tegelase sündi näitab lavastaja kui valu, hirmu, kire ja inimliku rikutuse deemonliku nägemuse orgiastilist mõistmist, kui vältimatut kohtumist kaugelt alalävisse kummalisusega. Režissöör üritab näidata, kuidas vaimse puhastustule leekide kaudu võib jõuda loominguidee puhta lätteni.

«Gootika» naturalismiga piirnev sürrealistlik pildirida avaldas publikule sedavõrd tugevat mõju, et seansi kestel olevat kaks vaatajat teadvusetuna saalist välja kantud.

Nagu eelmistelgi festivalidel oli ka nüüd kõige mõjukam Ameerika filmide kohalolek. On koguni põhjust karta, et kui asjad samas 79

vaimus arenevad, võib FEST degradeeruda peamiselt selle kinematograafia populariseerimise foorumiks. Festivali ajal jooksid Belgia kinodes valdavalt Ameerika filmid. Kuid seda ei saa seletada üksnes Jugoslaavia filmilevi kommertskaalutlustega, vaid ka Ameerika filmide kvaliteediga: enamasti pakuvad nad seesugust vaatamängu, et neid on lihtsalt võimatu vaatamata jätta. Mõistagi olid iseäranis kõitvad need filmid, kus autorite mõistus, kujutelu ning meisterlikkus rakendati olulise filosoofilise või kõlbelse sõnumi teenistusse, või siis need, kus vaadeldi pidevat ühiskondlikku või psühholoogilist konflikti.

*Koyaanisqatsi* tähendab ühe indiaanihõimu keeli «lagunev, tasakaalu kaotanud elu, tormitsev elu, elu, mida tuleb muuta». See sõna on režissöör Godfrey Reggio (produtser F. F. Coppola) filmi pealkirjaks.

Pikad panoraamid indiaani kaljujoonistel, üle vee (peaaegu nagu Hokusai piltidel), kaljude ning platoo kohal, pealpool pilvi (justnagu Kuu maastikel), siis plahvatus, tulemeri, tuhavihm, ja alaneval toonil laulab neli mees-häält sõna *koyaanisqatsi*. Nõnda algab «kontsert filmile ja orkestrile», eksperimentaalne tõsielufilm helilooja Philip Glassi muusikale. Muusika pole siin tavaline saade või sideaine, vaid kontrpunktiks autori mõttele. Filmi muusika meenutab meile ammu kadunud tsivilisatsioone, meie elujuuri, selles muusikas on midagi ürgset.

«*Koyaanisqatsi*» juhatab meid kõige elava lätetele: maa, õhu ja vee juurde. Lendame õitseva maa kohal, üle imeliste järvede ning roheliste väljade. Ent loodud idüllil hävitab tohutu masinavärk, mis paiskab välja musta suitsu, tööstusmaastikud: autod ja tankid — tehnilise arengu viljad. Inimene ise hävitab maa, moondata õhu happevihmadeks, reostab allikaid. Tagajärg: linnad, ta eluase, on muutunud tehnoloogiliseks kalmistuks, inimesed ise automaatideks, kes uitavad etteantud skeemide kohaselt nende linnade tänavail. Filmis peaaegu puuduvad lähivaated inimestest, haruharva tõstab kaamera esile mõne nabi, ent äärmiselt iseloomuliku portree: vana kerjus tänaval, blond nukukaunis naine limusiini najal... Valdavalt on inimesi näidatud summas, üldplaanis, rapiidvõttega, mis muudab nad justkui iseenda matuserongi osalisteks.

Väik lõhestab taeva, aatomiseen kerkib üha kõrgemale. Lennukid pöörduvad lennuradadel justkui kohmakad dinosaurused, automagist-raalid «õgivad» linnu, sõidukid kihutavad mõttetult edasi-tagasi, pilvelõhkujad varjutavad tänavaid, uasinlände kvartalid, kus akende asemel kõrbenud äärtega avad. Lastakse õhku elumajade kvartaleid.

See dokumentaalfilm näitab maailma selli-

senä, milliseks taada on kujundanud inimene. See on Uue Maailma sümfoonia, kuid see maailm — *koyaanisqatsi* — on kaotanud tasakaalu. Film ei süüdistata. Aga ei jäta ka erilist lootust.

«*Koyaanisqatsi*» võtted toimusid 14 riigis, seda monteeriti 4 aastat, kogu tööperiood vältas 7 aastat. Ekraanile jõudis ta 1982, 1983 sai Lääne-Berliinis režiiauhinna.

Kinematograafia truu liit raudteega sai alguse juba 1895. aastal, vendade Lumière'ide «Rongi saabumisega Cioté raudteejaama». Sellesama rongiga saabus maailma avalikkuse ette ka filmikunst. «Kino on elu, mis kulgeb rööbastel,» kinnitab Françoise Truffaut. Järelikult on rong filmikunsti jaoks parim metafoor. Kino võttis rongi, hüpatas sellele käigult, ja rong surus kinematograafia peale oma kiiruse. Selles endassesulgunud, ent liikuvast maailmas, on arenenud paljud draamad, on väljendatud kõikvõimalikke tundeid ning ootusi. Kogu inimkonna õnne ja õnnetust. Ja äärmisteks reisisihtideks on ikka olnud surm ja armastus.

Sel FEST-il esitasid oma ettekujutuse rööbasteest kaks lavastajat ja, lükkinud oma kujutelmade vagunid sappa unelmate vedurile, sõidutasid loodud kompositsiooni läbi kinematograafia tühermaa.

Juba 1903. aastal tegi Edwin S. Porter oma kuulsa «Suure rongiröövi», milles Metsiku Lääne gangsterid tungivad kallale postirongile ning röövivad selle paljaks. Pärast seda on vestern aastakümnest aastakümnesse ühtviisi ronge röövinud. Kanada režissööri Philip Borsose film «Hall rebane» (1982) on kütkestavalt ebaagressiivne ning delikaatne, see on lavastatud erilises nostalgiatundes vana, juba romantiliselt ülla vesterni vastu.

Rongiröövi pärast vangis istunud Bill Miner, hüüdnimega Hall Rebane, vabaneb karistusest, otsustades jääda valitud «elukutsesse» truuks. Kehutajaks on parasjagu väikeses provintskinos jooksev toosama Porteri film; Borsos on oskuslikult vaheldanud vana filmi kaadraid lähiplaanidega emotsioonidest Bill Mineri näol. Operaator Frank Tidy filmib loodust kõrgehallis värvigammas, edastades nõnda samuti nostalgiat vanade ammu kadunud aegade järele.

Andrei Mihhalkov-Kontšalovski «Põgene misrong» on režissööri teine töö Hollywoodis. Võttes filmikunsti kõige käibivama süžee — tagajamise — ning asetades liikumise rööbastele, mõistab ta oma teosega ometi esile kutsuda katarsise.

Stenaariumi kirjutas algselt Akira Kurosawa, kuid hiljem töötasid selle ümber Džordže Miličević, Paul Zindel ja Edward Bunker. Pressikonverentsil Belgradis kõneles režissöör: «Oli väga raske, kuna see oli puhtalt kurosawalik maailm, äärmiselt ekspressiivne,

kuid mina tahtsin luua oma maailma. Tehes ümber stsenaariumi algvariandi, säilitasime siiski põhistruktuuri, mis oli olemas Kurosawal: inimene kui osa loodusest. Kuid see pole looduse panoraam, vaid eepiline film, inimlik lugu, milles me otsisime vastukaalu inimlikule kurjusele. Kui film oli valmis, keeldus Kurosawa seda vaatamast, sest kartis, et oleme hävitanud selle, mida tema kirjeldas.»

Filmi tegevus kulgeb rööbiti kolmes liinis: politsei, kes jälitab põgenenud vange, rongide juhtimise automaatkeskus ning põgenikud ise, kes söidavad õige juhita jäänud kaubarongis. Väga hollywoodlik süžee, kuid Kontšalovski vahendus annab sellele sügavam mõtme. Peategelane, vastuolulise karakteriga jäik diktaator (ühelt poolt on ta varas, kuid teiselt poolt isiksus, kellele on omased inimlikud väärisjooned), «puht-kurosawalik» tüüp, nagu iseloomustas teda Kontšalovski, ei kaota võitluses oma elu eest väärikust. Viimases võitluses neid kopteril jälitanud politseiinspektoriga on ta suuteline ka eneseohverduseks; päästes temaga koos põgenenud noormehe, tühise seaduserikkuja ning rongijuhhi abi, kes sattus nende seltskonda juhuslikult, kihutab ta üksinda vastu oma reisi lõpp-punktile — surmale.

Ehkki film on tehtud äärmiselt nappide vahenditega, ei lasta vaatajal hetkekski lõdvestuda. Banaalse süžee abil on Kontšalovskil õnnestunud luua vaata et eepiline draama isiksuse sõltumatusest, võidust egoismi üle ning igavesest vabadusejanust.

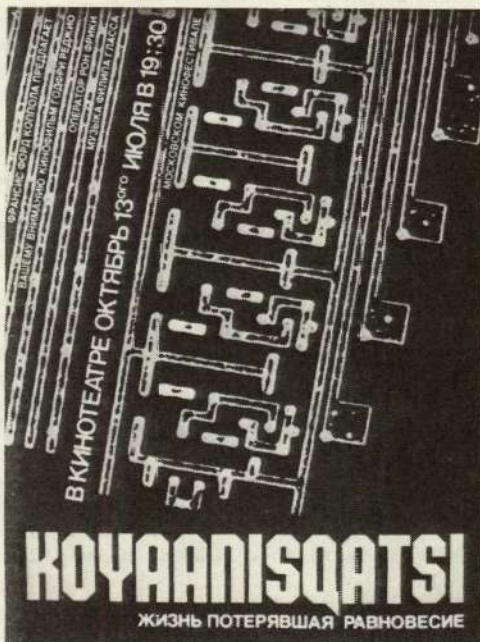
Woody Alleni «Hannah ja ta õed» meeldis festivalil kõigile, see on film, milles režissöör jätkab oma nais- ja meestegelaste, nende komplekside ja surmahirmu emotsionaalset ning vaimset analüüsi. Seekord on taas fookuses ameerika perekond. Kolm õde (paralleel «Interjööridega»?), nende mehed, «tõelise» armastuse otsingud, mis viimaks saavutatakse, läbides hariliku paranoia, turvalises perekonnapesas. Kordagi ei näita Allen oma tegelasi töö juures, nende tavalises sotsiaalses keskkonnas, vaid jälgib neid nagu liblikaid klaaskupli all koduseinte vahel.

«Tegelikult tekkis «Hannah» idee mul möödunud suvel, kui lugesin üle «Anna Kareninat». Moodus, kuidas Tolstoi läheb ühelt loolt üle teisele, on väga kinematograafiline. Muidugi ei suuda ma iial saavutada niisugust majesteetlikkust, nagu on omane sellele raamatule. Ent kaks teemat romaanis äratasid minus suurt huvi: meeste-naiste armu suhted ning Levini surmahirm.»

«Woody Allen otsib innustust vene XIX sajandi kirjandusklassikast ning ka leiab selle, ta näitab ennast ühe meie aja sõltumatuma ning kaalukama režissöörina,» kirjutab New Yorgi «Saturday Review».



«Mona Lisa», režissöör Neil Jordan. Cathy Tyson ja Bob Hoskins.



«Koyaanisqatsi», režissöör Godfrey Reggio, reklaamplakat XIII Moskva rahvusvaheliselt filmifestivalilt.

Kõigist kunstidest kõige kollektiivsema — filmikunsti üldise toodangu foonil tõusevad Woody Alleni teosed esile oma isikupära-  
susega. Juba noorest peast Dostojevski, Tšehhovi ning Kafka mõjuväljas, ainiti külastanud Bergmani süngete filmide seansse, asustab Allen nüüd oma filmiplaneedi tege-  
lastega, kes juhivad ainult tunnetest. Seejuures astub ta ise neist justkui eemale ning laseb tegelastel rääkida oma probleemidest. Tema filmides näikse olulisim väljendus-  
vahend olevat dialoog. Vahest on selle taga sagedased külaskäigud psühhoanalüütiku juurde? «Jah, see on nõnda,» kõneleb režis-  
söör, «minu naljade juured on psühhoana-  
lüüsis ning sada aastat tagasi poleks keegi neist aru saanud. Ajal, mil Chaplin ja Keaton väntasid oma filmid, tegi vaatajale nalja see, kuidas režissöör näitas välismaailma füüsilisi hädaohte — vabrikut, rongi, aurikut. Praegu lähtuvad naljad inimese sisemaailmast. Jal-  
palliplats, millel arenevad sündmused, pole enam väljas, vaid inimese sees.»

Üpris tavaline lugu, niisugune, mille kohta iga vaataja võib ütelda, et see võinuks juhtuda ka temaga. Ja samas on see eriline lugu. Küllap selles seisnebki Alleni talent: nähes banaalsust, muuta see unikaalseks.

Tuleks veel märkida üht tema filmide eripära: naistegelased on neis rikkamad ning mitmekülgsemad kui mehed. See on muidugi ka oskus leida «oma» näitlejannasid: Mia Farrow, Diane Keaton, nüüd ka Barbara Hershey...

Filmi peategelane, ülitundlik, neuroosidele aldis meesterahvas, üritab leida meelerahu ning tabada nähtuste tuuma. Ta tunnistab, et vajab armastust, kardab surma ning januneb lootust. Ja pärast seda, kui ta on ära proovinud kõikvõimalikud vahendid ja, muidugi mõista, kõigis neis pettunud — nii niitšeaan-  
luses kui ka psühhoanalüüsis —, on katoliku usu kaudu välja jõudnud ida müstitsismini, tuleb ta eluisu lõpuks ühtäkki tagasi, vaadates kinos vendade Marxide vana komöö-  
diat.

«Hannah ja ta õed» on saanud auhinna parima režii ja stsenaariumi eest USA Filmikriitikute Assotsiatsioonilt. Belgradis sai tea-  
tavaks, et Välismaa Ajakirjanike Ühing New Yorgis andis talle möödunud aasta parima komöödia «Kuldse gloobuse». Märtsi lõpul võitis Alleni film ka kolm «Oscarit».

1987. aasta FEST mälestas filosoofilis-  
poetilise filmikunsti üht eredaimat esindajat Andrei Tarkovskit. Tema viimane töö, Rootsi ja Prantsusmaa ühistoodanguna val-  
minud «Ohver» on sügavalt traagiline hü-  
vastijätt selle maailmaga, tema testament uuele põlvkonnale, et nad pühendaksid kogu oma jõu päästmaks meie planeeti hävingust.

82 Oma läkitusse sublimeerib Tarkovski filo-

soofilise mõtiskluse loovisiksuse vastutusest sajandi kataklüsmide ees, vastakuti tolle üle-  
üldise surmaga, milles pole lunastust. Film algab pika kaadriga Leonardo da Vinci maalist «Kuningate kummardamine»; pildiga alasti võraga puust pakub Tarkovski meile metafoori tänasest tsivilisatsioonist. Ent see puu on ka lootuse märk, viide maailma vaimse ja orgaanilise taassünni võimalusele. Samast kõneleb teisisõnu ka legend mungast, kes palus oma pojalt kolme aasta kestel kasta kuivanud puud, et see taas haljendama lööks — peategelane jutustab seda lugu oma väikestele pojale.

Filmi tegevus kulgeb pikkamisi, see on isikupärane ajavool, kantud autori sisetundest, mis väljendub igas eraldi kaadris. Ekraanil midagi just nagu toimuks ning samas ei toimu ka, filmi tegelased oleksid nagu reaalsed inimesed, kuid samas on nad ka «mitte sellest maailmast».

Peategelane, keskeas haritlane, võtab ri-  
tuaalselt enese peale vastutuse maailma välti-  
matu huku eest. Ta otsib kramplikult va-  
banemist vaimse kibestumuse patust ning kuulatleb inimlikku süümet. Ta otsib abi Jumalalt: «Rumal on see, Issand, kes sinusse ei usu, Sa oled olemas. Aga päästa see maailm; päästa mu poeg, mu perekond, meid kõiki uuest sõjast! Pärast seda sõda pole ei vett kaevudes ega rohtu maa peal ega linde puudel. Ohverdan sulle kõik kalli, mis mul on, ainult päästa meid.» Filmi väga sugestiivses finaa-

«Hannah ja ta õed», režissöör Woody Allen (pil-  
dil) — kõrvalleheküljel.

«Pögenemisrong», režissöör Andrei Mihhalkov-  
Kontšalovski.



lis süütab mees põlema kodu, aga oma pojalt käsib kasta kuivanud puud, mille nad koos istutasid, kuni see hakkab ajama võrseid.

«Ohver» on Tarkovski hermeetilisemaid filme, sellesse on põimitud kõik lavastaja meelismetafoorid ning sümbolid maailma hukust, kogu tema üksildase inimese eksistentiaalne abitus.

See mitmekihiline ning erakordselt raskesti dešifreeritav film kujundab lõppude lõpuks vaatajaski metafüüsilise lunastuseusu, osutades pöördumiseks Kõigekõrgema poole pääsmislootuses.

Film on auhinnatud Cannes'is, Edinburghis, Londonis, New Yorgis ja Montrealis 1986. aastal.

Federico Fellini «Ginger ja Fred» on üht-aegu nii kohtumõistmine kui ka stiihiline mäss kõige keskpärase ja hingetu vastu, mis talitsematult voolab esile teleriekraanilt. Vana lea kino meister. tõelise kunsti rüütel võtab ette ristikäigu kommertstelevisiooni vastu.

Federico Fellini: «Miks see film? Miks «Ginger ja Fred»? Tegelikult ma ei tea. Mul ei ole kunagi sellist tunnet, et nüüd ma otsin uut süžeed. Vist oli see Picasso, kes ütles: «Ma ei otsi, ma leian.» Nõnda on ka minuga. Minu käitumine on põhilises osas pigem passiivne. «Ginger ja Fred» on film eten- dusest, mis sedapuhku nähtud televisiooni- maailma kaudu — televisioon on röögatu ladu, gigantne Noa laev, mis pilgeni täis kõike, mil-

lest aegade hämarusest saadik on innus- tunud spektaaklid: tinglikkus, stiil, epistlid, publikule silmategemise ning tema igapidi võrgutamise moodsused.

See kõik on koondatud katoodtorusse ja seda võetakse vastu piimjalt võbeleva väikese ekraani vahendusel, mis võimaldab inimestel elada hüpnootilist teist elu.

Uues filmis on uus ka režissööri vanus. Ma vananen ning järelikult saan osa mure- dest, kaotus- ja loobumisärevusest, mida kir- jutab ette minu iga. Ma ei mäleta, kes ütles, et suurim patt inimese elus on olla kuuekü- mene, mu jumal, kui õigus tal on!»

Filmis «Ginger ja Fred» kohtusid taas Fellini varasemate filmide näitlejad Giulietta Masina ja Marcello Mastroianni. Seegi kord ei saa Fellini läbi ilma autotsitaatideta, meenutusteta oma varasematest teostest, ainult nüüd teeb ta seda videomagnetofoni vahendu- sel, reklaamides näiteks Rooma tänavakaubit- sejate kraami. Fellini armastatud grotesksete tegelaste galeriist astuvad taas esile gnomid ja kirevaks grimeeritud härrad, ka Woody Alleni, Franz Kafka ning Tarzani teisikud, puudub üksnes ninasarviku filmist «Ja laev lä- heb», ent see-eest näidatakse mitme udaraga imelehma. Peategelased Amelia ja Pippo lii- guvad selles seltskonnas justkui viirastused, sest üksnes nemad on veel võimelised kaasa tundma, kannatama. Ja ehkki Pippo-Mast- roiani sõnab: «Oleme nagu kaks vaimu, kes ilmuvad minevikust ning on sinnasamasse



ka teel», kostab kulisside varjust Fellini optimistlik hää: teie päralt ei ole üksnes minevik, vaid ka tulevik, sest teie olete tõelised inimesed.

Võõrustajad näitasid FEST-il Dušan Makavejevi vana filmi «WR: organismi müsteeriumid». Filmide «Inimene pole lind» (1965), «Kaitsetu süütus» (1968) ning «WR: organismi müsteeriumid» järgi teatakse Makavejevit kui andekate noorte filmiloojate rühmituse juhti 1960. aastast — seda rühma tunti laiemalt nimetuse «Must laine» all, nimi tuli nende kriitilisest suhtumisest mis tahes ühiskondlikku või poliitilisse ideoloogiasse.

Filmi «WR: organismi müsteeriumid» hoiti 15 aastat riulil. Põhjuseks selle ebaõnnelik pildimaailm, mis tihtipeale eemaldub üldkäibivast kombelisusest, ja liiga vaba tekst, milles kõiki asju nimetatakse oma nimedega.

Makavejevi filmi võiks pidada eksperimentaalseks. Valminud 1971, võib selles näha Euroopa seksuaalrevolutsiooni Balkani resonantsi. Film põhineb Freudi õpilase, tuntud austria psühholoogi Wilhelm Reichi arutlustel, et inimese isiklik vabadus väljendub tema seksuaalse vabaduse kaudu. Sellest teooriast lähtudes on Makavejev loonud satiiri, mis kollaažina seob ühte dokumentaal- ja mängufilmide kaadrid. Üleüldse kõneldakse Makavejevist kui uuendajast kollaažifilmi vallas. Küllalt segase kompositsiooniterviku ning päriselt mitte haakuvate kaadrite vahendusel

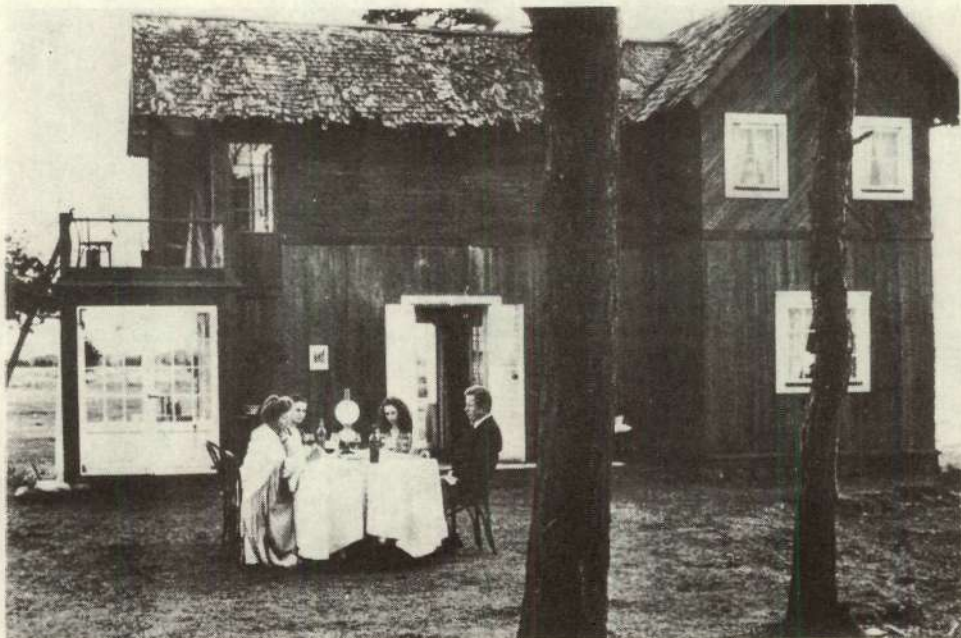
selgitab autor, tihti üpris jämedakoeliselt, mis asi on isiklik (seksuaalsuse kaudu avalduv) vabadus, mille ideed on moonutatud sellega, et vabadust on eksikombel seostatud poliitilise ideoloogiaga.

Makavejevi film toob paratamatult meelde Bahtini karnevalikäsitluse, tema «naerul põhineva teise elu» vaatlused, eriti et režissöör kasutab oma loomingus sageli ka serbia rahvanalju ning paroodiaid.

Lõpetuseks mõnda informatsioonilist. Nõukogude filmidest näidati FEST-il Larissa Šepitko—Elem Klimovi «Lahkumist», Sergei Solovjovi filmi «Võõras Valge ja Täpik» ning Aleksõi Germani filme «Minu sõber Ivan Lapšin» ning «Proovilepanek». Kõiki neid saatis niihästi publiku kui ka ajakirjanduse tähelepanu. FEST-il viibisid režissöör Aleksei German, näitleja Ludmila Saveljeva, operaator Juri Klimentko, kriitikud ning ajakirjanikud. Pressikonverentsil kõneles A. German uuenduskavadest Nõukogude kinematograafias, avaldades ka lootust, et parimad Nõukogude filmid jõuavad nüüd lääneriikidegi ekraanile, kuna tänini saadeti mingitel segastel ajaoludel sinna teinekord just kehvapoolseid.

Ajad, mil vaataja erutusega andus nõiduslikult pimedale kinosaalile, jägides südame põksudes võõrast draamat näitelinal, on ümber saanud. Tänane filmivaataja on

*«Ohver», režissöör Andrei Tarkovski.*





«Ginger ja Fred», režissöör Federico Fellini. Giulietta Masina Amelia Bonetti osas.

skeptik. Ta pigem eelistab sulguda oma koju ning, tuhvliid jalas, võileib pihus, tarbida filmitoodangut just sedapalju ja nii, nagu isu on. Tekkinud on uus kunst, mingi televisiooni ja kino hübriid. Ent kui vaataja, kes ühelt telekanalilt teisele hüpatas või oma suva järgi isiklikust videoteegist filme valides ei ole oma valiku eest vastutav, siis sama ei saa ütelda filmitegijate kohta. Loojad vastutavad vaataja ees, millist kaupa nad talle pakuvad.

Filmikunsti praegune arenguetapp ei suudagi panna vaatajat teistmoodi suhtuma, kuna mitte midagi põhimõtteliselt uut ei pakuta. Otse vastupidi, paljud režissöörid naasevad vanade traditsioonide juurde ning proovivad uuesti üle vaadata klassikat. Lõpude lõpuks on isegi vanu filme jäljendades võimalik teha head kino.

Praegust filmikunsti arengufaasi võiks nimetada postmodernistlikuks. Ei ole veel ilmunud uut Griffithit, Eisensteini, Vertovit, Wellesi, Buñueli. Või nagu FEST-i puhul kirjutas «Guardian»: «Praegu on väga raske öelda, kust kumab valgus. Sest tänu tervele filmindussüsteemile ja ka publiku meelsusele on tekkinud pimedus äärmiselt läbipaistmatu. Valgustusi ei saa tulla USA-st, kuni Hollywood on praeguste korporatsioonide võimu all, aga Lääne-Euroopas näikse puuduvat igasuguse jõud, mis võiks tuua filmikunsti uuenemise.»

JULIA SILLART (Guteva, sündinud 1943 Varnas) on Bulgaaria kodanikuna lõpetanud ÜRKI kroonikafilmi režii erialal 1972. aastal. 1975. aastast stuudio «Tallinnfilm» kroonika-, dokumentaal- ja populaarteaduslike filmide režissöör.

## Filmi- Gloobus

### TAANI FILMISEADUSANDLUS LÄBIVAATAMISEL

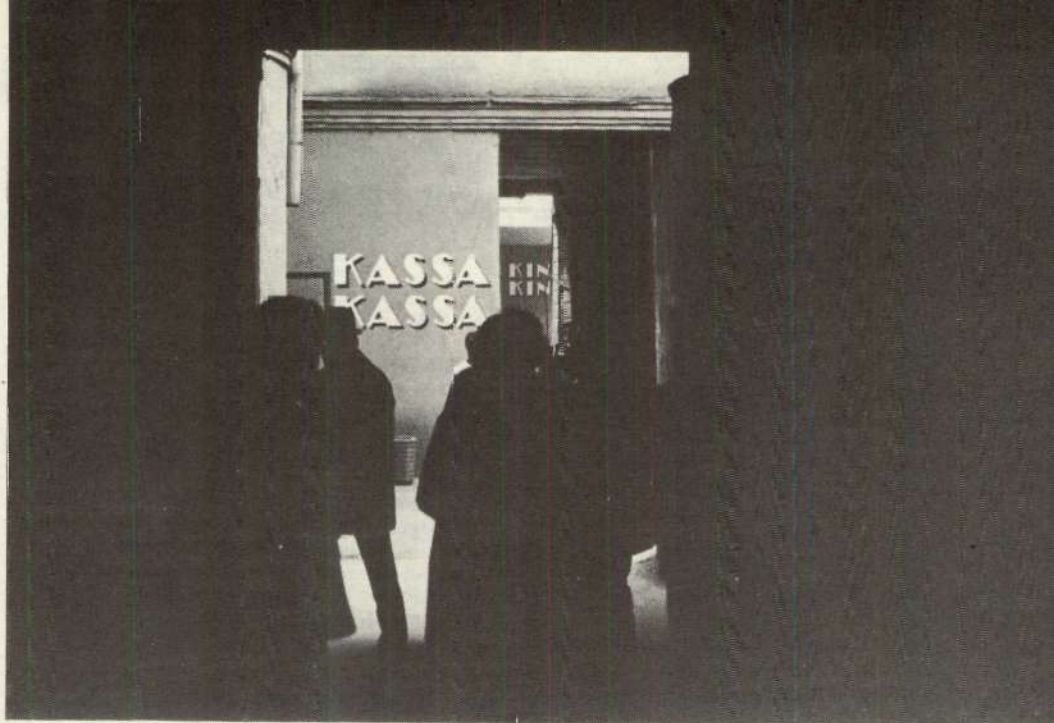
Vaadatakse läbi Taani 9. juuni 1982. aasta «Filmiseadus». Kõik 1983. aastast Taanis toodetud mängufilmid on saanud valitsuselt rahalist toetust, mida suunas Taani Filmiinstituut. Subsiidium laenu või laenugarantii näol ulatub 80—85 protsendini kogu filmi maksumusest. Subsiidiume määrab instituudi nõukogu, olles ära kuulunud ühe oma kolmest kunstilisest nõuandjast.

See on andnud põhjust kriitikaks. Paljud arvavad, et nõuandjate soovitusel on liialt piiratud, ei vasta üldsuse maitsele ega filmilevitajate ja -tegijate vajadustele pileтите läbimüügi osas. Teisest küljest aga on selles seaduses formuleeritud nõue, et filmid, mis saavad riiklikku toetust, peavad olema kunstiliselt väärtuslikud. Praeguse lepingu kehtivuse ajal (aga nõuandjad määratakse kolmeks aastaks) on toodetud äärmiselt erineva kvaliteediga filme. Raskesti arusaadavaid filme, mida on vaadanud üksnes vaimustunud kriitikud, ja populaarseid meelelahutuslikke filme, mis on jõudnud laia auditooriumini.

Seoses filmiseaduse läbivaatamisega on olnud juttu riikliku toetuse jagamisest kaheks. Üks osa jääks, nagu siamaani, kunstiliste nõuandjate käsutusse, kes kindlustaksid selle, et toodetakse kunstiliselt kõrgetasemelisi filme.

Teine osa oleks veidi isereguleerivama iseloomuga, kusjuures produtsent saaks riiklikust toetusest niisama suure osa, nagu ta on investeerinud. Selle alajaotusega finantseeritakse laiale auditooriumile mõeldud filmide tootmist, mis oma sissetulekutega teeksid tasa suure osa investeeritud summadest. Need filmid ei kuuluks kunstilisele hindamisele, kuigi neile kindlustatakse riiklik toetus. Seda ettepanekut toetavad muidugi eelkõige produtsendid, filmilevitajad ja kinoomanikud, ent Taani filmilavastajad loodavad siiski, et nõuandjad jätkavad ka edasipidi kõikidele filmidele antava riikliku toetuse hindamist. Seoses filmiseaduse läbivaatamisega on asjasse puutuv ministerium kaasanud ühe erafirma, kes hakkab kontrollima filmitootmise rahalist külge viimaste aastate jooksul.

Filmiseaduses on ka lisasäte, mis kohustab Filmiinstituuti impordima välismaiseid filme, määrama stipendiume, haldama kino- ja kahte videostuudiot. Seadus hõlmab ka lühi- ja dokumentaalfilmide tootmist ja levitamist Riikliku Filmiametiga poolt ja Taani Kinomuuseumi tööd.



Kino «Oktoober» vaateid 1987. aasta varakevadest.  
A. Ilo fotod



---

## Juubilar «Oktoober» ja kinod vanalinnas

---

KARIN HALLAS

Kohvikute- ja komisjonipoodiderohke Tallinna vanalinn ja tema lähem ümbrus on kunagi silma paistnud ka kinode arvukuse poolest. Aegade jooksul on neid järjest vähemaks jäänud, kadunud on «Express-Bio» (asus Viru 3), «Kasino» (Ujula 3), «Bi-Ba-Bo» (Viru 9), «Amor» (Harju 6), rääkimata «Metropolist» ja näituseväljaku «Rekordist». Lammutatud on «Apollo» — «Forum», «Gloria Palace'ist» on saanud Vene Draamateater, «Grand Marinast» Ohvitseride Maja. Kinodest, mille ajalugu ulatub revolutsioonieelsesesse aega, töötavad praegu veel ainult «Pioneer» ja «Oktoober». Esimene neist alustas «Royal Viona» tegevust 1910. aastal (kandis vahepeal ka nime «Skandia»), kunagisest «Passashist» väljakasvanud «Oktoober» aga tähistas tänavu oma 70. aastapäeva. Sündmus ärgitas huvi kino mineviku vastu ning juubelipäeval 28. veebruaril toimus kinos eriseanss, kus kõneldi kino ajaloost ja vaadati vanu filme.



Peale auväärsse vanuse ja otsese seose Eesti kinotööstuse esiklapse o/ü «Estonia-Filmiga» on «Oktoobri» kinol ka väga huvitav arhitektuurilooline taust. Selle kino ehitamine on seotud sajandi alguse arhitektuuriloo ühe huvitavama, kahjuks küll vaid osaliselt teostatud projektiga, millest allpool lähemalt.

Tuntud Tallinna õllevabrikant J. Pfaffile kuulunud Viru, Väike-Karja ja Sauna tänavate vahelise suure krundi omandasid 1912. aastal ärimehed H. Gutkin ja I. Sundeleviitš, kes asusid agaralt olemasolevaid madalaid hooneid ümber ehitama. 1913.—1914. aastal kerkis siia arhitektide Karl Burmani ja Artur Perna projekti järgi suur sopiline äri- ja üürimaja, mis tänu ilmekatele tänavafassaadidele ning hoovipoolsete treppide, erkerite ja rõdude jõulisele plastikale kuulub Tallinna juugendarhitektuuri silmapaistvamate näidete hulka. Kauplustega üürimaja oli vaid plaanitsetu esimene järk. Krundisise ruumi maksimaalseks ärakasutamiseks oli siseõuele kavas rajada suur mitmekorruseline ja mitme funktsiooniga passaaž. Projekt telliti Tallinna uue raekoja konkursil III preemia võitnud soome arhitektidelt Wainö Palmquistilt ja Einar Sjöst-römilt. 1914. aasta jaanuariks valminud ning 11. juunil 1915 kinnitatud projekt<sup>1</sup> nägi ette suurejoonelise hoonekompleksi, kuhu kuulusid 2-korruseline galeridega kaubapassaaž, restoran, kohvik, hotell (3. ja 4. korrusel), avalik raamatukogu ja 670-kohaline rõduga kino. Passaaži peateln külges praeguse kino kassaruumi juurest

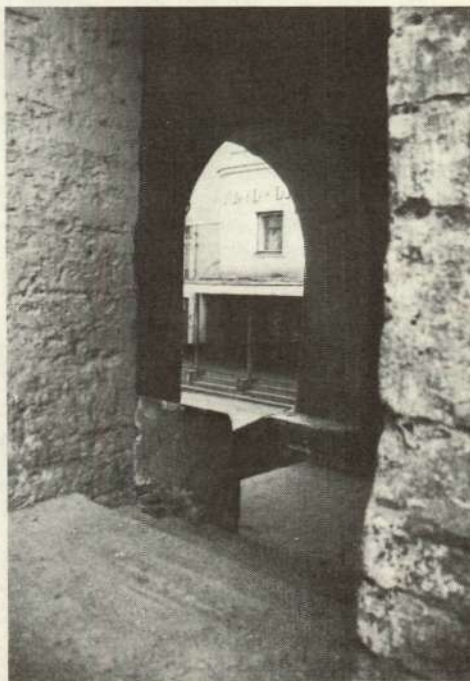
sirgjoones kuni Väike-Karja ja Sauna tänava nurgal asuva kangialuseni, mõlemale poole uusehitise ja olemasoleva üürimaja vahele jäid väikesed hoovisopid. Kogu selle osalt kuni 6-korruselise (krunt on mitmetasapinnaline) ehitise keskosa oli mõeldud katta hiiglasliku klaaskupliga.

Soomlaste põnevast projektist jõuti valmis ehitada vaid kino, mis osaliselt oli juba olemasoleva maja ümberehitus. Hoone anti üürile Robert Krontalile, kes Karl Burmani ja Karl Jürgensoni ehitusjärelevalve all viis kino ehituse 1917. aasta veebruariks lõpule. 14. veebruaril (vkj) palus Krontal kubermanguvalitsuselt luba avada valminud ruumides «esmaklassiline miniatüüride ja mitmesuguste divertisemantidega kinoteater», 25. veebruaril vaatas komisjon kinoruumid üle ja kolme päeva pärast toimuski uues «Passashiks» nimetatud kinos avaetendus. Eeskava koosnes «Moskva publikumi pailapse» Ksenie Istomina esitatud mustlasromansidest ja neljajaolisest filmist «Nii vähe on elatud — nii palju on läbi elatud». Kino tutvustuses tõsteti tolle aja kohta tüüpiliselt esile «meeldivat ja kodust sisseasetet», saali ruumikust (ca 500 kohta) ja head õhupuhastust. Erilist märkimist leidsid Peet Areni kuusteist «äärmises modern» stiilis maali, millele ka «pisikene osa (. . .) futurismust on kogemata hulka segatud» ning mis olevat «kino omanikule kaunikesse summa maksma läinud». Esietenduse ajal mänginud «õige korralik» keelpillide orkester ja ka pildid olnud näitelaval «õige head».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ENSV RAKA, f 33, nim 3, s-ü 3204, lk 19.

<sup>2</sup> «Tallinna Teataja» 1. III 1917, nr 49.

<sup>3</sup> Samas.



<b>Teater</b> <b>„Passash“</b> Wõru uul. 4.	Täna, 28. veebruaril 1917. a. kell 5 püüanil Nähtelmal: <b>„ТАКЪ МАЛО ПОЖИТО, ТАКЪ МНОГО РЕПЕРЖТО“</b> Nähtelmal: Keesie Leonidowa Istomina	<b>Teater</b> <b>„Passash“</b> Wõru uul. 4.
---	---	---

<b>Reali teater „Estonia“</b> Suhtelise, 28. veebruaril 1917. a. <b>St. de B. Stauffmanni</b> ja J. Niina <b>au-dõtu.</b> <b>„Trilby“</b>	<b>Kino-teater</b> <b>„Grand-Marina“</b> Nähtelmal: <b>„Депеша“</b> Nähtelmal: „Wilmari wõla“	<b>Operas</b> <b>The-Royal-Vin</b> Wõru uul.	<b>„Markiise briljandid“</b> Nähtelmal: „Kõrvaldused“	<b>Antistad uueid herraid.</b> Nähtelmal: „Kõrvaldused“	<b>Campile, peitumise ja detroitimise äraandus</b> Nähtelmal: „Kõrvaldused“
--	---	--	--	--	--

Kui maailmasõja aastatel võisid Tallinna kinomanikud ajalehtede kinnitust mõõda sissetulekutega igati rahul olla, siis 1920. aastad kinodele enam kuigi soodsad ei olnud. Järjest suurenev konkurents<sup>4</sup> ning arvukad linnalõbustus-, Punase Risti, Kultuurkapitali, tulu- ja ärimaksud viisid kinod majanduslikesse raskustesse. Tihti tuli neid ajutiselt sulgeda, vahetusid omanikud, sageli juhtus tuleõnnetusi. 1927. aastal põles ka «Passash». Samal aastal läks ta üle o/ü-le «Estonia-Film» ja sai uue nime «Rekord». Varem kandis seda nime näituseväljaku Rotundis asunud ja samuti «Estonia-Filmi» poolt omandatud kino, mis hiljem mõnda aega veel «Endlana» tegutses. «Rekordist» sai «Estonia-Filmi» esinduskino, kus hakati esmajärjekorras demonstreerima ka osaühisuse enda kroonika- ja dokumentaalfilme. Siinsamas kino kioskustes näitelava kõrvalruumides asus ka «Estonia-Filmi» laboratoorium ise.

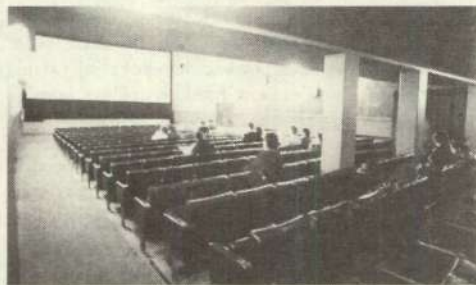
1930. aastate alguses said paljud pealinna kinod uue näo. Suuremad ümber- ja juurdeehitused toimusid 1931 ka «Rekordis», projekterijaks Edgar Kuusik.<sup>5</sup> Kino omandas funktsionalistliku, «sirgjooneliste kastprintsipiidega uuele ajavaimule vastava» moodsa ilme. Hoone laiienes uute kassa- ja ooteruumide võrra, ümber ehitati trepid ja rõdu, näitelava ja artistide ruumid said tulekindlad seinad. Kohtade arv suurenes 527-lt 585-ni, neist 166 oli rõdul ja 37 loožides. Uuenenud kino avati 21. oktoobril 1931 nime all «Uus Rekord» ning ta hõivas «Grand Marina» ja «Gloria Palace'i» järel Tallinna kinode pingereas (nii linnalõbustusmaksu suuruse kui ka aadressraamatute järgi otsustades) kolmanda koha.

«Uus Rekord» töötas 1932. aastani. Siis lõpetas «Estonia-Film» tegevuse ja kino läks üle uuele omanikule (J. Steinbergile), kes andis talle ka uue nime — «Helios» (alustas tegevust 1933). 1937. aastal omandas kino uus filmitööstuse aktsiaselts «Estofilm». «Oktoobriks» sai kino pärast natsionaliseerimist 1940. aastal.

<sup>4</sup> 1927. a oli Tallinnas juba 17 kino kohtade koguarvuga 6592, neist suurimas («Grand Marina») 1266, väikseimas 76. — TRKA, f 82, nim 1, s-ü 920, lk 69.

<sup>5</sup> Projekt TAMKI toim 357.

«Passashi» avamise kuulutus «Tallinna Teataja» 1917. aasta 28. veebruari numbril tagaküljelt.



\* \* \*

Loodetavasti jätkab pika kohatraditsiooni ja väärika minevikuga «Oktoober» kinona tegutsemist veel kaua. Ebameeldiva juubeliüllatusena esilekerkinud idee anda kinoruumid «Vanalinna Stuudiole» ja ehitada need ümber teatriks võib hea olla küll ainult teatri poolt vaadatuna, mitte aga kogu kultuurikontekstis (õnneks on küsimus vähemalt esialgu lahenenud «Oktoobri» kasuks). Mitte vähem kui teatri teinised olud nõuaks korraldamist Tallinna kinode olukord. Vanalinna ja tema vahetusse ümbrusse on alles jäänud vaid kolm kino: «Pioneer», «Oktoober» ja «Sõprus» (pluss Kinomaja). Seda pole just palju. Südalinnal kinodel on oma funktsioon, oma eripära. Nii nagu vanalinn tervikuna kuulub kõigile tallinlastele, nii teenindavad ka siinsed kinod praktiliselt kogu linna elanikkonda. Nende vähest ei korva uute kinode ehitamine (mis on ka kahtlemata vajalik) ussrajonidesse.

Viimasel ajal on hakatud aktiivselt otsima uusi kinotöö vorme, selle poolest väärub märkimist just «Oktoober» oma FIMA-klubi, mitmeosaliste väärtfilmide õhtute ja mitmesuguste kohtumiste korraldamisega. Nagu teatridki, nii ei saa ka selline kino asuda mujal kui linna aktiivsemas suhtlemistsoonis südalinnas. Vanalinnas peaks olema rohkem väiksemaid hubaseid kinosid, mis oleksid orienteeritud konkreetsemale publikule, kujundaksid oma näo ja oma traditsioonid. Sellistest kinodest ei käidaks konveiermeetodil, mütsi maha võtmata, läbi, neist võiksid kujuneda meelispaiad, kuhu tulek oleks sündmus, kuhu tuldaks nagu teatrisse, varieteesse, soliidsesse kohvikusse, ruttamata aega veetma, süvenema, suhtlema. Nii sugusesse kinno poleks piinlik ka kaugemate külalistega tulla ning üldse aitaksid sellised kohad tõsta vanalinna kaduma kippuvat kultuurimainet.

Võiks, tuleks, peaks — kõigele sellele on kindlasti hooilt vastu panna mitu «ei-saa-d» tulude-kulude arvestajatelt, tuletõrjelt, muinsuskaitset. Kuid filmikunsti uuenemisega peab kaasnema ka kinokultuuri tõus. Märkatavalt sagedanenud väärtfilmide näitamine, «riiulifilmide» avalikustamine ja kogu uuenemisprotsess, mis

töötab filmikunsti arengut sügavuti, toob kinodesse tagasi kõrgemate nõudmistega publiku, loob eeldused kinode kujunemiseks tõsiselt võetavateks kultuuriasutusteks. Olgu film kui tahes hea, kõledas kinos (nagu näiteks «Pioneer») on seda vaadata ebamugav. Inetu ruum kujundab vastava suhtumise, annab julgust tooliga kolistada, demonstratiivselt haigutada, kõva häälega rääkida. Koht määrab suuresti käitumiskultuuri ja seepärast pole kinode ilme küsimus sugugi tühjalpas esteeditsemine. Väärtfilmid nõuavad väärtkinosid.





«Rühm», režissöör Oliver Stone. Esiplaanil Tom Berenger (seersant Barnes) ja Willem Dafoe (seersant Elias).

«Rühm (PLATOON)». Režissöör ja stsenaarist Oliver Stone, operaator Robert Richardson, montaaž Claire Simpson, muusika Georges Delerue, produtsent Arnold Kopelson; kaasprodutsent A. Kitman Ho. Hemdale Film Corporation. Peaosades Charlie Sheen, Tom Berenger, Willem Dafoe.

## «RÜHM» — ÜHE MUUDI PURUNEMINE

1987. aasta märtsi lõpul, kui jagati järjekordseid «Oscareid», tunnistati Oliver Stone'i film «Rühm» parimaks Ameerika linatseksi. Oliver Stone sai parima režissööri «Oscari». Sama auhinnaga pärjati filmi montaaž ja heli. Stone ise on öelnud, et kõiki tema püüdlusi saada režissööriks on ajendanud soov teha film Vietnamist ja jutustada tõe oma põlvkonnast. Ameerika sõdurite keskmine vanus Vietnamis sõjas oli 19 aastat, seega on «Rühm» film praegustest 40-aastastest.

Viimased paar aastakümnet on purustanud paljud globaalsed ja rahvuslikud müüdid (mitte kõik, mis me enesest ja tulevikust uskumise teadvat, pole osutunud nii kauniks ja õilsaks, kui arvasime). «Rühm» purustab järjekordse müüdi, mis pikka aega on turgutanud ühe suurriigi enesetunnet. See on valus protsess. Ajalehed kirjutavad «Rühma» draamatilistest seanssidest USA-s. Osa inimesi lahkub, sest linal toimuvat on raske vaadata, kostab protestihüüdeid: sõda ja Ameerika sõdur Vietnamis ei olnud sellised! Aga saali valgenedes jääb istuma mehi, kes tühja pilguga enesesse vaatavad.

«Rühm» on autobiograafiline teos. Filmi sissejuhatavalt kostab ekraanilt ühe peategelase, noore vabatahtliku Chris Tayloriga (Char-

lie Sheen) arutlus: «Tahan täita oma kohust nagu minu vanaisa Esimeses maailmasõjas ning isa Teises maailmasõjas. Maan, et see on minu põlvkonna sõda.» Ka Oliver Stone läks 1967. aastal Vietnamis vabatahtlikuna pärast erakolledži lõpetamist, ta läks võõral maal kaitsma Ameerika vabadust ja kõrgeid ideaale kindlas teadmises, et «kommunistid ümbritsevad ja ähvardavad meid igal pool».

«Rühm» algab noorsõdurite mahalaadimisega sõjaväe tugipunktis. Hiigeltranspordilennukist pudeneb tolmusele päikeseloošas maale noori mehi. Asemele tõstetakse musta läikivasse plastikaati mässitud kandameid — lennuk alustab tagasiteed koju, Ameerikasse. Valitseb mingi arusaamatu kaos: õhku lõhes- tab helikopterite mürin (see peaaegu müstiliselt mõjuv lennuaparaat omandab filmis sümboli tähenduse), vilksatab higist ja tolmust moonunud nägusid, lajatab vöallahuumorit ja kostab sõdurite vänget kõnepruuki. Uustulnukate esimene reaktsioon on täielik hämmeldus. Mustanahaline sõdur ütleb Chris Taylorile: «Peab küll olema rikas inimene, et olla nii loll ja vabatahtlikult selle sita sisse tulla.»

Oliver Stone valdab täiuslikult kunsti teha linal toimuv vaatesaalis peaaegu füüsiliselt tajutavaks. Kaamera jälgib suures plaanis meeste higiseid nägusid. Nahale kleepuvad mürgised putukad ja jalus väänlevad maod. Inimene lämbub niiskes hapnikuvaeguses. Plaanid vahelduvad sujuvate üleminekuteta, umbes nii, nagu toimuvat võib tajuda džungli- sõdur, kel puudub sündmustest õige ülevaade. See on džunglisõda rivisõduri vaatevälja kõrguselt. Režissööri eesmärk ongi olnud jälgida, mis toimub inimeses ja rühmas enes- ses. Me ei saa midagi teada strateegilistest plaanidest ega väeosade liikumisest, kordagi ei peatu kaamera vastaspoole leeris. Vaid vilksatavad viirastuslikud kujud tihnikus märgivad alati nähtamatuna läheduses viibi- vat vaenlast.

Esimesel öisel luurekäigul saab Chris Taylor kergelt haavata, nagu juhtus ka Oliver Stone'iga. Õhtul viib rühmakaaslane Chrisi punkrisse, kus suitsetatakse marihuanaat ja käib käest kätte klaas. Oluline episood režissööri sõnumi mõistmiseks on Vietnamis küla põletamine. Helikopteri pardalt näeb rühm oma luurekäigult kaotsi läinud mustanahalist kaaslast ristilööduna puutüvel. Küla, keda kahtlustatakse partisanide abistamises, peab selle eest tasuma. Režissöör asetab vastamisi kaks erinevat elukäsitust ja inimtüüpi. Seersant Barnes (Tom Berenger) on julm tapamasin, kes sõdib üksildase sõda kõige ja kõigi vastu. Tapmises ja hävitamises näeb ta ainult šanssi sellest põrgust eluga pääseda. Seersant

Elias (Willem Dafoe) on enda jaoks selgeks saanud tapatalgute mõttetuse. Ta näeb, kuidas sõda hävitab pikkamööda tema kaaslastes inimese, ja mõistab, et kaotajaks pooleks jääb Ameerika. Väljapääsu aga pole, sest toimuv ei ole enam juhitav. Režissöör on öelnud ühes intervjuus, et tema jaoks oli oluline näidata, kuidas enamik sõdureid oli valmis tapma, nad vajasid seda. Teisal kinnitab ta, et filmi põhiline sõnum on: sõja esimene ohver oli süütus. Pole ei kangelasi ega kangelaslikkust, millega hiljem õigustati ohvreid.

Oliver Stone on halastamatu realist. Varasemate tööde põhjal on teda nimetatud koguni verehulimiseks 'ekraanimaniakiks. Ka «Rühmas» on kohati nii paksult verd, et pöörad tahtmatult pilgu ekraanilt kõrvale. Kuid kindlasti ei naulte Stone selles filmis julmuse. Selline oli džunglisõda ja inimsuse hävitamine, näib ta kogu aja kinnitavat. Peaaegu dokumentaalse realismi kõrval loob režissöör müütiliselt mõjuvaid filmikujundeid. Sellisena jääb meelde Eliase surmastseen. Järjekordsel retkel tulistab Barnes Eliast ja jätab ta džunglisse maha. Rühm lahku helikopteril ja järsku ilmub all nähtavale verekorpas Elias. Ta jookseb järele helikopterile, langeb põlvili ja tõstab kahe käega pea kohale auto-maadi. (Jumalaga jätmiseks või needmiseks?) Taamal lähenevad Vietnami partisanid.

Film lõpeb öise lahingu pildiga, mida asjatundjad on arvanud sõjafilmi ajalukku jäävat. Väeosa juhtkond on rühma teadlikult lõksu juhtinud, et välja meelitada džunglis varjuvaid partisane. Viirastuslikud inimvarjud sähvivate plahvatuste ja lõõmava džungli taustal loovad — mõjuva helikujunduse saatel — ekraanil apokalüptilise visiooni. Siis tulevad madallennul pommitajad. Järgmine kaader kujutab hommikuvaikusel ärkavat džunglit. Reamees Chrisi esimene pilk tabab noort hirve ja seejärel, laipade keskel, haavatud Barnesi. Chris leiab püssi ja seda liigutust mõistnud Barnes ütleb: «Tee seda.» Jääb vaataja otsustada, kas ka tapamasin on tapmisest väsinud. Stone on öelnud: «Me ei võidelnud vaenlase vastu, vaenlane oli meis enestes.»

Sanitaarsalk otsib välja veel elus olevad haavatud ja helikopter tõuseb lahinguvälja kohale, kus buldooser laipu auku ajab. Kaadri tagant kostavad Chrisi mõtted: «Need meist, kes kõigest sellest välja tulid, peavad oma elu uuesti alustama, et õpetada teistele, mida mõistsime meie, ja püüdma leida mingit mõtet järelejäanud aastatele.» Aga alustada uuesti pärast Vietnami ei olnud kerge. Oliver Stone käis läbi kogu Vietnami veteranide kannatuste raja: hulkus New Yorgi tänavatel, tarvitas narkootikume ja vägijooke. 1969. aastal astus Stone New Yorgi ülikooli filmiteaduskonda. Tal vedas, pääsedes Martin Scorsese õpilaseks, kes aimas Stone'is kohe tõelist filmimeest: «Ta oli kogenud rohkem kui teised õpilased ja tal oli midagi öelda.» Kaaskursuslastele näis ta kibestunud üksildase hundina. 1976. aastal valmis «Rühma» stsenaarium, kuid sellele ei õnnestunud leida produtsenti. Võib ainult ette kujutada, kuidas oleks film mõjunud kümne aasta eest, kui Ameerikas veel õieti miski ei

tumestanud Vietnami sõja kangelasmüüti. Vahepeal sai Stone tuntuks stsenaaristina («Kesköö kiirrong», «Armiga mees», režissöör Brian de Palma; «Draakoni aasta», režissöör Michael Cimino), kuid säilitas skandalisti kuulsuse, kes Hollywoodi galaõhtutel kombekalt käituda ei tahtnud. Siis tuli esimene iseseisev film. Ta käis Salvadoris ja väntas filmi «Salvador», mille sõnum ametlike seisukohtadega päriselt kokku ei kõlanud. Lõpuks õnnestus Stone'il oma Vietnami-stsenaariumile leida produtsent Inglismaalt. «Rühm» valmis erakordselt lühikese aja ja läks maksma kõigest 6,5 miljonit dollarit. Filmiti Filippiinidel, enamik näitlejaid oli kaamera ees esmakordselt. See oli Stone'ile vajalik suurema tööpärasuse saavutamiseks. Samal esmargil tehti džunglis paar nädalat õppusi endise merejalaväe kapteni juhtimisel.

«Rühm» ei ole esimene Hollywoodi film Vietnami sõjast (tuntumad ehk F. Coppola «Tänapäeva apokalüpsis» ja M. Cimino «Hirvekütt»), kuid ta on esimene, mis kõneleb nii valusalt tõtt Vietnami. Niisugusele järeldusele on tulnud filmist kirjutajad. Tähelepanu, mis filmi ekraanil saadab, näib kinnitavat sama. Kulub kümme aastat sõja lõppemisest, et selleni jõuda.

«Rühma» kunstiline kude ei ole kõikjal ühtlaselt tihe. Võib leida liiga otsest must-valget vastandamist ja tuttavana tunduvaid käike (kas või hommikuvärskuses ärkav džungel noore hirvega pärast verist taplust), kuid nähtavasti on tegu just sellise kunstiteosega, milles kogumulje lubab unustada mõne liiga otse ütlemise.

Võib mõista, millise lisaväärtuse annab «Rühm» ameeriklastele, kellele nende oma lähialalugu näidatakse järsku hoopis teises valguses, kohustusliku õilsuseoreoolita. Mõtlevale inimesele võimaldab «Rühm» hoiata-vaid oleviku- ja tuleviku-paralleele. Inimene selles filmis ei tundu kahjuks kuigi mõistus-pärase olendina. Aga vähemalt mõnes neist muutub midagi. Sellisena on «Rühm» mõjukamald sõjavastaseid linatöeseid.

ELLE ANUPÖLD

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1987

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

**М. МУТТ** — Размышления на фоне «Правды и права» (43)

Известнейший эстонский классический роман-эпопея «Правда и право» А. Х. Таммсааре, который многократно ставился в театрах, предстал перед зрителем в прошлый сезон в новой инсценировке: в тартуском «Ванемуйне» под названием «Время прихода — время ухода» (инсценировка и постановка А.-Э. Керге) и в Таллине в Государственном академическом театре драмы им. В. Кингисеппа под оригинальным заглавием (инсценировка К. Кург, постановщик Р. Трассе). Писатель и критик М. Мутт дает сравнительный анализ двух постановок, отдавая предпочтение тартуской как наиболее удавшейся в художественном плане, но находит все же, что на уровне трактовки произведения Таммсааре названные постановки не открыли нового этапа. Вместе с тем автор статьи привлекает внимание к некоторым мотивам романа, оставшимся вне поля зрения всех постановщиков.

**К. КАСК** — Что будет с Варгамяэ? (56)

Доктор искусствоведения К. Каск рассматривает ближе постановку А.-Э. Керге «Время прихода — время ухода» (по мотивам романа А. Х. Таммсааре «Правда и право»). По мнению рецензента название хутора Варгамяэ в этой постановке временами превосходит символ родного края — превращаясь в Варгамяэ одного народа и его культуры. Это происходит благодаря Яану Тоомингу в роли варгамяэского Андреса, одного из главных действующих лиц (премия за лучшее исполнение мужской роли на фестивале «Прибалтийская театральная весна»). Подробнее автор останавливается именно на толковании роли Яаном Тоомингом. В качестве антитезы рассуждения критика перемежаются с возражениями известного биолога и историка культуры Яана Эйларта, имеющего претензии к постановке.

**Ю. ТОНТС** — Пути, ведущие в Варгамяэ и Пыргупыхья (64)

В связи с очередными новыми постановками романов крупного эстонского классика Таммсааре литературовед Ю. Тонтс рассматривает принципы инсценировки и методы подхода к произведениям Таммсааре, бытовавшие в эстонском театре в последнюю четверть века. Шире рассматриваются прозаические произведения и пьесы, проза и проблемы её театрального толкования. Поняне непрезойденными вершинами традиции театрализованного Таммсааре остаются поставленные В. Пансо «Человек и

бог» (1962, по II части романа «Правда и право») и «Новый Нечистый из Пыргупыхья» Я. Тооминга (1976) и его же «Правда и право» (1978).

## МУЗЫКА

**Э. МАТТИЗЕН** — Первая колонка (3)Отвечает **ХЕЛЬГИ САЛЛО** (5)

Солистка оперетты ГАТ «Эстония», заслуженная артистка Эстонской ССР Хельги Салло пришла в театр из учебной студии ЭТО. Ее творческий путь в «Эстонии» начался с роли Марты в мюзикле Бернстайна «Вестсайдская история», за ней последовали многочисленные роли в опереттах и мюзиклах, наиболее примечательной из которых является роль Альдонцы в мюзикле Ли «Человек из Ла Манчи», где роль Дон Кихота исполнял Георг Отс. Когда в 1974 году Г. Отс приступил к постановке «Дон Жуана» Моцарта, роль Церлины он предложил Х. Салло. За первой оперной ролью последовали Анхен в «Волшебном стрелке» Вебера, Марженка в «Проданной невесте» Сметаны и др. Х. Салло была популярна и на эстрадной сцене. Беседа вела Р. Миккель.

**В. САРВ** — Сетуское многоголосие: история собрания и итоги (22)

Сетумаа — район на юго-востоке Эстонии. Здешняя народная традиция существенно отличается от традиции других частей Эстонии. Особого внимания заслуживает многоголосие сетуских народных песен. В статье говорится и о собирателях сетуских напевов (финские фольклористы А. А. Ворениус-Ляхтенкорва, эстонские композиторы К. Креэк, Э. Оя, А. Гаршнер и музыковеды К. Лейхтер, Х. Тампере, У. Кольк, Я. Сарв и др.)

**У. ЛИНПУС** — Двухголосные песни в Южной Эстонии (31)

Сетуская многоголосная хоровая песня широко известна. Менее известны двухголосные песни, записанные в Южной Эстонии — в западной части Вырумаа и южной части Тартумаа. Прежде всего это бурдонные песни, но встречаются напевы, припев которых кончается терцем.

**Э. ПАПП** — Музыка и времена (37)

Статья-эссе, в которой автор рассматривает изнашиваемость музыкального образа во времени. Отсюда вытекает и один из возможных ответов на вопрос, почему, слушая музыку, в особенности тематическую, подчас становится скучно.

---

## КИНО

### Н. МЕЙНЕРТ — Результаты одного социологического опроса II (12)

Заключительная часть итогов проведенного среди кинопублики Эстонии социологического опроса. В статье анализируются оценки и интересы зрителей в отношении различного рода фильмов, а также их интерес к фильмам разных стран. В заключение Н. Мейнерт, опираясь на данные опроса, предлагает 7 типов кинозрителей.

### Л. СИЛЛАРТ — Фестиваль фестивалей 87 (76)

Впечатления режиссера-документалиста с XVII FESTA в Белграде в январе 1987.

### К. ХАЛЛАС — О юбилеях «Октобер» и кинотеатры в старой части Таллина (86)

Историко-архитектурный анализ истории одного из старейших кинотеатров Таллина «Октобер» (ранее «Пассаж», «Рекорд», «Уус Рекорд», «Хелиос»; ул. Виру 4); кинотеатр открылся в феврале 1917 г.

---

## РАЗНОЕ

### А. КАРТНА — Александр Тууранд (96)

Александр Тууранд (1888—1936) был театральным художником, который полвека назад очаровывал публику красочной, яркой, остроумной и красивой сценографией. Начиная с 1924 года до самой смерти он работал в «Эстонии», в 1930-е годы его интерес, как и интерес всего эстонского театра, тяготел к восточной тематике.

---

Адрес редакции:  
Эстонская ССР,  
200090 Таллин, п/я 51

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1987

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

## THEATRE

### M. MUTT. Discussions against the background of Truth and Righteousness (43)

The best-known Estonian classical epic A. H. Tammsaare's *Truth and Righteousness* which has been repeatedly staged was again presented to the audiences last season, by the Tartu Vanemuine Theatre entitled *The Time to Come, the Time to Go* (stage version and direction by A. E. Kerge) and by the Tallinn V. Kingissepp Drama Theatre with its original title (stage version by K. Kurg, direction by R. Trass). The author and critic M. Mutt makes a comparative analysis of the two productions stating his preference for the Tartu production as an artistically more successful one, however, he does not think that either of these productions has reached a new stage in the interpretation of Tammsaare's novel. At the same time, M. Mutt calls attention to several motifs in the novel which the directors have so far neglected.

### K. KASK. What will become of Vargamäe? (56)

K. Kask, M.A., examines the production *The Time to Come, the Time to Go* mounted by A. E. Kerge (based on A. H. Tammsaare's novel *Truth and Righteousness*). In her opinion the farm named Vargamäe acquires the significance of a symbol, not only representing one's home farm, but also one nation and its culture. And this is mainly due to the actor Jaan Tooming in one of the leading roles as Andres of Vargamäe (the best male actor's award at the Baltic Theatrical Spring Festival). The author of the article discusses Tooming's interpretation in a more detailed way. Into her line of reasoning she has incorporated as antitheses the comments by Jaan Eilart, outstanding biologist and cultural historian who has been critical of the production.

### Ü. TONTS. The paths which lead to Vargamäe and Põrgupõhja (64)

Concerning the renewal of the Estonian great classic Tammsaare on the stage, the literary scholar Ü. Tonts deals with the principles and methods of stage adaptation which have been applied to Tammsaare's works in the past 25 years. There is a more general discussion about prose and drama, prose and the problems of its stage adaptations. As pinnacles of achievement in the theatrical tradition of producing Tammsaare the following stand out: *Man and God*, directed by V. Panso (1962, based on the 2nd volume of *Truth and Righteousness*). *The New Satan from Põrgupõhja* (1976) and *Truth and Righteousness* (1978), both directed by J. Tooming.

## MUSIC

### E. MATTISEN. The leading article (3)

#### HELGI SALLO answers (5)

Helgi Sallo, Merited Artist of the ESSR, leading operetta singer at the State Academic Estonia Theatre came into the theatre from the drama studio of the Estonian Theatrical Society. Her career at the Estonia Theatre started with Maria's part in Bernstein's *West Side Story* which has been followed by numerous roles in operettas and musicals. From the last we could single out the role of Aldonza in Leigh's musical *A Man from La Mancha*, with Georg Ots appearing as Don Quixote. When in 1974 G. Ots produced Mozart's *Don Giovanni* he gave the part of Zerlina to H. Sallo. This first operatic part was followed by others: Annchen in Weber's *Der Freischütz*, Mařenka in Smetana's *The Bartered Bride*, etc. H. Sallo has also been popular as variety artiste.

### V. SARV. The Setu multivoiced song — history of collection and summary (22)

Setumaa is a region in South-East of Estonia. The folk tradition there is different from that of other parts of Estonia. A most remarkable thing is the Setu multivoiced song. The article also refers to the earlier collectors of Setu folk tunes (Finnish folklorists A. A. Borenius-Lähteenkorva and A. O. Väisänen, Estonian composers C. Kreek, E. Oja, A. Garsunek and musicologists K. Leichter, H. Tampere, U. Kolk, J. Sarv and others).

### U. LIPPUS. Two-part song in South Estonia (31)

Setu choral song in several voices is widely noted. Less is known about the two-part songs which have been written down in South Estonia, in western Võru district and in southern Tartu district. These are mostly built up on bourdon, but there are also tunes which are sung at an interval of a third at the end of the chorus.

### E. PAPP. Music and times (37)

An essayistic article in which the author discusses how the musical figure becomes hackneyed in the course of time. This might also be a point of departure for finding possible solutions to the problem of why one should feel bored by music, program music, in particular.



---

## CINEMA

### N. MEINERT. The results of a sociological questionnaire II (12)

The final part of the results of a sociological questionnaire carried out among the Estonian film audiences in 1986. The article presents different estimates and interests of the spectators concerning different kinds of films, their interest in the film production of other countries. In conclusion N. Meinert distinguishes between seven different types of spectators in Estonia, based on the results of the questionnaire.

### L. SILLART. Impressions from Belgrade. FEST '87. (76)

The documentarist gives her impressions of the 17th FEST in Belgrade, January 1987.

### K. HALLAS. The time-honoured Oktoober and other cinemas in the old city (86)

An architectural look at one of the oldest cinemas in Tallinn — the Oktoober (previous names: the Passaazh, the Rekord, the Uus Rekord, the Helios, 4 Viru Street), its history from the opening in Feb. 1917.

---

## MISCELLANEOUS

### A. KARTNA. Aleksander Tuurand (96)

Aleksander Tuurand (1888—1936) was a theatrical designer who captivated audiences half a century ago with his colourful, brilliant, ingenious and beautiful designs. From 1924 until his death he worked at the Estonia Theatre. In the 1930s his interest, like that of the whole Estonian theatre, was turned to Oriental subjects.

---

Editorial Office:  
200090 Tallinn P. O. Box 51  
Estonian SSR

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn. Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 18. 05. 1987. Trükkimisele antud 17. 06. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 11.0. MB-03089. Tellimuse nr. 2062. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn. Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Sdano в набор 18. 05. 1987. Подписано к печати 17. 06. 1987. Бумага 70×100/16. Условнопечатных листов 7.8. Учетноиздательских листов 11.0. Заказ 2062. MB-03089.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии. Союза композиторов. Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика». г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ. Таллин. Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Värvisaravad, fantaasiaküllased, vaimukad ja ilusad olid Aleksander Tuurandi lavapildid, millega ta rohkem kui poolesaja aasta eest võlus publikut ja teatritegijaid endidki. Tuurand oli Tallinna teatripubliku lemmik, kes pakkus oma kunstiga seda, mida temalt oodati ja ikkagi üllatas seejuures meeldivalt. Talle jagati aplausi teatrisaalis ja teda kiideti kriitikas. Muidugi tuli ette ka varba peale astumisi, eriti 30. aastatel, kui päevakorrale kerkisid rahvuslikkuse ja eluläheduse nõuded. Tänapäevaks on temast kujunenud legend. Mäletavad ju vaid üksikud, missugused tegelikult olid Tuurandi lavapildid. Vähesed juhuslikult säilinud kavandid vahendavad vaid killukese sellest.

A. Tuurandi tegevuse ja loomingu kõrgeaastad mõõdsid Tallinnas, 1922. aastast Draamateatris, 1924. aastast «Estonias». Seljataha olid selleks ajaks jäänud tööaastad «Vanemuises» ja kaks õpireisi Berliini, kus sel ajal oli tähelepanu keskmes avangardistliku Max Reinhardti laiahaardeline mõjukas tegevus. Mida Tuurand neilt reisidelt oma loomingusse kaasa tõi, on praegu täpsemalt raske öelda. Igal juhul hulganisti julgust ja tahet ning küllap ka oskusi rakendada meiegi lavadel uusi kunstilisi võtteid ja tehnilisi uuendusi. Tuurandi «lemmikhobuseks» sai valgustus. Sellega ta katsetas, avastas uusi võimalusi ja oli vähemalt oma eluajal ületamatu. Võib vaid ette kujutada, mismoodi mõjus 1925. aastal vaatajatele kuratlik hambuline põrgumasin F. Molnári «Punases veskis», kui sellele suunati punane lõõmav või sinine surmahõnguline valgus. Legend jutustab, et tolle aja oludes oli Tuurandi lavavalgustus lummuvalt plastiline ning lõi eriskummalisi efekte ja meeleolusid, mis hüpnootiseeris ja võlus vaatajaid jäägitult. Ma ei ole lugenud ühtegi Tuurandi kaas-aegse kirjutist tema kohta, kus ei oleks tema loomingus rõhutatud nimelt lavavalguse aspekti.

1920. aastatel oli teatrite, eriti «Estonia» repertuaar üsna kirju. Esietendusi oli aasta jooksul palju, umbes kakskümmend. Samal ajal tekkis, ja muidugi mitte ainult teatris, huvi orientaalsete teemade vastu. Olgu «Estonia» idamaisest repertuaarist mainitud vaid need üksikud, mille kavandid on vähemalt osalt säilinud: O. Wilde'i «Salome» (1923), H. Raudsepa «Kohtumõistja Simson» (1926) ja «Siinai tähistel» (1928), G. Klabundi «Kriidiring» (1926), C. Goldoni «Smürna impressario» (1927), F. Grillparzeri «Medea» (1930). Eksootilised teemad pakkusid ilmselt ohtralt toitu Tuurandi fantaasiale, mõjutasid aga ka loomingu stiili. Tema lavapildid on kompositsioonilised ja detailidelt julged, lopsakad ja vahest isegi raskepärased. Domineerivad täiskõlalised põhivärvused, mille varjundeid ilmselt valgusega muudeti. Orientaalsete motiivide leidsid tee paljudesse teistessegi Tuurandi kujundustesse ja andsid neile erilise emotsionaalse laengu. See omakorda seostub 1920. aastate rafineeritud dekoratiivsuse taotlusega või, täpsemalt, *art-deco* stiiliga, mille elemente on Tuurandi lavapildides teisigi. Fantaasiarikkalt ja julgelt on ühendatud erinevad stiili- ja arhitektuurielemendid. Lõunamaised stiliseeritud taimemotiivid esinevad seal, kus neid üldse ei peaks olema. Sagedasti kasutatakse ümarna. Kompositsioonis eelistatakse sümmeetriat. Väga paljudes lavapildides on silmatorkav osa rikkalikul plastilisel või geomeetrilisel ornamendil. Maastikke kujutavates pildides seevastu domineerib nõtkelt plastiline juugendlik joon, mis annab neile rafineeritud võlu.

Lausa tuhatnelja olevat kihutanud Tuurandi fantaasiaratsu operette kujundades. Küllap see nii oligi, kuigi säilinud kavandid seda alati ei kinnita. Kuid tema loomingul oli ka teisi tahke. Kui teos seda nõudis, võis ta luua nii värvis kui vormis vägagi nappe ja karme kujundusi, nagu A. Lemba «Kalmuneiu» (1929) või A. Kalda «Marele ja ta pojale» (1935). Eriti vapustav oma lakoonilisuses ja troostitus tühjuses on mereäärne pilt, millesse on projekteeritud lossi painajalik siluett. Kuid kõigele vaatamata toimib ikkagi legend Tuurandist kui Eesti teatri osast nendel aastatel, kui teater oli tõepoolest teatraalne, kui teatrilaval hinnati ja sellelt oodati dekoratiivsust.



A. Tuurand. Dekoratsioonikavand F. Molnári näidendile «Punane veski» 1925.

