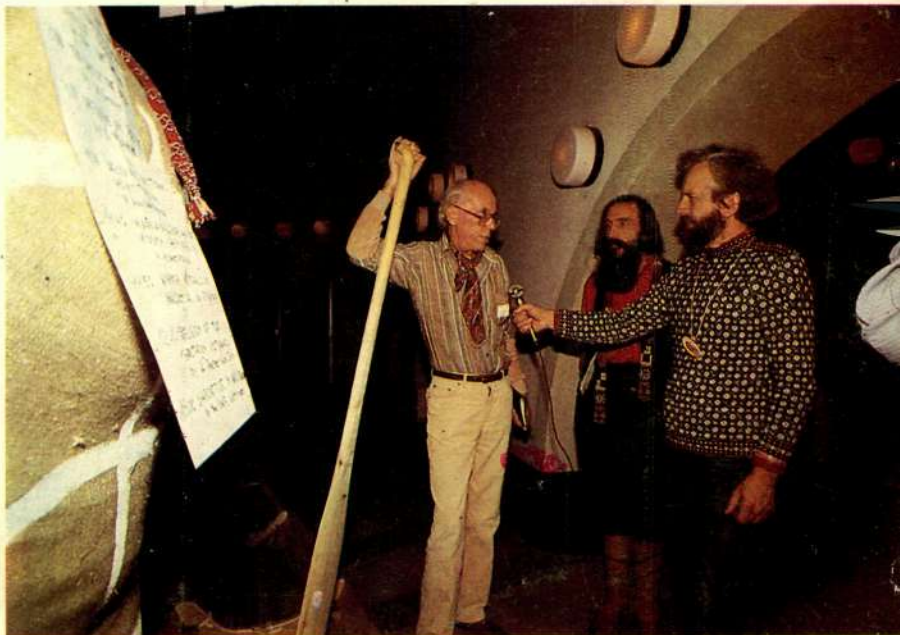


ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



1 / 1988

jaanuar

VII aastakäik

Esikaanel: I Eesti rahvusvaheliselt visuaalse antropoloogia festivalilt Pärnus. Mark Soosaar «Filmimaailma» saatejuhina usutlemas Lennart Merd Tallinnast ja Heimo Lappalaist Helsingist.

Festivali *grand prix* võitja, ülemaailmse visuaalse antropoloogia komisjoni president Asen Balikei Kanadast kõnelemas festivali žürii liikme, ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi direktori Aleksei Petersoniga. A. Saare ja A. Luudi fotod

Tagakaanel: Mairahutused «Rusalka» juures filmis «Saja aasta pärast mais» (režissöör K. Kiisk; «Tallinnfilm», 1986). M. Raude foto



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARŠNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO HO
TÖNU KALJUSTE
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 Tüksammel, 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
Alar Ilu, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

C «Teater. Muusika. Kino», 1988

SISUKORD

TEATER

VASTAB LEMBIT EELMAE 5

ELO TAMUL — 75 (*Vanemaid tegevnäitlejaid Eesti teatri-
truppides*) 30

Lauri Kärk OHVRISUITSU KIRBET LÖHNA MEELES HOIDES
(*A. Kitzbergi «Libahunt» Rakvere ja Pärnu teatris*) 45

TEATRIGLOBUS 58, 73

ASUTATI EESTI TEATRILIIT (*Muljeid kongressilt*) 61

KONGRESSIL VALITUD JUHATUS
Sõna on Teatriliidu juhtidel 69

EESTI TEATRILIIDU I KONGRESSI OTSUS 71

MUUSIKA

Kari Kurkela KAS ESITAV HELIKUNST ON LOOV HELIKUNST? 27

Mart Humal VÕÖRSIL ISEENNAST LEIDMAS 32

Igor Gromov USALDUSVÄÄRNE KROONIK,
HARUKORDNE PORTRETIST JA SUUR POEET
(*Charles-Frédéric-Louis Didelot 1767—1837*) 39

KINO

Jaak Lõhmus I EESTI RAHVUSVAHELINE VISUAALSE
ANTROPOLOOGIA FESTIVAL PÄRNUS 2

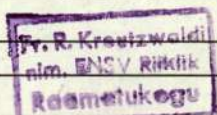
Rein Ruutsoo KULTUUR AJAPENDLI ÖÖTSES 15

Marianna Kaat TAKING OFF (*Filmist «Reekviem»*) 54

Marcin Sulkowski SOTSIAALSUS KÜMNENDIVAHETUSE POOLA
FILMIKUNSTIS 74

TMK LAUREAADID 1987 59

Marie Bilková PRAHA KVADRIENNAAL 1987 88



I EESTI RAHVUSVAHELINE VISUAALSE ANTROPOLOOGIA FESTIVAL PÄRNUS



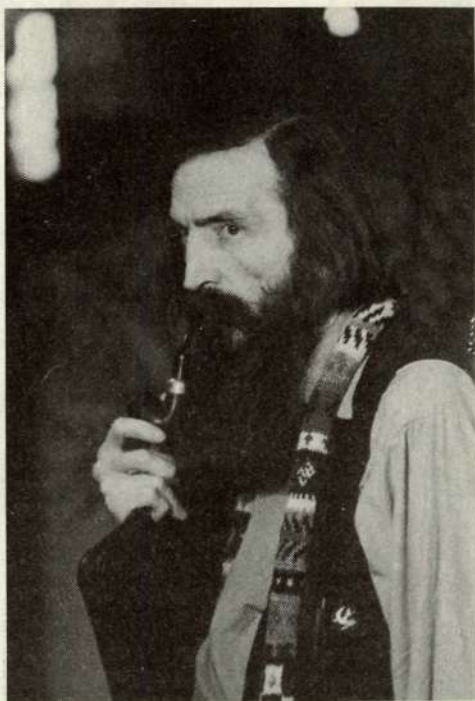
Asen Balikci, Montreali ülikooli antropoloogia-
teaduskonna professor, ülemaailmse visuaalse
antropoloogia komisjoni koordinaator, festivali
grand prix-filmi «Talv jäälaagris» autor.

Paolo Chiozzi, Visuaalse Antropoloogia Euroopa
Keskuse esimees, Firenze rahvakultuuride festivali
direktor.

Heimo Lappalainen, Helsingi ülikooli Arenguuringute Instituudi dotsent.

Jakob Steffenson Stockholmist, viie Ruhnu saare elu kirjeldava etnograafilise mälestusraamatu autor, 1944. aastani elanud Ruhnul; Rootsi Kirjanike Liidu liige.

A. Saare ja K. Pruuli fotod



28. oktoobrist 3. novembrini kestis see kõlava nimega üritus. Meile harjunud mõistes oli tegemist etnograafilist ainekst (samuti folkloori, piirjooned ongi tihti hägused) jäädvustanud filmide festivaliga. Et Pärnu VAF oli esimene seda laadi üritus Eestis, koostati programm vabalt, st külalised töid kaasa töid, mida ise paremaks pidasid. Aktivapoolle — uut informatsiooni kogunes omajagu ja festival läks kohal olnud teadlaste ja filmitegijate meelest korda —, lisaks tuli kurvemusena nentida, et paljudes Nõukogude filmides oli filmikunstiga teinekord ühine ainult «24 kaadrit sekundis». Paraku puudus side ka rahvateadusega: mitmes uuemaski töös aimus pigem neidsamu jõude, mis kunagi panid rahva «Tuljakut» keerutama H. Rappaport filmis «Elu tsitadellis». Neis filmides avaldunud «dekoratiivne etnograafilisus» on küllap aastakümneid propageeritud eksklusiivse maailmasuhtumise vilets vili, jälg ajast, mil palju tõesti algupärast suruti pagulusse omal maal või siluti hoopis olematuks.

Eesti tõsielufilm — ka etnograafilist ehk kultuurantropoloogilist ainekst jälgides — paistab olevat prii 1950. aastate vaimsest pärandist. Ent siingi on tõsiseid küsimusi ja üks neist on: kas jõuame veel jäädvustada seda, mis kõige rutemini hääbub? Vahest tuleks ühistöös teadlastega koostada kaart piirkondadest, mis Eestis ja ligematel hõimurahvastel esmajoones nõuavad «visuaalse antropologia» vahenditega säilitamist.

JAAK LÖHMUS

Esineb ansambel «Kihnumua».





Lembit Eelmäe — Porgapõhja Jürka.
«Väestumine», 1976.

R. Velskri foto

Teil on J. Kruusvalli «Vaikuse vallamajas» täita metsavenna pisiroll, olete näinud ka Draamateatri lavastust. Mida ütlete nende keeruliste aegade käsitluse kohta teatrilaval? Kas läbielatud sündmused tulevad ka seejuures silme ette?

Kuulun, jah, põlvkonda, kes on need ajad üle elanud. Noorematele meestele, kes «Vanemuise» lavastuses kaasa teevad, jääb see ikka ainult kirjutatud tekstiks. Omaette olen mõelnud, et Kaljast mängiksin meie variandis kindlasti teisiti, tema puhul on ju väga oluline, mille nimel ta elab ja tegutseb — tuleviku, eesti rahva säilitamise nimel. Või võtame metsavennad, just Draamateatri lavastuses. Kas neid ikka pidi niiviisi karikeerima, nagu pool-naljaga võtsid isegi seda asja? Võib ka nii, ent kõikide ütleliste, repliikide pind oleks pidanud olema väärikus ja sisemine valu, nagu Lutsepal. Siis veel juures jõud ja emotsioon. Et inimene nende tagant välja tuleks.

Mäletan seda õudset aega, 1941. aastal olin 13-aastane. Oli hall, vihmane juuniõhtu. Istusime isaga saunas, vaatasime aknast välja, kuidas mööda sõitsid autod, pered peal. Aina läksid . . . 1949. aastal olin 21-aastane, sinna aega jääb ka juba kolhoseerimine. Pealesurutud minek — isegi uusmaa- ja juurdelõike saajad olid vastu. Kardeti oma maast ilma jääda, mis on inimlikult täiesti arusaadav. Algul anti meie perelegi maad, ilusas kollases raudtorus oli paber, mis andis maa põliseks kasutamiseks. Anti pidulikult üle, nüüd kolhoosidega võeti ära.

Kodukandis, Holdre vallas Läti piiri ääres, tegid küüditamine ja kolhoosikord paljud metsatalud tühjaks. 1949. aastal viidi isegi asunikud ära — kulakud nad polnud, aga ühelegi, kel maad üle 30 hektari, ei halastatud. Mäletan üht naabrit, talu tal enam ei olnud, põles sõja ajal maha. Elas kogu perega naabrite juures ühes toakeses. Kogu perega viidi. Oli õudne aeg. Just seetõttu, et näpuga näitamisest piisas. Pärast jätkus kraami laialivedajaid.

Isa rääkis mulle hiljem, kuidas valla partorg teda ikka kolhoosi veenmas käis. Isa ajas raudselt vastu. Pärast 1949. aasta küüditamist tuli partorg uuesti ja küsis ainult: «Kas sa nüüd saad aru, et pead tulema? Kas tõrgud veel või?» Hirmu sunnil läks, nagu teisedki. Ja loodi sinna metsade sisse V. Kingissepa nimeline kolhoos. Kolhoos kolhoosiks, oleks ometi jäetud inimesed ja nende viljakad põllumaad seal metsade sees. Need oleksid praegu ülesharitud maad, meie leib ja vili. Hirmutamine, sund-, vägistamine, hävitamine — see jättis palju maid ja talusid tühjaks, see tegi inimesed tigidaks, kavaldajaks, pealekaebajaks. Mäletan, käisime isaga riigimetsas, «põhurõovas» kaasas, tööme sellega loomadele pisut heina. Juba keegi kaebas. Ennem mädanegu hein, aga riigimaalt ära seda kiiskuma mine. Mis sest, et loosung hõikas: kogu maa kuulub rahvale! Loomapidamise keelu taga oli mingi pentsik rikkaks saamise hirm. Kas tõesti oli eesmärk kõikide võrdsustamine vaesuses, nagu Kaljaski näitemängus ütleb?

Kas inimestel, kes seda aega mäletavad, ei teki nende keeruliste sündmuste taaselustamise suhtes mingit tõrget, vastumeelsust?

Sellest kõigest oleks pidanud juba ammu rääkima. Hiljaks oleme jäänud oma avalikustamisega. Mitte ainult vaikimine, vaid ka valetamine on juba palju kahju teinud. Need, kes seda aega teavad, võivad tunda ainult heameelt, et nüüd neist rasketest aegadest ausalt räägitakse. Aga noored — no see võib neid jahmatama panna, üllatutakse, see võib olla neile avastus. Aga kardan, et nad ei suuda enam mõista, kuis neis on juba vähenenud (kui mitte kadunud) huvi oma juurte vastu.

Oma minevikku peaksime käsitlema veel sügavamalt — kuidas 1941 ja 1949 meie rahvast psüühiliselt muserdasid, kuidas eestlane tegelikult ühe ratta alt teise alla sattus. Košmaarne, ime, et inimesed üldse normaalseks

jäid. Aga see on meie rahva teinud umbusklikuks, pannud kartma ja kahtlema, see on tänasessegi osaliselt püsima jäänud. Paljugi oli süüdi see, et 1940. aastatel võimule seatud kaader hakkas pärast sõda ja tagalat tundma, et midagi oleks nagu tegemata jäänud. Äärmuslike vahenditega, ummisjalu tuli see nüüd tasa teha. Ikka on inimesi, kes niisugustes situatsioonides ennast teostada tahavad. See võimuke ahvatleb ju. Nagu õpetajagi seal «Vaikuse vallamajas», ehkki tema aktiivsuse vallas allasurugi hirmukompleksist vabanemine. Aga millise õudse vormi see v a b a n e m i n e võttis? Eks selliste pöörete ajal tõuse kõnts alati vee peale, igasugused kahtlased elemendid. Muidu ei oleks võimalikuks saanud niisugune jätk printsiip: kes ei ole meie poolt, see on meie vastu! Aja-vaimule ja valitsemismeetodile oli omane (on siiani!) tohtu pasundamine ja oma tegude ülespuhumine. Tegelikult peaksid ikka teod isenda eest rääkima. Ega see olegi eestlastele omane — selline suhtumine on sisse toodud.

Paul Kuusberg kirjutas juba ammu enne praegusi avalikustamisi oma «Südasuve», ausalt ja ilusasti kirjutas. Insener Elias küsib seal: kas tohib inimest idee nimel tappa? Sookase ja Eliase sõnaduell andis inimestele järelemõtlemisainet juba siis. Seda lavastust oli hea mängida. Siis juba sai sellist küsimust esitada. Aga kes küsib näitlejalt, mida ta läbi elab, kui peab mängima deklaratiivseid, olupoliitilisi ja halle näidendeid? Me teame omaaegseid loosungeid kirjanikele: tuleb kirjutada oma südameverega! See on kunstlik jama, pseudopatriotism — nii ei saa kirjutada. Aga ometi tuleb veel väga palju kirjutada, ees seisab veel väga palju. Hiljuti tuli teatrisse kiri ühelt «Vallamaja» vaatajalt: inimene tänab — ükskord ometi olete jõudnud niikaugele! Mis loll kartus meis sees istus, et ei julgetud neist aegadest rääkida?! See on ju eesti rahvale, tema arenemiseks vajalik. Kui rahval pole oma ajalugu, siis pole teda ennastki. Võib-olla oli mingitele instantsidele kasulik, et meil puuduks oma ajalugu. Aga nüüd peab mineviku läbikirjutamine ainult süvenema.

Kas mineviku asemel ei peaks tegelema oleviku ja tulevikuga?

Aga meie minevik on ju ka olevik. Kui palju oleme pärandiks saanud oma keeruliselt minevikult. Nüüd ehmatame vandalismiaktide üle Ropka kalmistul. Aga neljakümendatel oli ju selline vandalism lausa legaliseeritud! Paljud hauad ja monumendid pühitati maa pealt puhtaks! Miks oli vaja surnutega sõda pidada? Ometi olid need inimesed langenud sõjas, mille tulemusi Tartu rahu näol tunnistas V. I. Lenin. Kuidas see ikka on, et mingitel aegadel ei oska me üldse mõelda oma rahvast, tema kultuurist ja ajaloost? Ega toonased purustamised olnud ainult ülevalt tulnud käskude tagajärg. Siin oli ka suuresti seda madalat, labast, provintslikku agarust. Ehk on tänaseks need hirmsad ajad meile midagi õpetanud. Annaks jumal, et oleks.

Praegu metropolis aina mühiseb, kõrged ametnikud lähevad pensionile. Aga meil — ei midagi?! Las Moskva mühiseb, siin perifeerias on kasulik, kui ajame asju tasa ja targu?! Nii tuleb välja. Kuidas muidu on võimalik, et needsamad stagnatsioonija juhid valitsevad ka praegu, uutmisaajal, ja kõige kõrgemal tasemel. Nüüdse uutmise ja perestroika ajal on juba selge, et on ka neid, kes on selle vastu. Praegu on kõige olulisem vahest see, et me omavahel tülli ei pööraks, oma jagelustega ülevalt otsustajatele jalgu ei jääks. Seda on ju nii hea ära kasutada. Imperialistlik taktikas on ju näiteks araabiaaades seda ära kasutatud, et rahvaid omavahel tülli ajada. Allaberdil oli Teatriliidu kongressil ilus näide selle kohta, kuidas kaks noormeest omavahel jageldes külakaunitarist ilma jäid — neiu läks samal ajal hoopis kolmanda voodisse. Selleks, et ise otsustada, ilma välise mõjutamiseta, peame omavahel hästi läbi saama. Peame aru saama, et tagasiteed enam ei ole.

Mis on saanud teie kodukandi, Holdre vallamajast?

Vallamaja asus meil endises mõisahoones, kuhu mahtus veel sidejaoskond, rahvamaja, raamatukogu, algkool, kauplus, raadiosaal, mõisahoonde juures oli ka võrkpalliplats. Nüüd ei ole seal midagi. Ah ei, Autotranspordiministeriumi pioneerilaager! Hirm hakkab, kui sellele mõtled. Ei julge enam sinna minnagi, kus midagi alles pole. Aga ma ikka käin igal

suvel oma valla läbi — rahvast on väheks jäänud, talud lagunened, palju põlde võssa kasvanud.

Niisiis olete sündinud Lõuna-Eestis, keskustest kaugel. Kas olite suure pere laps?

Isa oli käsitöeline, sepp, varem olnud «Volta» lukksepp, küllalt hinnatud töömees. Aga ta ei kohanenud linnaeluga ja igatses maale tagasi. Põldu oli meil 1,5 hektarit. Lapsi oli kuus, kaks öde ja neli venda, mina neist viies laps. Olin 12-aastane, kui ema suri. Isa kasvatas meid üsna ranges õhkkonnas, igal pühapäevahommikul ja kirikupühadel luges ta ette palve- raamatut «Risti-inimese palvekoda». Isa polnud mitte nii väga usklik, vaid pidas just kommetest rangelt kinni. See tekitas isegi veidi suhtlemis- hirmu, mis teadagi ei tule näitlejale just kasuks. Aga õu oli meil alati rahvast täis, hobuserautajaid ja teisi sepalisi, väga erinevaid inimtüüpe. Vahel me, lapsed, püüdsime neid matkida, «järele ahvida». Kodus armastati muusikat: löötsmoonik, kannel, viiul, mandoliin, kitarr. Nädalalõp- pudel, kui sai neid pilliõhtuid tehtud, pühkisime õue puhtaks.

Palju oli raamatuid?

Mõned üksikud: pühakirjaraamatud, «Tervis ja pikk iga», olid tellitud mõned põllumajanduslikud ajalehed-ajakirjad. Õppimine oli kallid, ega vanemad õed-vennad saanud õppida rohkem kui Holdre 6-klassilises alg- koolis, mille lõpetasin 1941. Kuna õppimistingimused läksid lahedamaks saime noorema venna Augustiga edasi õppida Tõrva keskkoolis.

Aga kustkohast ühel maalapsel siis see näitlejaks tahtmine tuli?

No eks see tahtmine ennast kuidagi väljendada ole igas inimeses, nii et selles pole midagi üllatavat. Mul avaldus see vähe omamoodi. Poisikesena, kui karjas käisin, oli mul pliiats ja märkmik alati kaasas. Istusin kivi peal ja kirjutasin teiste jutte, igasuguseid legende üles. Õhtul kodus lugesin emale ja isale ette. See oli siis üks eneseväljendamise vorm.

Eks ma arvanud, et näitemäng aitab mul ka paremini oma mõtteid ja tahtmisi väljendada. Et mis see siis ära ei ole, küll ma oskan. See oli muidugi sügavalt ekslik arvamine, nagu hiljem teatrikoolis selgus. Piduõhtutel koolis meeldis mul muidugi esineda ja laulda, aga kes seda teinud poleks. Mäletan hästi, kuidas ma juba nõukogude ajal neljakümnendal aastal koolis ühel piduõhtul laulsin «Kõrge Kremli iidseid müüre õrnalt värvib virgund koit...», sidekontori juhataja saatis veel viiuliga. Olin hirmus uhke, kuidas ma niiviisi marsitaktis seda laulu raiusin. Ega sõnadest vist aru ei saanud, aga nende naljakate sõnadega lauludel olid päris kenad viisid ja ilusad meloodiad on mulle alati meeldinud. Olin ise sellest nii vaimustatud. Ja siis on veel meeles, kuidas ma VI klassis ühel peoõhtul meie koolipreili «Jooksupolkat» tantsima võtsin. See oli maailmatuma kangelastegu. Kust küll minusugune poisijunn julguse võttis? Ei mäletagi, kas tulin ise selle peale või soovitas ema. Aga pärast olin kole uhke, kõik aina ümberringi rääkisid, et näe, mis tegi! Ega iga teine lähe ju sellist julgustükki tegema, seisab nurgas, vaatab pealt. Ju mul siis oli ikka midagi veres.

Keskkooliaeg jäi täpselt sõja-aastatesse?

Jah, haridus on mul seetõttu viletsavõitu. 1940. aastal tuli uus kord, uued tuuled. Siis Saksa okupatsioon. Aina poolikud õppeaastad, ei olnud ruume, kütet, õpetajaid. Okupatsioonial ajal oli koolis saksa sõjaväehaigla, meie kolisime Tõrva linnavalitsuse hoonesse. 1942. aastal saime alles jaanuaris kooli. Sakslased sees, laulsime nüüd saksakeelset laulu «Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen...». Ega seda vist väljastpoolt otse peale sunnitud, oli rohkem õpetaja oma initsiatiiv. Aga naljakas ikka tagantjärele mõelda, kuidas igal aastal uued laulud kõlasid. Kui oled sel- lise suhtega, milles nii ironiat kui pessimismi, neid asju võtnud, millesse siis lõpuks uskuda, mida pühaks pidada?

Enne teatrikooli käisite aasta ülikoolis?

Kaalusin näitlejaks õppimist kohe pärast keskkooli, sest samal 1946. aastal avati Eesti Riiklik Teatriinstituut. Peamiselt isa soovitusel astusin siiski TRÜ arstiteaduskonda, kus aga õpingud mulle üle jõu käisid, ei suut-

nud keemiast jagu saada. Tallinna teatrikooli minnes arvasin ekslikult, et eks see ole üks kerge kool. Tahtmine teatrit teha, mingeid kalduvusi võib inimesel ju olla, võib olla kujundlikku, poeetilist mõtlemist, aga see kõik on nii petlik. Sain sellest koolis vägagi hästi aru, kui selgus, et ega sealgi asi alul minna tahtnud, eriti lavapraktikas. Segas lõunaeesti murre, maapoisi argus ja häbelikkus. Aga mu emotsionaalne mälu rikastus teatrikoolis, ükskõikne pole ma teatritegemises kunagi olnud. Aja jooksul hakkas teater ise mind õpetama, aga see võttis kaua aega. Kui uskuda Põldroosi, kes ütles: no 15 aastat, siis vaadake! — siis ehk polegi asi nii hull. Aga koolis olin kohutavalt krampis, lihtsalt ei julgenud midagi teha. Eriti raske oli Leo Kalmeti tundides. On meeles, kui Põldroos tuli tundi külastama, kuidas siis Kalmet tema ees käsi lautas: «Mis me teeme?!» — see käis muidugi minu kohta. Olin niivõrd masendatud — rumal rääkidagi, aga eks näitleja võib —, et isegi nutsin pärast. Aga õnneks oli Põldroos otsustanud, et mind tuleb ikka jätta. Kriitilise kevade — kas viia üle teisele kursusele või... — elasin siiski üle. Hakkas ikka üle kivide-kändude minema, kolme peale vedasin välja, lõputöodes oli lavapraktika juba «hea». Teoreetilised ained tegin küll alati «väga heale». Kõik, mis lavapraktikale lisandus, arendas mind tohutult, jättis minusse tugeva jälje. Aga ma ei osanud alguses ka neid aineid õppida. Seetõttu hindan kõrgelt teatriajaloo õppejõudu Albert Üksipit, intelligentset, väga eetilist inimest. Temalt õppisin oppima. Ta ei alustanud ühtegi teatrikäsitlust, ilma et ta poleks teinud pikka sissejuhatust vastava ajastu ühiskondlik-poliitilisse tausta, ta võttis läbi baasit kuni pealisehituseni. Selline mees oli ka Leo Soonpää, kes luges kunstiajalugu. Või jälle Nigol Andresen. Üldse olid meil tugevad õpetajad. Aga ikkagi oleksin ennast paremini tundnud, kui mu lavapraktika oleks «väga hea» ja need teoreetilised ained kas või «null» olnud. Näitlejal peab olema hingeharidus, muidugi on hea, kui näitleja on ka veel tark, intelligentne. Kuid ilmingimatu komponent see ei ole. Kui on olemas lavaline sarm, vabadus, temperament, loomulikkus ja kui lavastaja juhtnöörid ka realiseeritud, siis tarkuse tagaplaanile jäämist ei märkagi. Peab olema annet, mingi protsentki, et sünniks kunst. Kui sellele lisandub töö, on ülihea. Teisest küljest aga — tööd võib teha lõpmatuseni, kuid kui pole annet, tuleb välja ikka vaid töötegemine. Korralik, püüdlik — eks seegi läheb vahel asja ette.

Oma näitlejateed alustasite Pärnus 1951. aastal, samuti keerulistel aegadel?

Kui mind Pärnusse tööle suunati, tuli 1952. a peanäitejuhiks Ird. Viiekümneandte alguse natsionalismi- ja nõiajahiga oli ta «Vanemuisest» lahti tehtud (sellesama kampaania käigus saadeti Kalmet Siberisse, Lauter ja Andresen vallandati, Põldroos hakkas moraalselt väsimise, pettus paljuski). Ird oli vahepeal olnud n-ö vabakäigus ja siis, kui see kampaania mööda sai, Pärnu suunatud. Mina tegin kohe koolist tülles kaasa Mai Talvesti tol ajal populaarsetes tükides «Varrud» ja «Sookollid» ning tundsin ennast teatris päris kenasti. Ird tegi head tööd, oli siis väga aktiivne ja nooruslik. Kuna ta pere elas tol ajal Tartus, siis viibis ta enamjagu aega teatrimajas ning tal oli aega meiega olla ja töötada. Ird oli tollal kuidagi väga o m a — trupega oma mees. Varsti läks ära «Vanemuisesse» ja paari aasta pärast, 1957. kutsus ta meid Herta Elvistega ära Tartusse.

Nii et olete juba 30 aastat «Vanemuise» näitleja. Kuid õige aeg tuli alles 1970. aastate keskel, Jaan Toominga lavastustes. Tahaksingi otse küsida: kuidas te Toomingale eelnenud paarkümmend aastat vastu pidasite? Kas leppisite sellega, et olite teatris märkamatu, et nii jääbki?

Jah, 2. detsembril 1987 sai täpselt 30 aastat täis. Ühest teatrist teise ülemineku on alati riskantne, mõni näitleja võib selle järel päris ära kaduda. Et teater oli suur, tegin algul teistes žanrites kaasa. Üks esimesi töid oli «Vikerlaste» kooris, Udo Väljaots hakkas mind rakendama ka populaarsetes operettides. «Rummu Jüris» võtsin üle Kalkuni osa, toapoiss Värdi, samuti ka Oliver Tikkanderi «Ainult unistuses». Neis tükides oli laval palju tegemist. Tuli tantsida, laulda, see pani tegevusetuse, mured unustama. Pessimismi ei langenud ma lõplikult ka vahepealsetel aastatel, tegelesin sel ajal palju muuga. Võrreldes praegusega oli palju rohkem

kolhooside, majandite ja tehaste tähtpäevade tähistamisi, perekonnaõhtuid, käisin seal esinemas. Tänu sellele, et «Vanemuises» olid Lia Laats ja Einari Koppel. Koppeliga koos hakkasime estraadi tegema. Mina rohkem tegevusetusest, aga raha oli meil mõlemil vaja. Mõned vaatavad sellele viltu, minu meelest on see küll normaalne. Ei riku näitlejat ära ei estraaditöö ega muu kõrvaltegemine, kui ta ise seda ei taha. Käisime aastaid tihedalt esinemas, kogu Lõuna-Eestis, õppisime stseene, kirjutasime ise, mina rohkem, tema vähem. Olime rahvaga kontaktis, rahvas tundis ja teadis meid. Mitu suve tegime Filharmoonia liinis sõnalist osa koos Emil Laansoo, Kalmer Tennosaare, Heli Lätse ja Artur Rinnega. Mulle oli suureks isiklikuks kaotuseks Koppeli minek Tallinna.

Koppel oli sündinud näitleja, särav ja isikupärane, juba algusest peale. Musikaalne, joonistas vahel garderoobis kolleegidest portreid. Oli terve oma olemuse ja eluga artist. Võib-olla et perekonnal oli selles mõttes raske, olmemuredest ei pääse ju keegi ja tema ei pidanud sellest midagi. Aga andekamate puhul on see andestatav. Koppel riietus väga elegant-selt, oli alati vastavas meeoleolus, tähelepanu keskpunktis. Oma muresid, kui tal neid oli, ei näidanud välja. Särav, aga tegelikult küllalt kinnine inimene — temaga tuli pikalt suhelda, enne kui ta lahtiseks muutus. Olen vist üks väheseid, kes teda ka teistsugusena on näinud. Ehtkoppellik oli ta ka oma mures ja pessimismis — see oli siis suur ja sügav. Koppel oli Nipernaadi — rändaja, püsimatu, poetiline kuju — ta enda elugi natuke nipernaadilik. Tartust minnes oli veidi nukker, aga ütles, et peab minema. Ühel õhtul enne äraminekut kutsus mind oma garderoobi: «Tule, Lembit, annan sulle head napsu!» Naps kuulus tema igapäevase olemise juurde, aga nii, et see ei häirinud kedagi. Siis ta säras, oli rõõmus, lennukas, artistlik. See oli tõesti vana hea apteeginaps «Klaret». Istusime ja äkki: «Tead, Lembit, mina kaua ei ela. Mul läheb ruttu!» Nii ütleski: mul läheb ruttu! Vaidlesin ikka vastu, et noor mees, mis sa hullutad. Ega ma siis seda nii väga tõsiselt võtnudki. Aga sel viimasel suvel, kui olime Tallinnas ringreisil ja Koppel meie hotellituppa ootamatult sisse astus, imestasin väga. Muidu ta nii kokku leppimata ei külastanud, temas oli seda sorti härrasmehelikkust. Nüüd lihtsalt tuli, rääkis üht-teist, ka tulevikuplaanidest, haigusest ei midagi. Oli šikk ja sale. Tema surmateade tabas ootamatult.

Mul paluti tema haul kõnelda. Lugesin ainult ühe luuletuse, mille olin juba poolteist aastat tagasi talle kirjutanud, aga ikka unus saatmata. Aga mis kummaline, nüüd äkki muutus see tähenduslikuks, olin isegi jahmunud neist ridadest...

... Katkesid kaldad ja mina
tilgatuks jooksin verest,
valged linnud nüüd lendavad
üle punasest merest.

Vabaks said igatsused
ja lendasid kauguste taha...
Lumivalgena, elutuna
mina jäin kaldale maha...

Luuletusi olen vaikselt kogu aeg kirjutanud, see on veel üks vorm ennast välja elada. Ja kui teatris vähe tööd oli, tekkis mul hea kontakt ajalehega «Edasi», kirjutasin sinna mitukümmend vestet. 1964—1968 andsin Elva keskkoolis ka kunstilise kasvatuse fakultatiivtunde. Seal juhendasin ka näiteringi.

Teatrist ära minna te ei tahtnud?

Kord olen tõesti nii mõelnud, 1960. aastate lõpus. Andsin juba lahkumisavaldusegi sisse. See oli keeruline lugu, teatris võivad paljud asjad omavahel seotud, puntras olla, ei saa arugi, kust miski alguse saab. 1961. aastal tulid teatrisse Panso I lennust Jaan Saul ja Ines Parker, lennust, mis pani teatud mõttes aluse praegusele teatrile. Noorte tulekuga tekkis teatris näitejuhtimise suhtes opositsioon. Ja mitte et ma kuidagi vastu oleksin hakanud töötama, revolutsionäär pole ma ammugi olnud, aga nende noortega ma nagu ühe poole peale sattusin. Ju oli siis ka põhjust. Igatahes tekkis sellest palju tüli ja pahandust ning Parker ja Saul läksid «Vane- 9

muise» teatavasti minema. Mina muidugi tegin teatris tööd edasi, ehkki tundsin, kui hirmus see on, kui teed aastaid nipet-näpet. Aeg läheb, aga sina nokitsed kõrvaliste asjade kallal. Kui sinus avastatakse mingi omapäisus, kui sa ei ole lavastaja sõnakuulelik käsutäitja, ohust soovide lugeja, siis sind ei sallita. Ka neutraalsus pole hea. Lavastaja tunneb selle ikka ära, et sa pole ta pooldaja. Targa näitejuhiga niisuguseid asju ei juhtu. Elus on ikka raske olla aus ja avameelne ja mina olen seda alati tahtnud ka olla. Eks salamisi tahtnud minagi teatris suuri asju teha. Aga noh, kui inimene on andekas, siis ei ole tal vaja kuskile trügida, kõik lihtsalt näevad teda, tal pole vaja oma rakendatuse pärast muret tunda. Eks see ole rohkem minusuguste hädavareste ja keskpäraste probleem.

Agalakkumisaavaldus sai nagu pisiastjal alguse. Juhtus pärast «Coriolanuse» proovi. Ird pidas seda aastaid repertuaaris, küllap vist riiklikule preemiale esitamiseks. Tegime sellega lõputult proove, ka siis veel, kui see juba repertuaaris oli. Ise olime juba üpris tüdinenud, teatris visati ikka nalja: «Kaua me seda mängime? Võib-olla, jah, Pihkva taga on veel üks küla, kus «Coriolanust» pole nähtud!» Minul oli seal tühine sõduri roll, pidin ühest lava äärest teise jooksma, kord pruun, kord hall hõltseljas. Ühel järjekordsel proovil, kui ma sissetulemisega hilinesin, tegi Ird sellist märulit — söimas, rökis ja lõhkus —, et mulle aitas. Viisin avalduse lauale. Ird tuli järgmine päev küsima, paber näpus. Ütlesin siis, et mina sellises õhkkonnas lihtsalt ei saa töötada. Ird ütles ainult: «Vaata, mis ma selle paberiga nüüd teen — tõmban katki.» Rohkem meil sellest juttu ei tulnud, nii et selles suhtes oli raudne mees. Kui paber oleks terveks jäänud? Küllap oleksin siis teatrist ära läinud. Ei tea, mis edasi oleks saanud.

Mida ütleksite ühele noorele näitlejale, kellest lavastajad mööda vaatavad?

Noore näitleja üle on kerge otsustada: sealt ei tule midagi. Ja selline hinnang võib aastateks külge jääda. Veab sellel, kelle kujunemise mõni lavastaja oma südameasjaks võtab. (Ent kust võtta aega ja tahtmist ühe algajaga jännata?) Üldiselt aga jääd ootama. Oma tundi. Kui sa ikka väga armastad teatrit ja usud endasse. Vahel kuuled siis öeldavat: mis ta ometi virvendab seal teatris, noor inimene, käed-jalad terved, mingi ära, tehku tööd. Jah, lahkuda teatrist on kerge, aga katsu tagasi saada. Väljaspool teatrit näitleja ju oma tundi oodata ei saa. Seepärast jääd teatrisse edasi, haarad kinni igast pisimastki pakutavast osast, et mängida, õigustada oma olemasolu teatris. Ja nii ootadki, teades, et palju oleneb ka lihtsalt juhusest. On hea, kui tund tuleb. Aga kui ei tule? Või saab aeg ümber? Siis vähemalt tead, et oled teinud kõik sinust oleneva, et su tund võinuks tulla. Minu tund tuli kaheteistkümnendal tunnil...

Mitme lavastaja käe alt enne Toomingat läbi käisite?

Esimesed olid mu õpetajad Teatriinstituudis, kellega valmisid eksamilavastused: Priit Põldroos, Eduard Tinn, Oskar Põlla. Pärnu teatris Ilmar Tammur (hästi vähe, pool hooaega), Kaarel Ird, Kaarli Aluoja, Enn Toona, Artur Ots. «Vanemuises»: Ird, Epp Kaidu, Udo Väljaots, Heikki Haravee, Kulno Süvalep ja Evald Hermaküla. Külalislavastajatena Voldemar Panso ja Karl Ader. Välislavastajad: Matti Tapio Soomest ning Günter Rüger Saksa DV-st. Paljude käe alt on sõna otseses mõttes vaid läbi käidud.

Olete tihti mänginud direktoreid ja teisi soliidseid ülemusi-asjamehi. Mida arvate ise oma säärasest ampluaast?

Ma ei pea seda laadi rolle oma ampluaaks. Et mul taolisi osi on tulnud mängida, viitab vahest autorite ja lavastajate tüüpettekujutusele direktoreist ja asjameestest. Mu füüsilises ja välises olemises sellele vastavat ju ehk ka on. Mis puutub selliste tegelaste olemusse, mis samuti sageli tüüpiprojekti järgi loodud, siis siin küll ei arva ma enesega ühist olevat.

Võib-olla muukisid lavastajad teid lihtsalt vales kohast, kust olemuse, hingeni ei jõudnud?

Pole proovitudki teistpidi muukida, kuigi ega kõik sünni teatris ainult proovisaalis. Toomingaga, ka Hermakülaga said need avastamised, lahtimuukimised alguse proovivälisest jutuaajamistest. Hingest hinge kõnelused, 10 mõttekaaslus — sealt on pärit avanemine ja ka minu kui näitleja avasta-

mine. Mitte sugugi niivõrd praktilises teatritöös. Nojah, stagnatsiooni-aeg, nagu me teda nüüd nimetame, kujundas paratamatult, eriti algusaegadel ka suhtlemist. Pealiskaudsus, varjamine, salatsemine. Ei tahtud, ei julgetud maailmaasjadest avameelselt rääkida.

Oli siiski ka varem, enne Toominga lavastusi, olulisi peaosatäitmiisi?

Peaosatäitmiisi varem ei olnud, olulisi küll, enamikus neist mängisin dublandina, kui põhiosatäitjad pidid filmi minema või jäid haigeks. Kuigi need tööd kriitika ega teatriüldsuse tähelepanu eriti ei kõitnud, oli mul isiklikult neist väga palju kasu. Näiteks Viktor Karenin «Elavas laibas», insener Elias — «Südasuvi 1941», Baloun — «Švejki Teises maailmasõjas», Paris «Ilusas Helenas», Sander — «Mees pisuhännaga» ja veel mõned.

Ja siis tulid peaosad Toominga lavastustes. Üks 1970. aastate eesti teatri tipp-lavastusi oli «Põrgupõhja uus Vanapagan». Kuidas sündis Põrgupõhja Jürka, kas olite kohe valmis seda mängima, tundsite, et see on teie osa?

See oli 1975. aasta kevadel, kui tegime «Veli Joonatani» proove. Kord, keset üht stseeni ütles Jaan Tooming: sina hakkad Põrgupõhja Vanapaganat mängima. Ma ei saanud algul midagi aru, kuni ta selgitas, et tal on kavatsus seda lavastada. Ei osanud kohe midagi öelda. Kes meist ei tahaks suurt ja rikast osa mängida. Hakkasid levima kahtlused peosataitja suhtes, kuid lavastaja jäi oma otsuse juurde. See andis jõudu. Olin 49-aastane, elus paljugi näinud, ülitundlik ühiskondliku ebaõigluse ja vale suhtes. Vanapaganas oli kõik see olemas. Antsu—Vanapagana suhete valet ja ebaõiglust võis üle kanda ühiskondlikku ellu, meie igapäevastesse vahekordadesse. Kõik tuli sinna kokku: eluaastad, kogemused. Ja Toominga töö ise — oli viimane aeg eesti teatris midagi niisugust teha.

Kas läksite lavastaja taotlustega kiiresti kaasa?

Jah. Kui töö algas, tundsin tõesti, et see on minu osa. Üheski proovis, etendustest rääkimata, polnud võimalik ükskõikseks jääda, proovi või etendust lihtsalt «ära teha». See maailm, millest me «Vanapaganat» luues lähtusime, säilib minus praegugi, millal esietendusest (25. jaanuar 1976) on juba kaksteist aastat möödas. Tunnen, et võiksin seda mängida praegugi, isegi ilma kordusproovita, ainult tekst üle vaadata. Nii kindlalt ja sügavalt sai ta paika.

Kas lugesite «Põrgupõhja» valmimise ajal näiteks «Muistendeid Vanapaganast», AHT romaani omaaegseid arvustusi või muud selletaolist?

Vanapaganamuistendid olid tuttavad ka juba lapsepõlves loetust, midagi oli neist meeles. Siis olid nad lihtsalt naljakad lood, kus täitsameheks Kaval-Ants ja juhmikeseks Vanapagan. Nüüd, nendega uuesti tutvudes, panid nad endasse teisiti suhtuma. Romaani omaaegseid arvustusi, samuti Tammsaare artikleid ja teisi teoseid käsitlesime proovides. Prooviaega oli meil tavalisest veidi rohkem, oktoober 75 — jaanuar 76, mis võimaldas ka põhjalikumat süvenemist.

Kohe «Põrgupõhja» kannul esietendus «Veli Joonatan», kuidas see sündis?

See oli Jaan Toominga idee — teha Ernst Enno samanimelisest jutust lavalugu. Materjal oli kõitev, hinge minev, poeetiline, kirjutatud suure armastusega orjuses ja pimeduses peetavate inimeste vastu. Lavastuses oli palju laulu ja pillimängu, me improviseerisime palju, nii proovidel kui etendustel. Üksmeelne ja ühtne oli meie mõistmine, suhtumine Enno teosesse, maailma, mille ta lõi, tollesse aega mõõdunud sajandil. Sellelt vaimselt tasandilt me iga kord mängima hakkasimegi.

Agas polnud niisugust üksmeelset tunnustust nagu Jürka ja järgmiste peosade puhul?

Mängisime seda etendust «Vanemuise» väikeses majas. Saal ei olnud kunagi päris täis, rahvast oli kas pool saali, üle või alla selle. Ei tuntud materjali, ei teatud, et Enno ka proosat on kirjutanud. Helistati, päriti administraatorilt tüki kohta. Ja kui kuuldi, et lavastuse teine pool on veel Enno luule, heidutas see paljusid lõplikult. Nojah — ja mida ütleb Joonatangi tänapäeva hakkajale teoinimesele, kelle aeg, elu ja töö kõik tema enese juhtida? Seista talvise tee ääres, kuulata reeaisade käginat ja kuulda 11

selles laulu, milles igatsus, kutse minna... Vabaduse ja valguse poole, parema, õiglasema ja kaunima elu poole. Kes meid vaatamas käisid, olid hea, mõistev publik. Usun, et nad said midagi meilt ja meie nendelt.

Kuidas Jaan Tooming näitleja mängima paneb?

Oma isiksusega. Ta peab elu ja inimest väga pühaks, ikka on ta lavastuse keskmes inimene, kellel on elus mingi kõrgem eesmärk. Kõik muu — õiglus ja ülekohus, ausus ja demagoogia — tiirleb selle ümber. Tooming pole kunagi võtnud lavastada mingit juhutükki. Ta on väga kindel selles, mida tahab öelda. Ma ei ütleks, et see oleks mingi pime, fanaatiline enesekindlus. See annab ka näitlejale hea kindlustunde.

Aga Irdi või Kaiduga tekkis selline tunne?

Jumal hoidku! Ikka tundsid, et ei saa, ei oska, et jälle on valesti...

Kas Toomingaga pole olnud nii, et teed midagi ülemõistuslikku, millest ise aru ei saa?

Ei, ma ei ütleks.

Nii et ka näitleja poolt pole see «pime» allumine?

Ei. Oleme proovides vahel teinud «ükskõik mida», mis ei ole üldse selle lavastuse teenistuses. Oleme palju laulnud, leidnud väga palju rahvaluulest. Juba «Lase käele suud anda», Toominga esimene töö «Vanemuises», on sellest küljest hästi meeles, minul oli seal Juhani osa.

Kui te pole vormis, kas Tooming tajub seda kiiresti?

Jah, ja mis veel huvitavam, ta on päris pika aja tagant kunagisi proove väga üksikasjalikult meenutanud.

Kas teda «ära petta» saab?

Ei, seda tema puhul küll teha ei saa. Ega oleks mõtetki. Peamine on ikkagi see, et ta mõjub terve oma isiksusega näitlejale sugestiivselt. Ta pole kunagi ette näidanud, küll aga on vahel kaasa tulnud, ise kaasa mänginud. See on eriti nakatav ja tore.

Autoritruudus — mida tähendab see mõiste teie jaoks?

Autoritruudus — see on lihtsalt teose mõttest, ideest kinnipidamine. Kramplikult täpne tekstilähedus aga ei tarvitse üldse olla autoritruudus,



A. Kitzbergi «Kauka jumal»,
«Vanemuine», 1977 (lavastaja
J. Tooming) Kaupmees Pärn — Rai-
vo Adlas, Mogri Märt — Lembit
Eelmäe.

G. Vaidla foto

halvemal juhul võib see autorile teha koguni karuteene. Arvan, et minevikuklassikud oleksid mõnigi kord meeldivalt üllatunud, kui nad oma teoste tänaseid lavastusi vaadata saaksid ja näeksid, millised tõlgendusvõimalused nende loomingus kõik peidus on. Näiteks leidsid «Põrgupõhjas» Osvald Toominga dramatiseringus oma koha ja võimenduse Tammsaare filosoofilised kõrvalepõiked.

Autoritruuduse probleemile viidati vahel ka «Põrgupõhja» puhul. Enamasti tuleb selline tolmukeerutamine teatri kui kunstiliigi ja tema väljendusvahendite vähesest tundmisest-mõistmisest, fantaasia ja kujutlusvõime piiratusest.

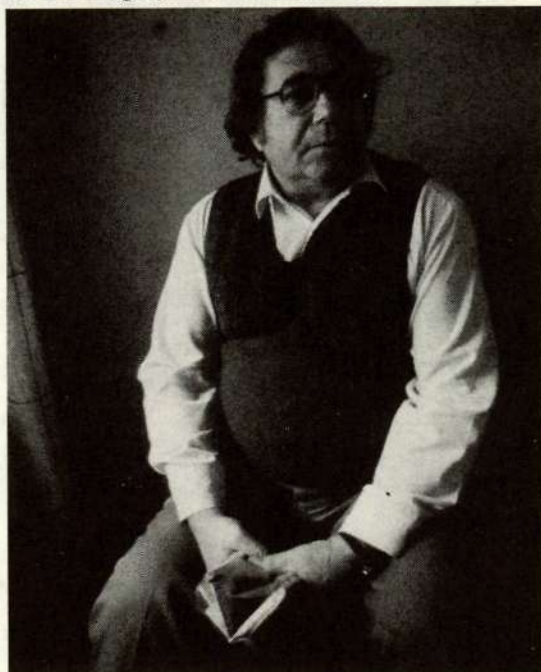
Vahest toote mõne konkreetse näite?

Näiteks küsiti ühel teatrikülastajate konverentsil, miks viskab Kaval-Ants Jürkale nende esimesel kohtumisel kõie kaela. Autoril ju seda ei ole. Aga miks ei võiks Jürka orjastamine Antsu poolt väljenduda just nii? See oli mõjuv ja täpne kujund, mille lavastaja leidis.

Ühel kohtumisel publikuga, pärast «Kauka jumala» etendust küsiti minult, mis tähendavad Mogri Märdi käes need inimese jalad, millega ta vehib. Tuletasin meelde Märdi sõnu, mis ta sulast sõimates suust välja ajab: «Soo, sina oled kah inimene? Või sina kah? Või ei ole hobune? Sa oled hullem kui hobune, hullem! Et neile kuraditele ka kapju otsa kasvanud ei ole.» Miks me ei võiks kujutleda Märdi «inimesekontseptsiooni» sellisena: sulased pole inimesed, nad on asjad peremehe käes, võta üks ja viska teist, rebi ühel käsi või jalg otsast, äiga sellega teisele vastu pead. Sellisel juhul võiks see butafooria inimjalgade näol Mogri Märdi käes ju õigustatud olla, kuigi ta paljudele ehk liiga julge või harjumatu paistis. Samamoodi võiksime protesteerida Kitzbergi sõnakasutuse vastu: kapju ei saa ju inimestele kasvada. See on kunstiline kujund, nagu on kujundid jalad Märdi käes ja kõis Jürka kaelas. «Kauka jumala» puhul oli TV-le pärast lavastuse näitamist saabunud pahameeleavaldusi.

Mida vastaksite sääraste kirjade autoritele?

Imestama paneb see pahameele suurus, mis sunnib kohe sulge haarama. Samuti see enesekindlus, et kirjutaja eksimatult teab, kuidas tohib ja kuidas ei tohi mängida. Võib arvata, et kirja kirjutaja on aktiivne ja staažikas teatrikülastaja, paraku aga kinni kunagi nähtus, oma ettekujutuse Mogri Märdis, mis tema arvates ainuõige ja ainuvõimalik on.



Lembit Eelmäe «Vanemuise» teatris. Oktoober 1987.

M. Toome foto

Küllap oleks rahulik ja meeldiv olnud eesriide avanedes näha ilusat päikeselist pühapäevahommikut, taluõue linnulaulu, puhtakspühitud õue ja muruga, kus kangad pleekimas, varbtaraga, mille otsas piimamanner-gud nõrgumas. Nüüd ainult trooni meenutav tugitool, mille küljes haarduvad käed ja maskid, mis lasksid Märdil väljendada ahnust ja julmust.

«Tões ja õiguses» (1978) mängisite Vargamäe Andrest.

Oli palju proove ja katsetamist, ka rohkem kärpeid O. Toominga dramatiseeringus, väga palju improviseerimist. Vahel ei saanud isegi proovi käima. Korraga olid laval nii romaani I kui ka kolme viimase köite tegelased, kellest sündis väga omapärane mitmehäälsus.

«Veli Joonatan», «Põrgupõhja uus Vanapagan», «Polonees», «Kauka jumal», «Tõde ja õigus», «Kihnu Jõnn» — kõik need paari aasta jooksul, see on aukartustäratav rida. Selline hulk tipprolle korraga. Kuidas ennast tundsite?

Tunne oli hea: olen teatris vajalik. Oli ka viimane aeg midagi teha. Võib-olla oli kogunenud teatud potentsiaal, mis aitas tõusta laineharjale. 70-ndad olid ju kogu eesti teatris tõusuaastateks. Peamine põhjus vist oli siiski tugeva lavastaja olemasolu. Jaan Tooming «nägi» mind neis osades. Kõigi nende loetletud rollide vahel oli justkui mingi vaimne side, neil oli mingi ühine nimetaja, need osad olid nagu üksteise õul, ühest said jõudu järgmist teha. Raske oli muidugi, aga ma ei tundnud seda, see ei vaevanud mind, see oli hea ja vajalik raskus. Muidu poleks neid osi teha saanudki, sest miks ja mida siis ikka nii kergesti laval kätte saama peab. Ei tohtinud lasta sigineda arvamusel, nagu oleks esimene õnnestumine vaid juhus või ajutine nähtus. Et ka kriitika ja enamik publikut need lavastused hästi vastu võttis, andis veelgi eneseusku.

Mäletan, olite kord pahane, kui teid «Ugala» Kihnu Jõnni rollis ühes arvustuses «imporditud» näitlejaks nimetati.

Mulle tundub, et sellised väljendid nagu «imporditud» ja «laenatud» on külalisesinemiste kohta õeldult tühi ironiseerimine. Need ei halvusta niivõrd mind, kuivõrd teatrit («Vanemuise» «eksport», «Ugala» «import») ja külalisesinemisi kui selliseid. On sel mõtet?

Pealegi, just «Ugala» Kihnu Jõnniga sain tähistada oma juubelit, «Vanemuises» polnud hetkel paraku väärilist osa.

Kas olete oma osatäitmiste kohta arvet pidanud?

Ei ole seda eriti oluliseks arvanud.

Aga milline roll on puhtfüüsiliselt kõige raskem olnud?

Kindlasti Mogri Märt. Selle etenduse kahe tunni jooksul võtsin iga kord mitu kilo kaalust maha. Imelik, et psüühiliselt polnud ükski neist suurrollidest väsitav, pigem vastupidi.

Viimastel aastatel olete jäänud taas väikerolle mängima. Kas mõni neist on ka suuremat rahuldust pakkunud?

Juba hea mitu aastat on, jah, ühes või teises tükis olnud pilt või paar, episoodilisi osi. Ma arvan, et pole olnud lavastajat, kes oleks tahtnud minuga midagi suuremat teha. Olen kaasa teinud Capeki «RUR-is» ja Strindbergi «Unenäomängus». Need Toominga lavastused on olnud nagu veidi sisukamad tööd. Väga hea oli mängida «Vastutuses» vana majandijuhti Ennot. See oli küll episoodiline osa, aga sai väga omaseks, tundsin, et täielik kate on minus olemas. «Swifti viimases surmas» oli mul hiiglase Glumi osa, ka see on hakanud järjest rohkem meeldima.

Olete avaldanud veidi luulet ja proosat, ehk kavatsete juba ka mälestusi kirja panna?

Küllap vist.

Küsisid AIVAR KULL (1987 kevadel) ja
MARGOT VISNAP (1987 sügisel)

Ajaloolise tunnetuse üheks tingimuseks on möödaniiku liigendamine ajajärkudeks. Puhtloogilisest küljest on see klassifitseerimine. Ajaloo mõtestamise seisukohalt aga kujuneb erineva kvaliteedi ja väärtusega ühiskonnaseisundite rida, mis annab alust kõnelda arengust või allakäigust. Seetõttu ongi ajalugu kui mingi järgnevus mitte sündmuselt sündmussele, vaid ajastust ajastusse, staadiumist staadiumi.

Nelikümmend-viiskümmend aastat on ühe rahvuskultuuri arengus lühike aeg. Eestis on need aastad kujunenud küllalt kirevaks.

Peaaegu kõikide loomevaldkondade uurijad on üritanud minevikus eristada mingeid perioode. Vahest kujutava kunsti keele erijoonte tõttu on kõige eksaksemate tulemusteni jõudnud kunstiloolased, kõige üldsõnalisemaks on jäänud teatriuurijad. Kuid meie akadeemiline kunsti-käsitlus jõuab kokkuvõttes alati üsna lineaarse arenguskeemi: rikastus žanriline struktuur, täienes kujundikeel, laienesid filosoofilised tagamaad jne. Lõpuks ikka «on toimunud vaimse kultuuri avardamine. Leninlikele põhimõtetele tuginev kunst on tihedalt seotud rahvahulkadega, ükskõik millist kunstiala me ka ei jälgiks».¹

Üldisemat kultuuripoliitikat seletatakse selliste fraasidega nagu «süvenes huvi psühholoogiliste probleemide vastu», «hakati nägema dialektikat» või jälle: «kalduti kõrvale», «esines vulgaarsotsiologiseerimist», «liialdati», «ei osatud hinnata» jne. Paratamatult jääb mulje, nagu poleks kultuur elav organism, vaid midagi mehaaniline, aditatiivne suurus, millest võib maha arvata terveid suundi, likvideerida žanreid, probleemide nägemistasandeid jne, ilma et kultuuri olemus moonduks.

«Põhiliselt oldi õigel teel»-laadis kultuuriloo käsitluse kõrval on ühiskondlikus teadvuses alati käibinud ning viimati ka ajakirjanduses kinnistuma hakanud seesugused periodiseeringud nagu «Stalini aeg», «sula», «kuldseid kuuekümnendad» jne. «Stagnatsiooniaeg» on muutunud peaaegu ametlikuks terminiks. Kui mitte uskuda, et tegemist on humanitaarintelligentsi vandenõuga, osutab nende keelendite püsivus, et tabatud on midagi väga olulist ajastu üldisest hingusest. See «hingus» peegeldab nähtavasti mitmeid kultuurielu raskesti kirjeldatavaid sünergilisi tahke (K. Marx kasutas niisuguste kooperatiivsete protsesside tähistusena metafoori *animal spiritus*), mis kultuuri formaalstatistilisel käsitlemisel (nagu näiteks teatrietenduste arv) jäetakse kõrvale. Erinevalt ideoloogidest, kes rahumeeli võivad kuulutada ühed ja samad asjad (näiteks Stalinit ülistavad teosed) kord «sotsialistliku realismi suurimaks saavutuseks» ja hiljem «meile võõraks nähtuseks», püüab traditsiooniga seost hoidev ühiskondlik teadvus tingimata avada iga nähtuse vahekorra kultuuri ürgse humanistliku algega. Niisugune suhtestamine on kultuuri enda säilimise seisukohalt eluliselt vajalik, et ebardlik välja selekteerida. (Mingi nähtuse vastavus või mittevastavus hetke viimase instantsi tõeks tunnistatud kaanonitele, nagu näiteks «sotsialistlik realism», millele eri aegadel on antud üpris erinev sisu, pole üldse kultuuri, vaid poliitika küsimus.)

Mõistete «Stalini aeg», «sula», «seisakuaeg» kasutamisel poleks mõtet,

¹ K. K a s k. Eesti Nõukogude teater 1940—1965. Sõnalavastus. Tln, 1987, lk 495.

kui nad ei võimaldaks tähistada ja kõrvutada eri ajastutes midagi olemuslikku.

Nimetaksime seda vaimesuseks. Mõiste muutus populaarseks seitsmekümendate aastate lõpul ja kaheksakümendate algul. Arvatavasti peegeldus nõudmises «enam vaimesust» teravneva kultuurikriisi, süveneva suletuse aimus. Ehkki mõistele endale on vahel lisatud epiteete, nagu «madal» või «kõrge», «õige» või «vale», tundub siiski, et sellega ei osutata mitte niivõrd konkreetsele kultuurivormile või -laadile, kuivõrd peetakse silmas kultuuri üldisemaid omadusi. Nii või teisiti, lõpuks pole vaimesus muud kui vabaduse dimensioon, vabadus muutuda. Kultuurile kui elavale organismile tähendab see eelkõige võimet iseorganiseeruda. Järelikult iseloomustab vaimesus kultuurile põhiolemusliku, fundamentaalse omaduse elujõudu. Iseorganiseeruvus tähendab süsteemi muutuste välist ennustamatust, juhuslike fluktuatsioonide võimalikkust koos võimalusega valida sobiv jätk. Juhuslikkus ei ole mingi lisand või «jääk» kultuuris, vaid selle atribuut. Areng on mõeldav ja teostub ainult juhustes, mis iseorganiseeruvale tervikule pakuvad täiustumisvõimalusi. Kogu kultuuri «võitlus» on seega võitlus juhuse mõju säilitamise eest. Eri perioode kultuuri arengus on ilmselt tulemuslik kõrvutada just selle põhjal, mis roll neis jäetakse loominguks arenevale juhusele. See juhus võib ilmuda tehnilise avastuse, idee, andelaadi, mõttekaaslaste leidumise jms näol.

Kui kultuuriterviku uuenemisvõime kõige üldisemaks tunnuseks on juhuslikkus, siis inimese tasandil väljendub see võime kõige paremini loovuse vahendusel. Ei loo ju kultuur iseenesest lõpuks midagi, vaid juhuslikkust edasiarendav inimene. Indiviidi jaoks ainus viis juhuslikkust oma saatusega ühendada on olla loov, olla avatud. See tähendab — olla vaba. Kuid mida tähendab olla vaba kultuuris?

Ühiskonna ja indiviidi, juhuslikkuse ja kultuuri seostatus ilmneb kõige olemuslikumalt kultuurikommunikatsioonis, selle laadis. (Ideaalides ja väärtustes, mille poole püüeldakse viimased viiskümmend aastat, polevat midagi muutunud. Kuid midagi, nagu isegi tunnistame, on juhtunud inimesega.) Stiilide, laadide jne muutumine ei ole seega ainult näiteks teatri või muusika väljendusvahendite teisenemine; reeglid, mis muudavad võimalikuks/võimatuks üksteisest arusaamise ja teevad võimalikuks/võimatuks nii keelte, sh kunstikeele kui ka subjektide olemasolu, võivad olla põhimõtteliselt erinevad. Ega asjatult, ehkki pisut ülepingutatult, väida Heidegger: «Kõneleb keel. Inimene kõneleb keeles ainult sedavõrd, sel määral, kuivõrd ta on osanud kohaneda keelega.»² Kuid kellele kuulub keel? Küsimus kultuuri, iga selle ajaloolise vormi, selle olemuse kohta ongi küsimus inimese ja keele vahekorra vahel. Selle vahekorra erinevus loob lõpuks eri kultuurimaailmu. Üks niisugune maailm oli Stalini aeg.

Kuivõrd Stalini ajal loodud ühiskonna valitsemise kandev struktuur oli nn administratiivne süsteem, tsentraliseeritud, rangelt hierarhiline, järgalt determineeritud võimumehanism, ei saanud ka kultuurielu korraldus sellest eralduda. Küsimus oli üksnes administratiivse süsteemi ühitatavuses kultuuriga.

Inimkonna poolt juba läbi proovitud või ideaaliks seatud vaimuelu mudelitega võrreldes ei tekkinud stalinistlik kultuuriskeem mitte tühjal kohal. Ratsionalistlik alge kultuuris on aeg-ajalt ikka ja jälle esile nihutanud normatiivse (ja utoopilise) mõtlemisviisi, mille esindajaid Günter Grass on nimetanud «intellektuaalseiks nõiduseõpilasteks».³ Need «nõiduseõpilased» on võimalised ära seletama kõik, lepitama «üleüldises mõistuses» kõik vastuolud, ial kaotamata «silmist sihti — lõpuks ometi rahuarmastavat, totaalset, õnnelikku, absoluutselt vooruslikku, igas mõttes

² M. Heidegger. Unter Wegs zur Sprache. Tübingen, 1960, lk 13.

³ G. Grass. Nõiduseõpilased. Valik I. Esseid maailmakirjandusest. Tln, 1987, lk 104.

õiglast, läbi ja lõhki mõistlikku ühiskonda.»⁴ Ratsionaalse ja meelelise alge vastasseis võtab eriti terava ilme ühiskondlike murrangute perioodidel. George Orwell pani tähele, et XX sajandi totalitarismil on intellektuaalne verming. Võimu saavutanud või seda taotlev rühmitus soovib alati ühiskondlikke suhteid võimalikult lihtsustada ja seejuures semantiseerib keskkonda (riietust, arhitektuuri jne). Et panna kunste ette kirjutama sihte (s. o kindlustama võimu), peab paratamatult lihtsustama nende keelt. See kallutab absolutiseerima kultuurikommunikatsioonis ratsionalistlikku laadi. Kui veel lisada, et oma päritolu tõttu oli võimule saanud klass üsna napi kultuurikogemusega (ehk harimatu), tuli kõik kunstilise sisulised kriteeriumid asendada mingite kergemini haaratavate väliste tunnustega (siit johtuvadki žanrilised, süzeelised jm piirangud). Juba 1920. aastate nõukogude kultuuris eristusid selgesti kvaasiratsionalistlik, homogeenset tervikteadvust idealiseeriv («uus») ja pluralistlikule kultuuripildile vastav hermeneutiline («vana») mõistmise ideaal. («Mõistmisena» peetakse siin silmas autoripoolse teksti «mõtestuse» taasloomise väga mitmesuguseid protseduure; hermeneutilist laadi kommunikatsioonis talitleb kood ise kui teade.) Näiteks on nn vulgaarsotsiologism vana kultuuriparadigma lihtsustamise seaduspärane tulemus.

Kuid niisugustele objektiivsetele protsessidele nagu kunstikommunikatsiooni lihtsustamine ja kiiresti industrialiseeruva ühiskonna ühekülgne, tegelikkusega vähe seotud teadmisi ja spekulatsioonivõimet esiplaanile seadev hariduskontseptsioon andis stalinistlik võimumechanism uue konkreetse sisu. Ajalooliselt on teadusliku kommunikatsioonimudeli teeneks koos uute, intersubjektiivsuse (ülesubjektiliste) üldiste normide tekkega olnud kollektiivse subjekti loomine. Sellesama mudeli vägivaldse, kogu kultuurikommunikatsioonile laiendamise eesmärgiks oli uue ühiskonna totaalne integratsioon. Kollektiivse subjekti loomine omandas nüüd aga subjekti teadvust tasalülitava tähenduse.

Teadus kujunes tol ajajärgul tunnetuse ja intersubjektiivsuse niisuguseks vormiks, mis kõige kergemini allus administreerimisele, saades seega manipuleeritava vaimuelu alusmudeliks. Selle mudeli pealdamine kogu vaimuelule võimendas 1940. aastate teisel poolel (Zdanovi poolt juba 1930. aastate keskpaiku sõnastatud⁵) stalinistlikku sotsialistliku realismi kontseptsiooni, mis asetab esteetilisele kui sellise probleemid tegelikust kunstikultuurist väljapoole. Kunstid ja teadus on nimelt intersubjektiivsuse normi loomisel alati üksteisele vastandunud kui «tunnetamine» ja «mõistmine». «Tunnetamine» on eelkõige esemete ja nähtuste maailma selektamine. Materiaal-esemelist reaalsust käsitleb tunnetus mitte kui sügavama olemuse märki, vaid kui nähtust, mille kaudu on võimalik jõuda asjade olemuseni. «Mõistmine» käsitleb reaalsust eelkõige märgina, mõista tahtmine algab süüvimisest märkide maailma. Esteetiline kui selline on võimalik üksnes mõistmisele omaste intersubjektiivsuse normide kaudu. Ilmselt niisugust, ratsionaalset tunnetusskeemist erinevat subjektidevahelise kommunikatsiooni laadi pidas Marx silmas siis, kui ta korduvalt rõhutas, et kunsti mõistmiseks peab olema inimene kunstiliselt haritud.⁶ Kunstilist haridust nõudvat (ka hermeneutiliseks nimetatud) juhuslikkusele avatud kultuurikommunikatsiooni üritasid Stalini lähedased kultuuripoliitikud likvideerida.

Semantilises plaanis tähendas see mis tahes kunstikujundi maksimaalset desemiotiseerimist. «Elutruudus» nõuab äärmist naturilähedust. Seejuures oli esemete ja nähtuste repertuaar, mida tohtis kujutada või millest juttu teha, üsna piiratud: eesrindlik tööline, hoolas karjatalitaja, valvas

⁴ G. Grass. Nõiduseõpilased. Valik I. Esseid maailmakirjandusest. Tln., 1987, lk 104.

⁵ А. Жданов. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Речь на первом съезде советских писателей 17 августа 1934. Москва, 1953.

⁶ K. Marx, F. Engels. Kunstist. I kd. Tln, 1983, lk 113—114.

parteitöötaja jne. Kujundi tähenduse äärmist lihtsustamist täiendas selle ühemõtteline väärtustus, mille aluseks oli teose selgepiiriline programmilisus. Tol ajal aga tähendas see esmajoones Stalini ideede täpset kordamist. Kunstikommunikatsioon taandus seetõttu automatismidele, «tüüpiliste tegelaste» äratundmisele «tüüpilises situatsioonis». Suurimaks võimalikuks etteheiteks loojale, mis lõhnas represseerimise järele, oli neil aegadel lauseke «ei saa aru, mida autor tahab öelda»; tegelikult tähendas see, et seltsimees Stalini ideed pole teosest 100-protsendiliselt ühemõtteliselt välja loetavad. Hermeneutilisele kunstikommunikatsioonile iseloomulik tunnetuslik alternatiiv suudan/ei suuda enda jaoks mõtestada asendus ideogeense alternatiiviga õige/vale, mis tegelikult tähendas vaidlust tegelikkuse üle, küsimust, kas niisuguseid või teisi nähtusi tegelikkuses üldse leidub ja kas neid on «õigesti» näidatud. See tähendab, et kunst asus vastavalt oma «ueele» loomusele lahendama ülesandeid, mis tema «võimkonda» ei kuulu. Stalinlik kultuurikontseptsioon ei lähtunud vähimalgi määral arutlustest ilu üle. Kultuur muutus osaks võimutehnoloogias, millele igasugune looming pidi jäägitult alluma.

On üsna loomulik, et vaimuelus, kus ideaaliks igasuguse kommunikatsiooni viimine automatismideni, hakati loojaid Stalini enda sõnastuses hellitavalt kutsuma «inimhinge insenerideks». Kunstiteaduse muutmisega inseneriteaduseks kadus ka vajadus niisuguste teaduste järele nagu psühholoogia ja sotsioloogia. Kadus õigus individuaalsele mälule (kadus memuaarizänr). Täiesti seaduspärane oli võitlus kõigi «alateadvust» tunnistavate vaadetega: spontaanse, raskesti kontrollitava olemasolu oleks ju kahtluse alla pannud teadvuse üle saavutatava võimu täielikkuse.

Stalinismi perioodi kunstiloomingu sisu (idee) ja vormi, nagu üldse sisu ja märgilise vormi vahel mingit vahetut seost leida ei ole võimalik. Kultuuri semioosise laadist pole võimalik vahetult tuletada selle väärtustavat külge. Kuid siiski, tollase kunstikommunikatsiooni äärmuseni automatiseerunud vorm oli vastavuses ka selle triviaalse kontseptsiooni, s.o stereotüüpse sisuga. Vormi ja sisu «dialektika» teiseks tulemuseks oli see, et mida vähem võimalusi triviaalne vorm jättis individualiseeritud kujundiks, seda «paksemalt pidi panema värvi». Pateetika pidi ülendama lihtlabasust, deklaratiivsus peitma naiivsust jne. Kunstide toetatud ja tutvustatud revolutsioonilised ideaalid (võrdsus, õiglus jne) ei läinud päriselt kaduma, vaid (nagu George Orwelli «Loomafarmis») deformeerusid lootusetult. Juhtus veelgi hullem — neid ideid hakati kasutama manipuleerimiseks. «Vale ja demagoogia on edukad vaid siis, kui nad millegipoolest sarnanevad tõega, katavad end õilsate ideaalide ja üllaste eesmärkidega, mida teenivad ausad ja siirad inimesed, kes on pettuse esimesed ohvrid, kuid aitavad ka aktiivselt kaasa üldisele valele. Neid kasutatakse ära ja likvideeritakse, kui nad pole enam vajalikud, kuid isegi nende likvideerimine ei paljasta valet, vaid teenib seda.»⁷

Niinimetatud akadeemilisel, ametlikul ajalooteadusel on täielik alus väita, et ka Stalini-aegne kultuur oli deklareeringuis ideeline (parteiline), rahvalik (demokraatlik), rahvuslik jne. Neist põhimõtteist ei loobutud ka stalinismi süvenedes, vastupidi, neid hakati eriti alla kriipsutama. Kuid praktikas nad tühistusid sisuliselt, muutudes omaenda vastandeks.

Rahvalikkuse nõue — «kunst kuulub rahvale» —, mis paistis kõigiti demokraatlik, asendub üsna ruttu populismiga. Ideoloogidele käepärane kunstikeele äärmine lihtsustamine ignoreerib kunsti omapära, seda, et kunst on erilne maailma nägemise viis. «Elitarismi», «estetismi» jms vastase võitluse sildi all kõrvaldati kunstikommunikatsioonist palju

⁷ M. Lotman. Antigone kaevab laiba hauast välja. «Teater. Muusika. Kino» 1987, nr 9,

kunstile üldomast, tegelikult üritati üldse likvideerida kunst. «... Hoolimatus vormi suhtes sünnitab antisümbolismi ja selle täiesti loomuliku tulemusena (...) antikultuuri.»⁸ Oma primitiivsuses (kõnelemata selle abil vahendatud valest) kuulub väga palju sel ajal toodetust antikultuuri. Mitte ainuüksi propagandistlikele eesmärkidele allutatud tööstuslik tiražeerimine, vaid üldised loomepõhimõtted muudavad peaaegu kogu tollase ametliku kunsti, muusika jne kitsiks (meenutagem kas või igas teeveeres rõõmsalt pasunaid puhuvaid kipspioneerid).

Kunsti rahvuslikkuse nõue ametlikus kultuuriideoloogias tundub ajas-tule iseloomuliku rahvusliku jälitamise ja «kodanliku natsionalismi» vastu võitlemise taustal vähemalt silmakirjalik. Sotsialistliku realismi sak-raalne vormel «sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik» taandas rahvus-likkuse mitmesuguse rahvusliku välisjoonte (rahvamuusika elemendid, vöökirjad jne) ekspluateerimisele. Kultuuri loovaid tulemusi seesug-sel ettekirjutamisel ei saanudki olla — näiteks sündisid parimad rahva-muusika kasutused 1950. aastail hoopis Rootsis Eduard Tubinal, kel oli selleks nii sisemine vajadus kui ka vabadus toetuda kogu XX sajandi muusikakultuurile.⁹ Kodumaal tähendas rahvuslikkus kitsast etnogra-fismi, mille üks eesmärke oli ära lõigata side Lääne kunstikultuuriga. Ametliku «etnograafilise natsionalismi» ülesandeks oli niisiis üldise kul-tuuripildi näilise rikkuse ja demokraatlikkuse varjus lahutada eesti kul-tuuri areng selle loomulikest, juba varem kujunenud internatsionaalse-st seostest. Kultuuri rahvusteadvuslikku sisu, mida veel II maailmasõja ajal oli isegi turgutatud, asuti armutult kõrvaldama. Nii kadusid laulu-peokavadest isamaalised laulud, nende hulgas ka nõukogude tagalas sün-dinud, tsaaritsensuuri poolt lubatud Koidula luuletusele kirjutatud «Mu isamaa on minu arm», lugemikest jäeti välja luuletused emakeele kiituseks jne. Kui poleks olnud XIII sajandi vabadusvõitlust ja selle järelsähvatusi, mille meenutamist kõige Läänes toimuva vastase meeoleo loomiseks õhutati (ooperites, vabaõhulavastustes jm), oleks selle perioodi kultuur rahvusliku identiteedi toetamiseks andnud väga vähe. (Seejuures kõige veneliku mõõdutundeta kiitmisega süvendati rahvuslikku alaväärsus-kompleksi.) Ametlik etnografism oli tegelikult kulissiks kultuurile elu-jõudu andva rahvusliku eneseteadvuse lämmatamisel.

Justkui sügavuse tagatisena kunstile esitatud ideelisuse ja parteilisuse nõue osutus selle vastandiks, kuna arendati välja (veel praegugi aeg-ajalt kuulduv) kontseptsioon tõe parteilisusest. Ei, tõe ise on mittepartei-line!¹⁰ Tõe objektiivsuse eitamisega aga võidi sellele anda kuni täieliku volutarismini konjunktuurne sisu. Ideeliseks võis nüüd kuulutada kõike, mis toetas hetke poliitilist praktikat isegi siis, kui see praktika oli kuri-tegelik. Ultrarevolutsiooniline fraas teravnevast klassivõitlusest, mis väideti edendavat proletariaadi huve, tuli üsna hästi toime «abstraktse humanismiga» (kodanliku sentimentaalsusega), vabastades ühiskonna üsna varsti ka võimalusest üldse teha vahet hea ja halva vahel. Parteili-suse sildi all muudeti kogu loometegevuse ideaaliks see, mida Engels oli halvustavalt nimetanud tendentsikirjanduseks. Engelsi mõte, et «mida rohkem varjatuks jäävad autori vaated, seda parem kunstiteosele»,¹¹ kõla-nuks tolle aja tõekspidamiste kontekstis kui kunsti apoliitilisust propa-geeriva imperialismi käsiku või kosmopoliidi jutt. Jääb mulje, et stalini-liku kultuuriideoloogia ühele peaarhitektile, Ždanovile, olid Marxi ja Engelsi vaated kunstile üldse tundmatud. Nii meenutab ta oma kuulsas kõnes ajakirjade «Zvezda» ja «Leningrad» kohta üheksateistkümmel kor-

⁸ К. А. С в а с я н. Проблема символа в современной философии. Ереван. 1980, lk 202.

⁹ Vt U. L i p p u s. Soomeugri ürgüminast eesti kultuuris. «Teater. Muusika. Kino» 1987, nr 9, lk 28—29.

¹⁰ Э. Л о о н е. Современная философия истории. Таллин. 1980, lk 74.

¹¹ К. М а р х, Ф. Е н г е л с. Kunstist. I kd. Tln., 1983, lk 5.

ral Belinskiit, Tšernõševskit ja Dobroljubovit, seitse korda Leninit, kuus korda Stalininit, kuid mitte kordagi Marxi ega Engelsit!¹²

Mida vähepakkuvam oli vorm esteetiliselt, mida standardsem kujutata-
v sündmustik, seda jõulisem pidi olema «emotsionaalne sisu», et siiski
sundida kuulajat-vaatajat inimlikkusest puhastatud või isegi inimvaenu-
likku teksti vastu võtma. Antiikseile koturnidele upitatud imposantne
arhitektuur, «võitlev» teater, «oodiline» muusika, üledramatiseeritud
maalikunst jne toetusid kõik pindmistele emotsioonistruktuuridele (näiteks
agressiivsusele). Sel ajal kinnistusid meie kriitikas (kuni tänaseni käibi-
vad) kunsti olemust võõrandavad militaarsed keelendid, nagu «kirjanduse
relv», «kunsti rindel» jt. Rõhudes primitiivsetele emotsioonidele, sõja-
võidu eufooriale, ellujäämise õnnest sündinud unistustele jne, pidi kunst
ülal hoidma hüsteeriliselt optimistlikku atmosfääri ja aitama summutada
«lendavate laastude» vihinat. Kõrvuti visuaalsete, verbaalsete ja muude
automatismidega pidid kultuuri kujundama ka emotsionaalsed auto-
matismid (nagu sundoptimism), mis pidid aitama nii loojal kui ka vastu-
võtjal sulatada-lahustada oma individuaalsus (tollal küll rohkem eksem-
plaarsus) «kollektiivsusesse». Tulemuseks, kui kasutada Tšõngõz Ajtmatovi
mankurdikujundit, oli mäluta, ajaloota, täiesti manipuleeritav inimene,
kes, kui vaja, ei tunnistanud ei oma maad, rahvast ega oma isagi. Seda
laadi näivteaduslikus, monoloogilises suhtlemiskeskonnas kujunenud
psüühikaga inimese kohta märgib Igor Kon, et ta «võib olla kristalselt
aus, kuid ta tajub maailma must-valgena, kus kord ja igaveseks on kõik
asetatud kindlatesse lahtritesse. Seda aga, mis antud raamidesse ei mahu,
võtab ta kui korralagedust, mis tuleb kõrvaldada ja kui vaja, siis ka — vägi-
vallaga».¹³ Nende kõrval tootis totaalse valetamise ja silmakirjatsemise
atmosfäär simulante, avantüriste, pugejaid jt. «Prokuröri-», «salapolit-
seiniku-» jms meelsusest kujundatud psühholoogilisele kliimale ei saanud
toetuda püsivama väärtusega looming. Luua kunstides midagi tõsist,
tähendab teha midagi avastuslikku, s. o luua kunstniku oma
m a a i l m. Kuid just see oli tollal kriminaalne.

Kui palju tol ajal loodust üldse püsivamat väärtust omab, seda ei otsusta
kultuuriloolased, vaid kultuur ise — «mäletades» ja selekteerides seda,
millele saab edasiminekul toetuda. Et nende aastate ametlikust kultuurist
mäletatakse väga vähe, on juba ise hinnang. Küsimus pole aegunud proble-
lemides või otsitud temaatikas (retrot annab teha küll). S. Averintsev
on tähendanud, et «kõigemõistmise illusiooni» tuleb käsitleda kui humani-
taarse mõtte «surmaohtu, sest see on alati mõistmine üle mittemõistmise
barjääride. [- - -] Täiesti läbitungitav on üksnes tühjus».¹⁴ Kunstnik,
kes püüdis end täielikult varustada stalinliku «kõikenägeva» kotkapilgu
ja maitsevaesusega, ei saanudki luua kunstilises mõttes midagi muud kui
tühjust.

Et kõnealune «toodang» jäi ka puhtarvuliselt väheseks, seda seletab
otsese terrori kõrval tõsiasi, et enamikule andelaadidele ei jätkunud selles
skeemis lihtsalt ruumi. Luuletajad võisid kirjutada sahtlisse ja kunstnikud
maalida sõpradele, ülejäänutel tuli kas vaikida (ka sedaviisi oma maailma
säilitada püüdnud hurjutati) või kohaneda. Raske on kokku arvata väikse-
mate loojate arvu, kes on jäänudki tundmatuks. Mõnegi suure ande
loometee murdus «kohanemisraskustes». Kuidas näiteks saigi teisiti lõp-
peda mõnitatud ja kõrtsimuusikuks tõrjutud Raimond Valgre elu? Kas
tõesti võis tuberkuloosi põdevale Ilmi Kollale «viljastavalt» mõjuda tema
lähetamine eluga tutvumiseks kaevandusrajooni? Greenbergi vabasurm oli

¹² Sm. Zdanovi kõne ajakirjade «Zvezda» ja «Leningrad» kohta. «Looming» 1946, nr 10, lk 1103—1124.

¹³ Kasvatusemosaiiki. «Nõukogude Kool» 1986, nr 8, lk 25.

¹⁴ С. А в е р и н ц е в. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». «Вопросы литературы» 1971, № 8, lk 44.

paratamatu jätk tema nii sisemisele kui ka välimisele ahistusele. Seda näidete rida võib pikendada. Kas on see lineaarse kultuuri arenguskeemi jõud või osaliste enesekaitserefleks, aga vaatamata kogu kultuurisemioosisse totaalsele lamestumisele, kirjutatakse selle «inseneeria» üheks hingeks olnu peatoimetamisel kultuurilisest tõusust! Kuna kolmekümnendate aastatega võrreldes oli vaimukultuuri seisund haletsusväärne, siis n-ö pannakse otsad vette. «Siiski saavutati sõjajärgse perioodi jooksul põhilises sama arengutase, milleni oli jõudnud kogu nõukogude kirjandus.»¹⁵ Sellesama nõukogude kirjanduse kohta märkis aga ausameelne ja kaheldamatult asja tundev A. Fadejev, Kirjanike Liidu tookordne esimees, 1953. aasta kevadel: «Ilukirjandusliku proosa tase on langenud madalale kui eales varem nõukogude võimu ajal. Ilmuvad talumatult tüütud, haigutama ajavalt igavad, hinge ja mõtteta kirjutatud romaanid...»¹⁶

Stalinlik vaimuelu ideaal juurdus tugevamalt üksnes «ametlikus» kultuuris, mis määravalt mõjutas noore põlvkonna kultuurikogemust, kujundades seda siiski üsna oluliselt (nagu Stalini-aegne hariduski). Ametliku kultuuri kõrval käisid aga veel traditsiooniline, näiteks külale, vanale intelligentsile, vaimulikkonnale jt omane kultuuriteadvus. Juba enne Stalini surma tekkisid ždanovlikus ühemõõtmelises kultuurikontseptsioonis esimesed märgatavad praod. Selle vastuolu kultuuri arengu sisemise loogika, ka vene kultuuri senise traditsiooniga, oli liiga terav.

«Sulaks» nimetatud aeg ei toonud põhimõttelist muutust kultuuripoliitikasse. Toimus pigem üldine vabanemine terroristlike suhete painest ja koos Stalini ülistamise ümber sündinud neurootilise õhkkonna lagunemisega taandus ka monomaanlik kultuurinägemus. Vaimsele vabanemisele ja kultuurielu edenemisele seadis nüüd aga sisemised piirid üldise võõrandumise jätkumine nii poliitika kui ka ideoloogia vallas. Ühiskonna juhtimise senised tavad elasid administreeritavas kultuurimaailmas edasi. Veel kaua pärast Stalini surma «polnud kultuuriala juhtivtöötajate hulgas peaaegu inimesi, kes suutnuks süvenenult, äärmustesse kaldumata, ähvardamata ja kärkimata»¹⁷ seda juhtida. Kuna tollane uuenemine jättis peaaegu puutumata ühiskonnaelu korraldamise alused, polnud mingi «iseorganiseeruvus» selles mõeldav. Administratiivsel süsteemil tuli oma ettekirjutuste aluseks ja loomingu ideaaliks leida lihtsalt uus standard. Üleriiklikus plaanis võis selleks saada üksnes osaliselt rehabiliteeritud ja üle vaadatud, isenesest rikas vene (põhiliselt XIX saj) kultuuritraditsioon. See oli ainus kultuurilõik, mida need, kes süsteemi juhtisid, vähemalt mingil määral tundsid. Seejuures aga jättis sellegi standardi kujunemisele oma jälje uue juhi Nikita Hruštšovi isik. Ta osutus familiaarseks, tahumatuks ja täiesti enesekriitikata inimeseks. Kui kord juba Stalini oli halb maitse, siis Hruštšovi vahelkord esteetikaga oli veelgi halvem.¹⁸

Need, kes kultuuri mõnevõrragi tundsid ja leidsid end selle eest vastutavat, jäid ka uues olukorras peagi juhtimisest kõrvale, sest «aparaadi töösse lülitumine tähendanuks taas sõltumist ebapädevate inimeste kapiisidest, konjunktuurist ja mõnede ametiisikute egoistlikust püüest anda eksimatuid hinnanguid»¹⁹

Milline poleks administratiivse süsteemi säilinud võim ka olnud, jõudude vahekorrad muutusid uues olukorras mõnevõrra rohkem kultuuri kasuks. Süsteemi jäikuse ja omavoli vastas seisis nüüd jõhkrast (vähemalt terroristlikust) reglementeerimisest vabanenud kultuur, mille arenemisel on samuti, lausa loodusliku jõuna, sisemine loogika. See on alati suunatud

¹⁵ Eesti kirjanduse ajalugu. Peatoimetaja E. Sögel. V kd, 1. rmt. Tln, 1987, lk 5—6.

¹⁶ I. Z u k o v. Sangari surm. Lehekülgi Aleksandr Fadejevi elust. «Noorte Hääle», 30. VIII 1987.

¹⁷ I. Z u k o v. Sangari surm. Lehekülgi Aleksandr Fadejevi elust. «Noorte Hääle», 6. IX 1987.

¹⁸ Samas.

¹⁹ Samas.

vaimuelu mitmekesistumisele, semioosise keerukamaks muutumisele. Kõrd juba saavutanud suhtelise iseseisvuse, on kultuur võimeline leiutama üha uusi võtteid, et luua tõeline side tegelikkusega ja inimeste vahel. Nagu korduvalt täheldatud, võib talutavuse piiridesse jääv surve koodi mitmekesistamisel etendada isegi positiivset rolli. Mõtte edasiandmiseks (s. o tseensuurist mööda pääsemiseks) kultuur metaforiseerub, leiutades uusi kujundisüsteeme. Nii viisi võib kogu kultuur muutuda «peitepildiks» ja seda ta kogu järgneva perioodi suures osas oligi. Eesti kultuuri arengus tähendas «sula» esialgu võitlust Lääne-Euroopale orienteeritud kultuuripäramendi tagasisaamise eest. See tähendas varem estetismiks ja elitarismiks manatud keerukamate märgistuste uuesti tunnustamist aktuaalses kultuuri loomes.

«Sula»-aja saavutused johtuvad suurel määral enne 1940. aastat kultuurimällu talletatust, sellest, et «kasvatuse alusmüüriks (ühtlasi eesmärgiks) oli üldinimlik moraal ja eetika. See alusmüür oli meil enne sõda, pidas vastu sõjas, tõi meid välja varemeist ja vedas majandusliku õit-sunguni 60. aastatel».²⁰ Meie eelseks, mis suuresti seletas kultuurielu elavnemise kiirust, oli see, et stalinismi valitsemine Eestis ei kestnud üle ühe inimpõlve. «Pärastsõjaaegne nõukogude eesti teater elas sellest ravast, mida olid andnud 30. aastad. [- - -] Näitlejad tulid tollest ajast ja elasid üle selle õudse perioodi, kus nad pidid laval kogu aeg valedama, mängides tekste, mida nad pidid mängima.»²¹ Viiekümnendate lõpu ja kuuekümnendate aastate suurimaks saavutuseks oli hermeneutilisel (dialoogilisel) suhtel rajaneva kommunikatsiooni uuesti juurdumine eesti kultuuris, ja sellel oli põhimõtteline tähtsus rahvuskultuuri kasvu- piiride avardamisel. Väliselt tähendas see meelelise inimese ja tema keskkonna taaslubamist kunstide peamise uurimisobjektina ja koos sellega mitmete intiimsete žanrite (natüürmort, lembeluule jne) legaliseerumist, samuti mitmete ettekirjutuste taandumist. Elati «piirideta realismi» ajutist aega.

Personaalsuse, isiksusliku printsiibi ja subjektiivsuse tunnistamine kultuuri omaduseks (mitte küll veel arenemise eelduseks) märgistas selle monoloogilisuse asendumist dialoogilisusega. Koos kultuuri mängulisuse kasvuga liitus sellega uuesti ka juhuslikkus kui loov alge.

Kui kultuuri keeles toimus «sula»-aastail märgatav lõdvenemine — trükitavaks said näiteks vabavärsiline luule, lubatavaks osutus nonfiguraalne kunst, siis ajastu pakutud võimaluste piiratus selgus kõige teravamalt uute kontseptuaalsete skeemide otsingul. Siin oli rahvuslik kultuuri- traditsioon ka kõige hõredam. Kuna ametlik ideoloogia oli just inimese- käsitluses jätkuvalt tardunud skolastikasse, tõtati tõlkima Schweitzerit, Sartre'it, Camus'd jt, siiski suutmata neid nõnda lühikese ajaga oma kultuuri assimileerida.

See lõpuks polnudki määrava tähtsusega. Eetilisel väärtustunud tead- vus peab leidma toetuspunkti ka väljaspool iseennast. Stagnatsiooniks — stalinismi paljude joonte taassünniks — olid olemas nii subjektiivsed kui ka objektiivsed eeldused. Objektiivselt oli selleks käsukuuleka büro- kraatliku süsteemi olemasolu ja kultuuri iseorganiseeriva alge, tõsisemate eesmärkide puudumine. Alternatiivne kultuur, kui ta üldse eksisteeris, ei ulatunud kaugemale stihhilisest eneseharimisest (filmiamatõrismist, käsikirjalistest almanahhidest) ja eradotsentlikest harrastustest mõnedes humanitaarvaldkondades (nagu kirjandusloo uurimisel, kus nn vabaküttide panus on täiesti kõrvutatav akadeemilise teadusega²²). Veelgi rohkem oldi «külmadeks» valmis vaimselt, sest liiga vähe aega lahutas uut loo-

²⁰ Läkitus ministrile. Kiri. «Rahva Hääl» 30. X 1987.

²¹ M. Mikiver, R. Saluri. Dialoog. «Teater. Muusika. Kino» 1987. nr 9. lk 55.

22 P. Olesk. Saatuse tegelikkus. «Keel ja Kirjandus» 1987, nr 10, lk 580—581.

jate põlvkonda Stalini aja kogemustest. «Usun, arvan ja isegi tean: enamikul minu kaasealistel on samad hirmud: uksekell — telefonihelin — ootamatu kutse ülemuse juurde. Hirmud võivad varieeruda, aga nad on olemas, sageli sügaval alateadvuses, iseendalegi avalikustamata [- - -]. Kui me tõe välja ütleme, ka selle tõe, mille õigsuses oleme absoluutselt veendunud, ei mõtle me esmajoones mitte sellele, milline on selle teo tunnetuslik ja sotsiaalne väärtus, vaid meie mõtteid halvab hirm selle väljaõeldu võimalike negatiivsete järelmite pärast.»²³ Oeldu ei käi ainult üksikute inimeste kohta. Kas saab üldse olla mitte ainult emotsionaalselt, vaid ka vaimselt terve see rahvas, kelle seast on väliselt justkui rahuagadel omal maal hävitatud ja küüditatud kümneid ja kümneid tuhandeid?

Usalduse taastamine on võimalik ainult siis, kui tohib midagi lähemalt teada oludest, kus ja kuidas see usaldus kaotsi läks. Kuid ega «sula»-aegki tähendanud täit usaldust loojate vastu. Väheväärtustav suhtumine tõelisse vaimukultuuri jätkus ka sel ajal. Ja kuidas saadigi sellesse teisiti suhtuda, kui intelligentsis ei nähtud midagi enam kui tööriista, kuulekat käsu-täitjat.

Administratiivse süsteemi püsima jäädes oli bürokraatideks nimetatavate revanš üksnes aja küsimus. Esimest korda jahmatasid kultuuri-avalikkust tõsiselt Nikita Hruštšovi tõredad esinemised 1957. aasta kevadel ja suvel. Kuid majanduslik elavnemine, kommunismi ehitamise programmi väljakuulutamisele sünenenud optimism, sellel rajanev «igakülgsest arenenud inimese» kontseptsioon, piiritagustest kultuurikontaktidest saadud innustused («innud idast, maneerid läänest») jne hoidsid jätkuvalt ülal kultuuriinimeste eneseusaldust, säilitasid liikumisruumi. Kuid mida enam ahenesid majanduslikud võimalused (koos sellega ka assigneringud kultuurile), seda põhimõttelisemaks muutusid katsed vähendada kultuuri kokkupuutevaldkondi tegelikkusega. Nähtavasti seitsmekümnendate aastate keskpaiku omandas süvenev surve kultuurielule uue kvaliteedi. «Nüüd on ilmselt tulemas raske aeg. Pumba juurde jõuab stalinlike noorte põlvkond,»²⁴ täheldas K. Ird juba 1975. aastal.

Vaimuelu dialoogilisuse järsk vähenemine peegeldus eelkõige massikommunikatsioonikanaleis. Asjalike mõttevahetuste, diskussiooniklubide ja muu sellise koha hõivasid näiteks mälumängud kõikvõimalikes ja võimatutes kohtades. Kergesti ohjatatavana ei toonud nad korraldajaile mingeid asjatuid tülisid ega ootamatusi.

Elavneseid ka katsed vägivaldselt eristada kultuuri «nõukogulikke» ja «mittenõukogulikke» vorme. Taas tulid käibele verbid «moonutama», «võltsima» jne. Omaaegne võitlus foksi ja saksofoni vastu võttis nüüd näiteks rocki ja hiljem breigi taunimise kaju. Kriisiseisundis olevale ühiskonnale iseloomulik «oma» ja «võõra» opositsioon tugeneb, aidates taas luua «võitluslikku» atmosfääri. Ja ehkki Eestis kindlustasid varasemad traditsioonid suhtelisel suurema vormivabaduse kui mujal Nõukogude Liidus (siin polnud näiteks abstraktse kunsti ülespanek ka ametlikel näitustel mingi probleem), olid kultuuriloomed kontseptuaalse külje revisjonid päris põhjalikud. Kui ideoloogiliste öövahtide arvates mõningais teostes ei vaadanud vastu otse raudkindel optimism, siis inkrimineeriti autorile silma pilgutamata mõnd kuulu järgi ohtlikku Lääne (näiteks eksistentsialistlikku) või veelgi enam kahtlast Oriendi filosoofiat. Kahtluse alla pandi ka näiteks võrandumise võimalikkus sotsialistlikus ühiskonnas ja Marxi sellekohaste ideede kasutatavus meie aja probleemide uurimisel. Kordus kolmekümnendail aastail sotsioloogiaga toimunu, ehkki veidi pehmenetatud kujul. Elustus Stalini-aegne «konfliktituse teooria»: vastuolud pole sotsialismile olemuslikud. Kohe leidis ka ideo-

²³ A. V a h e m e t s a. Kas on kerge olla keskealine? «Sirp ja Vasar» 5. VI 1987, lk 3.

²⁴ K. K o m i s s a r o v. Kaarel Ird... «Teater. Muusika. Kino» 1987, nr 4, lk 45.

loogiks pürgijaid, kes taas hakkasid juhtivaid kirjandusajakirju süüdistama elitaarsuses ja kinnitasid ultrarevolutsiooniliste fraasidega, et kultuur on «puhtalt ideoloogiline nähtus».²⁵ Nii mõnigi kirjanduslik solvumine maksti kujunenud situatsioonis (hoolitsedes, et materdatav ei saaks end kaitsta) kuhjaga tagasi hästi läbimõeldud poliitiliste insinuaatsioonidega. Mõnede jaoks muutus «seebiks keetmine» seejuures jälle üsna endastmõistetavaks protseduuriks. Endistele aegadele iseloomuliku teaduslaadse kultuurikommunikatsiooni mudeli absolutiseerimine taaselustus G. Naani üsna spetsiifilise ratsionaalsuskontseptsiooni näol. Kuuekümnendate aastate lüürikute ja füüsikute dialoogi näiline jätk varjas selles juba korralekutsuvat pealekäratust isepäisust säilitavaile humanitaaridele. Võrreldes vaikima sunnitud, alternatiivideta kultuurikommunikatsiooniga viiekümnendatel aastatel on stagnatsiooniajale tunnuslik n-ö ametliku suuna ja stiihiliselt toimuva kultuuriarengu sisemise loogika pörkumine, üha enam levib ärakeelamine, «riiulile asetamine» jne. Situatsiooni muutumisest kõneleb see, et erinevalt varasematest aegadest ei saada seda kõmulised «paljastused» ja autori avalikud hukkamõistmised, vaid toimitakse võimalikult vaikselt. Kuid võtmemõistete — «parteilisus», «rahvalikkus» jms sisu hakkab jälle meenutama nende omaaegseid tõlgendusi.

Just seetõttu jõudis lavale läbi raskuste ja tõi kaasa palju sekeldusi P.-E. Rummo «Tuhkatriinumäng», võeti pärast paari etendust kavast J. Kaplinski «Neljakuningapäev» ja M. Karusoo «Kui ruumid on täis» (hiljuti tõmmati paralleele selle ja J. Podnieksi filmi «Kas on kerge olla noor?» vahel). Ei lastud kinosündmuseks kujuneda K. Kiisa filosoofilisel filmil «Hullumeelsus» ja jäi tegemata samas suunas kavandatud G. Kromanovi «Kartulikujused». Levimuusikas tehti kõige enam takistusi rockile selle programmilise sõnumi pärast. H. Kiige ja P.-E. Rummo raamatute seismajäämise põhjuseks oli ebasoovitav temaatika. Kõige rohkem said kannatada just need kunstiliigid ja žanrid (film, romaan jm), kus kandvat osa täitvat kontseptuaalset külge ei õnnestu alati lepitada «kõrgendatud» nõuetega.

Filmilavastajate, kirjanike jt loometöö kõrval, mis praegu hilinemisega (ja mõneti vananenult) publikuni jõuab, peab arvestama, kui palju üldse jäi tegemata. Nagu K. Kiisk oma intervjuus nendib, «tõi kogu asi (filmi «Hullumeelsus» tabanud kriitika — R. R.) halle juukseid, mingi enesevalduse kaotuse, mingi vale kriitilise meele süvenemise. Pärast seda sündis mõnigi minu halb töö».²⁶

Kõrvuti realiseerimata kavatsustega tekib ka hulk päriselt (vähemalt meie kultuuriavalikkuse jaoks) katkenud loomebiograafiaga inimesi, kes sel või teisel viisil (küll pehmemate võtetega kui viiekümnendail aastail) lülitatakse kultuurielust välja. Mõni neist muutub *persona non grata*'ks omal maal, teised valivad võimaluse korral kodumaalt lahkumise (A. Pärt, N. Järvi jpt).

Kultuuri arengu seisukohalt osutus kõige olemuslikumaks 1970.—1980. aastail ilmnunud administratiivse süsteemi konflikt kultuuri sisemise tendentsiga subkultuuristuda. Mitmesuguste (etniliste, ealiste, professionaalsete jne) alakultuuride kaudu vastandub kultuur industriaalühiskonna kasvavale standardiseerumisele. Subkultuuride teke osutub massiühiskonna üheks tõhusamaks iseorganiseerimise vormiks. Loovate talentide eripära täieneb subkultuuri vahendusel loova juhuslikkuse niisuguste arengujätkudega nagu suund, rühm, koolkond jne. Kuid niisugune iseorganiseerimine ei saa administratiivse süsteemi puhul omandada vähegi institutsionaalset ilmet, see vähendaks ju kontrolli võimalust. Rõõmus-

²⁵ R. R. i m e l. Klassikuks ei sünnita, klassikuks saadakse. «Rahva Hääl» 20. XI 1983.

²⁶ E. L i n k. «Hullumeelsusega» Münchenis ja Buenos Aireses. «Sirp ja Vasar». 14. VIII

tavaks erandiks on «Hortus Musicuse» teke tänu selle juhi erakordsele järjekindlusele.

«Sula»-aja üheks suureks saavutuseks oli mitmete vähemametlike kultuuriinstitutsioonide, näiteks klubide ja seltside arvu kiire kasv. Normaalseks arengujätkuks oleks olnud mitmesuguste kunstiateljeede, teatri-stuudiot, kursuste, kirjastuskooperatiivide jne teke, mille tegevuse elavne-mine on tavaliselt reaktsiooniks ametliku kultuuri arengu pidurdumisele või koguni allakäigule. Kui «sula»-aastail sirgunud, nüüd juba küpsed loojad jätkasid väljakujunenud maneeris, siis stagnatsiooni oludes said tekkida vaid üksikud alternatiivsete rühmituste alged. Nähtavasti just kultuuri iseorganiseerimist mõjutavate jõudude pidurdatus on takistanud noore loojapõlvkonna, uute rühmituste jõulisemat esilekerkimist. Märga-tavat osa uue põlvkonna «madalas profiilis» etendas meie kultuuri arengu isoleerituse süvenemine. Kui kuuekümnendail aastail olid arengujõudu-dena veel väga olulised kultuurisisesed vertikaalseosed, siis nüüd tähtsus-tuvad üha enam põlvkonnasisesed horisontaalsed sidemed ja seda globaal-ses ulatuses. Konformsuse kasv noorsoo teadvuses stagnatsiooniaastail on empiiriline tõsiasi. «Kool (programmeeritud, ettekirjutusterohke) saa-dab kõrgkooli põhiliselt mõjutavaid, kuulekaid noori (neide), sest sõltu-matuse sooviga noormehed (ka neiud) sinna ei jõua. Kõrgkool, mis kohati on oma õppevormides vägagi lähenenud keskkoolile, suurendab kuulekust veelgi.»²⁷ Eneseavaldamisvõimalustest ära lõigatud (koolialmanahhid puu-duvad, isetegevus tasalülitatud) noorsugu kibestub ja tigestub. Psühho-loogide uurimused osutavad, et kasvava põlvkonna eneseteadvus on tihe-dalt seotud viha, vastikuse ja hirmuemotsioonidega²⁸, mistõttu minapildi keskmine värving kaldub negatiivse poole. Domineerivaks seisundiks maail-ma tajumisel on viha, vastikus, hirm...

Nii Stalini aeg kui ka nn stagnatsioon on mõlemad administratiivse-le süsteemile iseloomulikud tagasilöögid. Kultuurile orgaaniliselt omased, ühiskonda konsolideerivad, ühisteadvuse teket jms soodustavad «oma» ja «võõrast» eristavad funktsioonid hakkavad selle mõjul domineerima kuni kultuuri enda arengule ohtlike vormide võtmiseni. Sisse lülituvad need mehhanismid, mis takistavad ühiskonna sisemiste vastuolude tead-vustamist kultuuris. Selle ainukeseks teeks on eemaldumine tegelikkusest (leida selleks võimalus). Seetõttu ühendabki nii Stalini kui ka stagnat-siooniaega (kõigile välistele erinevustele vaatamata) püüd luua fiktiivne ametliku kultuuri maailm. Aga kui neljakümnendate-viiekümnendate aas-tate vahetusel hakkas loomingu selline kammitsetus massiliselt tootma poliitilist kitsi, siis seitsmekümnendail aastail toimus kultuuri repressiivne funktsioon peamiselt ajaviitelise massikultuuri vahendusel. Kuuekümnend-ail aastail vabanenud subjektiivsust polnud enam võimalik suruda eel-mise perioodi klišeedesse. Aga kui varem kombineeriti ta ühemõõtmelise «sotsiaalsusse», siis nüüd tegeles ametlikkuse staatusesse tõstetud kul-tuur marginaalsemate probleemidega või lõi mineviku glorifitseerimise abil ühtsuse ja suuruse mütoloogiat (üheplaaniline sõjakirjandus, pom-poossed memoriaalid jne). Kokkuvõttes oli stagnatsiooniperiood nagu Sta-lini aegki unifitseeriv, kuid unifitseerimine ei esine mitte niivõrd ideeliste klišeedenä, kui võrd halli keskpärasuse soosimisena. Kasvava omavoli õhkkonnas muutub kriteeriumiks konkreetse ametniku maitse, mis admini-stratiivse süsteemi reeglitest tulenevalt ei saanud olla kuigi hea. Nõu-koguliku massikultuuri erijooneks on bürokraatia ja kommertsu huvide põimumine. Üldmõistetavus, seega ka keskpärasus muudetakse ofitsiaal-seks ja autoriteetseks.

²⁷ T. Lister. TPedIsse astub... «Nõukogude Kool» 1987, nr 8, lk 16.

²⁸ L. Ounapuu. Emotsioonid õpilase isiksuse kujundamises. «Nõukogude Kool» 1987, nr 7, lk 30–31.

Kultuuri arengu ja tema sisemiste uuenemisevõimaluste jaoks on niisugune kombinatsioon erakordselt ohtlik. Selles mõttes on stagnatsiooni-aastail loodud mentaliteedil ja kultuuristandardeil hoopiski tõsisem järelmõju kui stalinismiperioodi kultuurijuuresel. Stalini ajal loodud kultuurimaailmas polnud lihtsalt võimalik elada. See oli niivõrd eemaltõukav. Viimaste kümnendite toodangust tekkis massiteadvuse tasandil isegi mulje, et kõik «oleks justkui korras». Massikultuuri nähtustega on võimalik lihtsamalt kohaneda, nende suhtes tekib immuunsus palju kergemini. Kõrvuti deklareerivate «sajandi lõpu» meeleoludega *à la* «Tartu sügis»²⁹ ähmastusid ka reaalsed kultuurikriteeriumid, nõrgenes sisemine seos kõigi väärtuste (esteetiliste, eetiliste) maailmadega. Kultuuri radikaalseks uuenemiseks on vaja, et erinevalt 1960. aastaist poleks teda enam võimalik siduda ükskõik millise, end mingil hetkel ametlikuna esitleva huviga, et tõe ja vale, hea ja halva üle otsustamine poleks köidetud võimumehhanismi külge. Üldinimlike väärtuste nüüdseks tunnustatud prioriteet pole mõeldav ilma nõustumiseta, et nende juurde on võimalik jõuda väga erinevatel, lõputul arvul viisidel.

Kas esitav helikunst on loov helikunst?*

KARI KURKELA

1. Soome keeles hoitakse loov ja esitav helikunst teineteisest lahus: loovaks nimetatakse helilooja tööd, nooditekstile helikuju andmist peetakse aga esitavaks. See jaotus kätkeb mõtet, et esitav helikunst ei ole loov. Ega küsimus ole pelgalt mõistelistes võimalustes, vaid ka küllalt levinud vaates, et heliloojad loovad midagi uut, esitavad helikunstnikud aga, nagu öeldakse, «reprodutseerivad» heliloojate mõtteid. Ometi võib küsida: kas esitav helikunst erineb heliloomingust, kui vaadelda asja loovuse seisukohalt? Seda küsimust tuleb vaadelda teadlikuna, et loovus ei ole eriti selge mõiste.

Liigitus mõistetekks lihtsustub — nii positiivses kui ka negatiivses mõttes. Objekt saab mõistetavaks, kuid samas kaotab midagi oma erilisusest. Üldse tuleb alati midagi unustada, kui objekti keeleliselt kujutatakse või määratletakse. Ka noodikiri on keel. Nii on muusikaliste ideede määratlemine või kujutamine noodipaberil samuti mõisteline toiming. Ja on, nagu iga klassideks jaotamine üldse, viiteline ja algupärast ilmingut paratamatult lihtsustav. Teatud püsivuse suudab helilooja siiski nooditekstiga oma muusikalistele mõtetele tagada. Võibki ütelda, et heliloojal valminud noodipilt — heliteos — on võimalike helisündmuste ligilähedane määratlus noodipaberil.

Helilooja jutustab noodijoontel, millised omadused on helisündmustel, mida ta on kujutlenud. Selleks jaotab ta helisündmused kestuse, helikõrguse jt omaduste järgi. Kui esitaja on aru saanud heliloojapoolsest iseloomustusest, on ta aru saanud noodipildi põhitähendusest.

Teadmine esitusele tulevate helisündmuste «põhiomadustest» ei ole siiski piisav. Tõlgendaja peab astuma veel ühe sammu, et teha esitus kunstiliselt vastuvõetavaks. Ja sellele operatsioonile ei saa helilooja noodikirja abil ühetähenduslikult mõju avaldada. Igor Stravinski tunnistas oma kuulsates Harvardi loengutes, et helilooja satub iga kord, kui tema muusikat esitatakse, ohtlikesse seiklustesse. Ta peab silmas just seda, et heliloojal jääb vaid lootä parimat, kui esitaja püüab täiendada noodipildiga vahendatud

kirjeldust kunstiliselt rahuldavaks esituseks. See, et lõpptulemus ei vasta alati helilooja ootustele, ongi ehk põhjus, miks Stravinski kõrvutab esitamist tõlkimisega ja tuletab meelde itaalia vanasõna, mis seob tõlkimise pettusega.

Esitav helikunstnik peab niisiis, kui ta pürgib kunstiliselt kaaluka esituse poole, noodipildiga vahendatud põhitähendusele midagi justkui lisa m.a. Oleks siiski ennatlik arvata, et ta peab kõik selle ammutama oma kujutlusest. Tegelikult võib noodipildist rohkem «välja pigistada», kui see oma ettenähtud, loogilis-semantilisest tähenduses sisaldab. Kui noodipildist saadakse aru sedavõrd, et tõlgenduse tulemus on kunstiliselt vastuvõetav käibivate normide kohaselt, võib rääkida noodipildi kunstilise tähenduse mõistmisest. Siin on olemuslik mõistmise sfäär, milles tõlgendaja toimib — tema omandatud traditsioon.

On ilmne, et kui tõlgenduslaadi määrab traditsioon, ei ole esitus subjektiivne, juhuslik ega meelevaldne — pettusest rääkimata. Tõlgendaja on omandatud tõlgendus traditsiooni esindaja. Muusikaõppeasutustes vahendatakse just seda üldist pärandteadmist, mis on vajalik kinnistunud esitustavasid eeldavate heliteoste tõlgendamisel. Märkimisväärset osa erialatunnile varutud ajast ei kasutata mitte sõrmeosavuse, hääleorganite kasutuse või muude tehniliste asjade täiustamiseks, vaid esitustraditsioonide vahendamiseks. Õpilastele räägitakse ja näidatakse niisiis, mida noodipilti teatakse, mõeldakse ja usutakse väljendavat peale selle, mida ta vahendab kui oma põhitähendust.

Tugevad traditsioonid, neid au sees hoidvad muusikaõppeasutused ning nüüd ka konkursid ja helivelmeseadmepoolne loonud olukorra, et esitajad mitmel pool maailmas tõlgendavad tuntud helilooja noodipilti üsna ühtemoodi. Traditsiooniline noodikiri on tõeliselt rahvusvaheline ja laialt levinud keel.

Samas on selge, et kui helilooja loob midagi niisugust, mis eeldab esitajalt uut, harjunud tavast kõrvale kalduvat muusikalist lähenemisi, siis tekib mitmesuguseid raskusi. Esitajal ei pruugi olla eeldusi teose tõlgendamiseks helilooja oodatud viisil — ta kohaldab neid tõlgenduspõhimõtteid, millele 27

* Kirjutis põhineb Soome Akadeemia humanitaarpäevade avakoosolekul 6. märtsil 1987 peetud ettekandel.

on toetunud seniajani. Olukord võib olla helilooja jaoks vastakas, kuid vaevalt võib esitajat süüdistada petmiskatses: telepaatia ei kuulu solisti koolituskavasse. Sel juhul tuleb heliloojal ka isiklike esitustega või käest kinni juhtides panna alus oma teoste esitustraditsioonile. Näiteks Claude Debussy seletas prantsuse pianistile Marguerite Longile, kuidas ta kujutleb oma teoste esitust. Teine võimalus: helilooja rahuldub sünteesisga, mis sünnib noodipildi vahendatud põhitähenduse ja juba olemasolevate esitustraditsioonide koosmõjust.

2. Nüüd saame küsida, kas noodipildi tõlgendamise sisaldab midagi, mis ei tulene mitte noodipildist ega esitustraditsioonist, vaid nimelt tõlgendajast? Kui võiksime vastata jaatavalt, siis just siin peitubki esitava helikunstiga võib-olla kaasnev loovus. Kuid mis võiks loovus ise olla? Küsimust on selgitanud nii psühholoogid, kasvatusteadlased kui psühhiaatridki. Ma ei keskendu siin siiski loovuse käitumisteaduslikele määratlustele, vaid iseloomustan seda lühidalt teatud mõistelis-filosoofilisest vaatepunktist.

Martin Heideggeri järgi see, et millegi kohta midagi väidetakse (mis võib olla tõde), eeldab, et see miski, mille kohta midagi väidetakse, on juba mingil viisil olemas. Kui nii poleks, ei saaks selle kohta üldse midagi väita. See, et millestki mitteolevast saab olev, on tõe seisukohalt põhimõtelist laadi ilming — tõejuhtum. Võime siis mõelda, et maailm (sellisena kui see ilmneb teadvusele) sisaldab jooni, aspekte, võimalusi, mis ootavad oma leidjat ja teostajat. Kui kellelegi paljastub midagi sellist, milleks maailm annab seni varjul olnud võimaluse, juhtub tõde Heideggeri mõttes. Seejärel on inimeste maailmas midagi sellist, mida seal enne ei olnud ja selle ilmneni kohta on võimalik esitada ka tõeseid väiteid.

Omalt poolt ütlesin, et sellist tõejuhtu, kus varjul olnu tuleb ilmsiks, võib sageli mõista loomisprotsessina. Inimeste maailma ju siis sõna otseses mõttes luuakse uut — midagi niisugust, mille võimalikkust keegi polnud enne märganud. On selge, et loovus ei kaasne ainult kunstiga, võib olla loov, leides uue eluviisi võimaluse, samuti võib riigimees või teadusejünger olla loov. Et meie hulgas on küllalt palju eespool toodud mõttes loovaid isikuid, võib olla väljapääs meie aja ähvardavatest totaalsetest ohtudest; vajame neid, kes suudavad näha positiivseid, kuid meie eest varjul olevaid lahendusi meie aja suurtele probleemidele.

Tundub intuitiivselt loomulik oletada, et pelk erilisus ei ole veel loovus. Loovus on seotud teatud kriteeriumidega, eetiliste, esteetiliste või rakenduslike nõudmistega või ootustega. Kui uus neile ei vasta, mõistetakse

seeda nutikana, kuid tühisena. Nagu Tor-Björn Hägglund sedastab, pole loovus kunagi autistlik mõlgutus, mis oma võimalike efektusele vaatamata jätab teistele kõigepealt võõristava või hulluse mulje.

Kunstis on loovus see, mis eristab nägija oskajast, kunstniku professionaalist. Loov kunstnik ei rahuldu vaid olemasolevate vahendite kohaldamisega, toimimisega nii, nagu tavaks. Ta näitab kätte uue võimaluse, uue mõttesuuna. Loov anne sünnitab vahel koguni uued esteetilised kriteeriumid, mille paradigmaatiliseks näiteks on ta oma toodang. Ometi, kunstnik on loov vaid oma liistude juures, osutab meile seda, milleks olemasolev olukord ja eeldused andsid võimaluse. Ja pärast seda osutamist pole meie maailm enam sama kui enne.

Professionaal valdab neid põhimõtteid, mis on ta töös ette nähtud. See ei eelda tingimata loovust — ja ega seda alati sallitagi. Helilooja võib suurepäraselt maha saada helinditega, ilma et teda võiks nimetada eespool toodud mõttes loovaks: professionaalina organiseerib ta etteantud helimaterjali etteantud põhimõtete järgi. Et tulemuseks on virtuaalsete objektide kutsutavaid objekte, tavaliselt arvata, et need põhinevad looval tegevusel. See pole tingimata nii. Kui värske soome helitöö tõestab tugevat professionaalsust, ei pruugi see veel esindada soome loovat helikunsti.

Professionaalne esitav helikunstnik teeb samuti nii, nagu talt oodatakse: ta saab aru noodipildi põhitähendusest ja lisab sinna selle, mis tavaks. Aga kui esitav helikunstnik on ka kunst, mitte ainult oskus, peab lisanduma loovuse võimalus. Iga kontserdi korraldaja teab solisti või dirigendi nime mõju piletimüügile. Kuulajaid huvitab eriline, mis kaasneb selle või teise esitava helikunstnikuga.

Muidugi võib publik olla huvitatud õhtu solisti oskusest laulda hirmus kõrgelt või madalalt, tema võimest mängida ennekuulmatu väledusega, ehk võib-olla lihtsalt tähejumalalapselikust olemusest. Need seigad on esitava helikunsti institutsiooni olemuslik osa. Aga võib ka juhtuda, et tõlgendaja puudutab kuulaja kõige õrnemaid seemisi keeli seniolematul viisil, langetab oma esitusega, millele ei leidunud tema eelkäijatel võrdset, kae rutiini tardunud kontserdikulastaja silmilt. Esitav helikunstnik võib teha seda, mida milline tahes loov vaim: ta võib kätte näidata võimaluse, mille märkamiseks teistel ei olnud võimet või jõudu.

Mõte esitajast loovkunstnikuna võib sünnitada moraalset vastuseisu. Võidakse nõuda, et esitaja peab taotlema vaid helilooja mõtete esitamist. Aga nagu juba tõdesime, ei suuda noodipilt vahendada helilooja mõttest muud kui teatud põhitunnuseid. Ja traditsioon,

mida tõlgendades kohaldame, on osalt just loovatele esitajatele pärit, nende panus liigub sajandist teise pärandteadmisenä, millesse muusikaõppijad aastaid või ka aastakümneid kestva koolitamise aegu pühendatakse. Kas me tohiksime oma aja esitavatele kunstnikelt ära võtta õiguse loovalt kohelda traditsiooni?

Loov suhe esitamisse ei tee muid tõlgendamisvõimalusi tarbetuks. Kandvaid vaatenurki võib olla mitugi. Nii võib ka helilooja ise pärast kellegi teise esitust tunda, et saab oma helindist paremini aru kui enne. Ses suhtes meenutab esitav kunstnik humanitaarteadlast, kes võib uurimisobjekti kohta esitada erinevaid, paralleelseid, aga mitte välimatult üksteist kummutavaid tõlgendusi. Humanistlik traditsioon hindab eri vaatenurkade kõrvuti eksisteerimist positiivse ja rikastava nähtusena.

Loovus pole meelevald. Loov riigimees ei valitse nagu pähe turgatab. Loov humanitaarteaduste esindaja ei saa nuputada teooriat nagu õhtujuttu. Esitav helikunstnik on seotud noodipildi, pärandteadmiste ja elukutse-eetikaga. Loov esitav helikunst ei ole rahuldamata narkissoslike impulsside mänguplats, vaid vaos hoitud ja reeglipärane töö ja otsing, mis oma tähetunnil viib äratavamisele. Nartsissismi teoreetiku Heinz Kohuti järgi võib loovust leida seal, kus on hea ka empaatial ja tarkusel.

3. Loovvaim viib eemale tuttavast ja turvalisest, ta seab harjumuspärased mõttetead küsimuse alla. Sellest ei peeta üldiselt lugu. Teisalt, loovus sünnitab hõlpsasti kadedust, nendib Häggblom. Nii kohtab loovvaim vastu seisust. Esitav helikunstnik on selles suhtes eriti ohtlikus olukorras. Riigimehe ootamatu otsuse väärtust võidakse mõista ja heaks kiita aja kuludes. Helilooja ja teadlase mõtted säilivad paberil. Kuid esitavat helikunstnikku ähvardab rutakas välikohtumenetlus, mis pannakse toime hiljemalt kontserdi lõppedes. Kui publik ei suuda jagada esitaja arusaama ja esitaja sellest kokkub, võib ajas toimuva sündmuse ümberväärtustamise võimalust enam mitte tulla.

Loov inimene vajab julgust ja visadust ning loov esitaja vajab neid omadusi eriti rohkelt. Nüüdsel lõiteajastul vajab loovvaim ilmselt ka näpuotsaga merkantiilsust. Kui uues mõttes on mõtet, võib ta ellu jääda, kui teda hästi turustatakse.

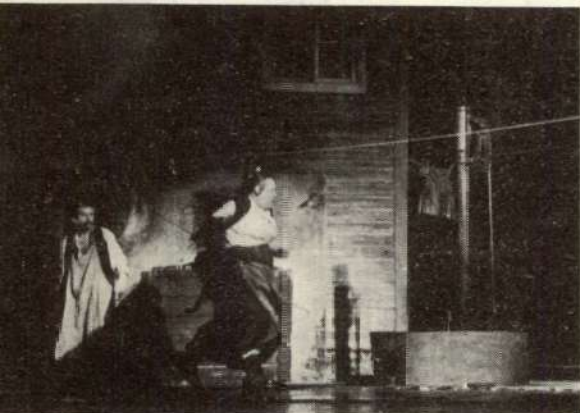
Esitavas helikunstis sisalduva loova panuse mõistmine võib eeldada publikult märkimisväärset asjatundlikkust. Teisalt, publikult nõutakse tervet eneseväarikust ja nõtket vaimu, et ta suudaks loobuda eelarvamustest, näha uue vaatenurga väärtusi ja neid omaks võtta. Eriti vajab neid omadusi kriitik. Ei nõua erilist valmidust näha head seal, kus selle olemasolu on juba osuta-

tud. Ei nõua erilist valmidust märgata ilmseid vigu või puudusi, mida esituses nagu igas inimlikus toimingus võib ette tulla. Ent on eriline oskus näha head seal, kus veel keegi ei ole seda näinud — vahest peale kunstniku enda. Ja nõuab julgust jätta ütle-mata see, mida on juba öeldud ja mida oletatakse jälle kord öeldavat, ja võtta tõeks see, mida teised ei oska oodata. Kriitiku tööga kaasneb väärtuslik ja loov moment: ta võib olla kunstitundja, kes suudab osutada sellele heale, mida teised ei ole veel märganud. Seda kriitiku omadust võib leida seal, kus üldse leidub humanisti väärtuslikemaid omadusi — seal, kus loovusele lisaks on hea ka empaatial ja tarkusel.

*Ajakirjast «Synteesi» 1987, nr 3
lühendatult tõlkinud HANNES VOOLMA*



G. Bizet «Carmen» 1945. a E. Uuli lavastuses. Grupipilt tantsutruppiga, all keskel Velda Otsus. «Päeosaline Elo Tamul Carmenina jättis kõigiti sümpaatse mulje. Tema väga osav mäng on tasakaalus lauluga; hääli küllaltki jõuline, tämbr meeldiv, tõlgitus osakohane,» kirjutas R. Ritsing «Postimehes».



Veika-eit O. Lutsu «Tagahoovis» (1977, lavastaja K. Ird). «Seda osa oli hea teha, sest tagahoovi õhustik ja mõttelaad olid lapsepõlvest tuttavad,» meenutab Elo Tamul.

Proua Alving H. Ibseni «Kummitustes» (1965, lavastaja H. Haravee), Osvald — Heikki Haravee. «Tunnetasin nüüd loo traagilisust sügavamalt, elukogemus oli palju suurem.» — See oli näitlejanna elus juba teine pr. Alving, esimene jäi aastasse 1943, samuti «Vanemuises». S. Levin: «Vaataja imetleb proua Alvingu mõistust, tema julgust ja järjekindlust...» Kuigi lavastuses tervikuna, selle välises vaoshoituses jäävat puudu sisemisest kirglikkusest — arvas kriitika tookord.





Ema P. Mascagni ooperis «Talupoja au» (1963. a. lavastaja U. Väljaots).

Czipra J. Straussi «Mustlasparuni» (1968. a. lavastaja K. Ird). Seda lavastust mängiti «Vanemuises» aastaid ja mitmes koosseisus. Käidi ka Moskvas — televisioonis, kus osalisi mitmelt poolt NSV Liidust. Meilt Ivo Kuusk, Margarita Voites ja Elo Tamul.



Elo Tamuli esimene osa «Vanemuise» sõnalavastuses — Stella, R. Tõröki ja T. Emödi «Tütarlaps tänaval» hooajal 1935/36. Partneriteks Eero Neemre, Vambola Kurg ja Valdeko Ratassep. Teda mäletatakse tollest ajast kui temperamentset, heade lavaliste celduste ja loomupäraselt selge diktsiooniga noort näitlejat. «Kui Mering proovis märkusi tegi, hakkasin nutma,» meenutab näitlejanna ise.



Elo Tamuli range, uhke, võimukas Volumnia, Coriolanuse (Einari Koppel) ema. Virgilia osas Ines Parker (Aru). W. Shakespeare'i «Coriolanus» «Vanemuises», 1964 (lavastaja K. Ird).

SIP

MART HUMAL



Wolfgang Darzinš

Eduard Tubin

Teise maailmasõja kahetsusväärseid tagajärgi on asjaolu, et alates 1940. aastaist kulgeb Balti rahvuskultuuride areng kahes harus — kodumaal ja paguluses. Eriti kahjulik on selline geograafiline detsentraliseeritus siis, kui need harud on teineteisest isoleeritud. Tagajärjeks on moonutatud, ühekülgne kultuuripilt, mis põhjustab järjest süvenevat kultuurikriisi. Lõhestatud kultuurid ei suuda tänapäeva maailmas tervega konkureerida ja nende panus maailmakultuuri jääb seega palju väiksemaks, kui objektiivsed eeldused seda lubaksid. Seevastu mõlema haru mõttelisel liitmisel üheks tervikuks avaneb hoopis rikkam ja mitmetahulisem kultuuripilt ning ilmneb arenguprotsesside suurem järjepidevus, sealhulgas kunstiloomingu uute voolude valdkonnas.

Kuigi XX sajandi nn uue muusika ilmingud jõudsid Baltimaadele juba sajandi algul ja arenesid edasi — eriti märkimisväärselt Leedus ja Eestis — 20. ning 30. aastail², toimus «uue muusika» läbimurre kodumaal

¹ Kirjutise aluseks on ettekanne XXI Balti muusikateadlaste konverentsil Pärnus 18. IX 1987 teemal «Modernismist Baltimaade muusikas XX sajandi keskel».

² Vt.: M. Хумал. О местных предпосылках прорыва «новой музыки» в Прибалтике. «Прибалтийский музыкаловедческий сборник» nr 2, Tallinn, 1985, lk 21—32.

elavate heliloojate loomingus alles 50. aastate lõpul ja 60. aastate algul. Vahepeal puudusid siin võimalused julgemaiks helikeelelasteks otsinguiks. Seetõttu kujunes neil aastail stiililiselt kõige uudsemaks mõningate sõja ajal Lääne-Euroopasse või Ameerikasse siirdunud heliloojate looming. Viimaste seas tõusid esimestena esile kolm ühe põlvkonna esindajat: eestlane Eduard Tubin (1905—1982), leedulane Vytautas Bacevičius (1905—1970) ja lätlane Volfgangs Dārziņš (1906—1962).³

Neist kolmest heliloojast on žanriliselt teineteisele suhteliselt lähedased Tubin ja Bacevičius, kelle looming hõlmab sümfoonilist, ooperi-, balleti-, klaveri- ja instrumentaalkammermuusikat (Tubinal lisandub ka arvukalt



Vytautas Bacevičius 1967. aastal.

vokaalteoseid). Dārziņši muusika on žanriliselt kitsapiirilisem, seal domineerivad klaveriteosed (kaks sonaati ja süüdid lühipaladest) ning soololaulud (peamiselt rahvalaulutöötused).

Kõik kolm heliloojat omandasid juba varakult modernisti kuulsuse. Tubinat nimetas Theodor Lemba 1931. aastal «uute teede otsijaks» ja «tuleviku-muusika loojaks»⁴, Dārziņši kohta aga kirjutas helilooja ja kriitik Jānis Zālis 1932. aastal: «Ta on veel üleni otsinguis. Moodsa muusika teed on ka tema teed.»⁵ Radikaalne ja veendunud modernist oli algusest peale üksnes Bacevičius.

Samasugune erinevus ühelt poolt Bacevičiuse ning teiselt poolt Tubina ja Dārziņši vahel ilmneb ka nende endi sõnastatud loomepõhimõtetes. Bacevičius deklareeris, et tema muusika «stiil on atonaalne ja ekspressionistlik»⁶. Tubin soovustas väita: «Minu muusika rajaneb klassikalistel traditsioonidel ja sisaldab sageli eesti rahvamuusika jooni.»⁷ Kohtunud 1938. aastal Zoltán Kodályga, süvenes Tubin viimase õhutusel rahvaviisidesse, dešifreeris neid fonograafirullidelt ja kasutas oma loomingus. Dārziņš tundis juba varakult sügavat huvi rahvamuusika vastu, pagulas-aastail aga kirjutas: «... pooldan rahvuslikku suunda rohkem kui kunagi varem. Et saada universaalseks, tuleb kõigepealt olla rahvuslik — see on mu

³ Helilooja ja muusikakriitik Emīls Dārziņš (1875—1910) poeg.

⁴ Vt Heino Eller oma aja peeglis. Tallinn, 1987, lk 177.

⁵ J. Zālis. Raksti. Riia, 1960, lk 530.

⁶ D. K a t k u s. Vytautas Bacevičius — kūrējas ir asmenybē. «Pērgalē» 1986 nr 10, lk 153.

⁷ Annotatsioonist E. Tubina Balalaikakontserdi heliplaadile (Caprice 1180).

sügavaim veendumus. Võib-olla seepärast tunnengi nii suurt sümpaatiat ja austust Béla Bartóki vastu.⁸ Därziņš tegeles ka rahvaviiside teadusliku uurimisega, tehes kaastööd väljaandele «Lāti rahvalaulud»⁹. Därziņši arvates pole modernism «mitte vahendite, vaid uute ideede, uudse mõtlemise tulemus»¹⁰.

Hoolimata loominguprintsiipide erinevusest ühendab kõiki kolme heliloojat eitav suhtumine dodekafooniasse. Tubin väitis: «Pean palju lugu atonaalsusest, kuid väga vähe Schönbergist. Seeriatehnika on minu jaoks väärtusetu. Mind huvitavad teised probleemid; näiteks see, kuidas väljendada teatud mõtet teatud viisil.»¹¹ Teisal aga leiab ta: «Miski ei saa olla täiesti atonaalne. Vertikaalselt vaadates leidub tonaalsust isegi Schönbergil.»¹² Därziņš oli veelgi resoluutsem: «Ma ei kannata tervet Schönbergi koolkonda (välja arvatud Alban Berg). See on ju selgelt vastutustundetud orjus. Tulemus ei olene enam sinust endast, vaid süsteemist.»¹³ Sama arvas ka Bacevičius: «Tänapäeva avangardistid vabanevad järk-järgult 12 tooni süsteemist, sest see hirmuvalitsus (nagu ütleb Boulez) on paljusid heliloojaid üdini ära tüüdanud.»¹⁴

Ühine on neile heliloojaile ka individuaalse vormi taotlus. Tubin ütles oma Teise klaverisonaadi kohta: «Õppisin keskenduma olulisele ja loobuma ebaolulisest. Mitte mingit ballasti, ei mingeid kordusi, iga noot olgu omal kohal!»¹⁵ Därziņši kirjades on palju juttu vormist, näiteks märgib ta, et rakendas klaveriteoses «Trittico barbaro» uudseid harmoonia- ja vormiprintsiipe, rõhutab korduvalt oma vastumeelsust teemade arendamise, klassikaliste «puhvrte ja sildade» vastu. Nii olevat «Trittico barbaro» I osa «niinimetatud pärlikee, s.t osa koosneb seitsmest ideest, mis ei muutu ega arene... Vormi saavutan sel teel, et liidan kokku väljendusel ja koloriidilt agressiivsemad ideed, kui on vaja kulminatsiooni, ja kahvatumad, kui on vaja lõdvestust...»¹⁶ Bacevičius on rõhutanud, et ta püüab oma loomingus «olla uudne igast aspektist, seega mitte ainult meloodika, rütmika ja harmoonia, vaid ka vormi mõttes», öeldes, et talle on «väga tähtis teose konstruktsioon»¹⁷. Sellest hoolimata iseloomustab tema loomingut teatud improvisatsioonilisus. Kui liigitada heliloojad tinglikult eksponeeri jaoks (nagu Mozart või Schubert) ja arendajaiks (nagu Beethoven), siis kuuluvad nii Därziņš kui ka Bacevičius esimeste, Tubin aga teiste hulka. Nii märgib Bacevičius Neljanda keelpillikvarteti I osa kohta Donatas Katkus, et see on «rida lõpetatud episood, kus justkui filmis saabub iga uus episood järsku, ettevalmistuseta»¹⁸. Därziņši «pärlikeega» võrreldes on Bacevičiusel üksikud episoodid vähem reljeefsed, lahtisemad, meenutades pigem lihtsaid ehituskive kui pärleid.

Kolme heliloojat ühendab ka rütmi uudsus, ebaregulaarsus, polü-rütmia ja polümeetria, pidevalt muutuv taktimõõt või selle puudumine, Bacevičiuse hilisloomingus aga koguni taktijoone puudumine.

Kõigi kolme helilooja muusikas tõi kodumaalt lahkumine varem või hiljem kaasa olulise stiilimurrangu, mille tulemusel kujunes välja nende küps loominguline käekiri.

Därziņši sõjaeelse loomingu üldilme on rahvuslik-romantiline, kuigi nooruses tundis ta suurt huvi impressionistliku, eriti hispaania muusika vastu (tema väheste orkestriteoste hulka kuulub «Hispaania tantsusüit», mis J. Zālītise sõnul olevat loodud «Raveli vaimus»¹⁹; hispaaniapäraselt koloriiti on tunda isegi veel tema 1955. aastal loodud Teises klaverisonaa-

⁸ K. Lesiņš. Volfganga Därziņa skanīgais mantojums. Latvju mūzika 6. Kalamazoo, 1973, lk 537.

⁹ A. Šrābe. Latviešu tautas dziesmas XI. Kopenhagen, 1956.

¹⁰ K. Lesiņš. *Op. cit.*, lk 541.

¹¹ Eduard Tubin — est, svensk. kosmopolit. «Svensk tidskrift för Musikforskning», 1978/1, lk 61.

¹² Vt märkus 7.

¹³ K. Lesiņš. *Op. cit.*, lk 537.

¹⁴ D. Katkus. *Op. cit.*, lk 153.

¹⁵ H. Connor. *Op. cit.*, lk 58.

¹⁶ K. Lesiņš. *Op. cit.*, lk 540, 541.

¹⁷ D. Katkus. *Op. cit.*, lk 154, 155.

¹⁸ Samas.

¹⁹ J. Zālītis. *Op. cit.*, lk 690.

dis). Üleminekuteoseks teel sõjajärgse loomingu arhailisemale, «neofolkloristlikule» väljenduslaadile (kus on palju ühist Bartóki, Stravinski ja Orffi loomingu põhimõtetega) kujunesid 1942. aastaga dateeritud «Variatsioonid originaalteemale». Oma otsinguis püüdis Dārziņš enda sõnul «vabaneda kõigest, mida olen õppinud konservatooriumis».²⁰ Järgmine suurem teos on Saksamaal, Eßlingenis loodud 3-osaline Esimene klaverikontsert in F (1948), mis avalikult kõlas esmakordselt pagulaslätlaste laulupeol Inglismaal 1951. aastal eesti pianisti Dagmar Kokkeri esituses. Teose ülesehitus on traditsiooniline, kuid muusika areng väga sihikindel ja lakooniline; muusika ise on harukordselt stiilipuhas ja detailipeen. Sonaadi kargelt põhjamaaine iseloom avaldub eriti selgelt meloodikas, mis on kohati lähedane Sibeliuse hilisloomingule. Võrreldes näiteks I osa keskloõigu teemat (näide 1) Sibeliuse «Tapiola» peateemaga (näide 2), näeme, et kumbki meloodia ei sisalda ainsatki hüpet, liikudes üksnes sekundeis. Oma äärmisest tasakaalustatusest hoolimata mõjub niisugune meloodia väga sugestiivselt; seda kuulates tundub «kui ootaks kõik loodus ka üht sõna, mis iial ei saa keegi ütelda» (Juhan Liivi sõnad Eduard Oja soololaulust «Puude all»).

(Allegro agitato)



Näide 1

(Allegro moderato)



Näide 2

Dārziņši loomingu on teoreetiliselt veel läbi uurimata²¹. Seetõttu võiksid ehk huvi pakkuda mõningad tähelepanekud Margus Pärtlase 1984. aastal TRK üliõpilasena kirjutatud kursusetööst «Wolfgang Dārziņš ja tema klaverisonaadid».²² Viidates helilooja seostele impressionismi ja neoprimitivismiga, märgib ta: «V. Dārziņši loojanatuuri kõige sügavamad juured näivad olevat rahva ürgses loodustunnetuses ning läti rahvamuusikas... Ostinaatsus seostub siin eelkõige folkloorisusega, kuid huvitavaid paralleele leiame ka 70. aastatel ilmunud nn seisundimuusikaga... V. Dārziņši klaverisonaadid väljendavad nende autori kordumatut loojanatuuri ning kunstilist küpsust, nende koht peaks olema meie sajandi selles žanris loodu paremiku, s.t. Bartóki, Stravinski, Hindemithi, Prokofjevi, Tubina jt. klaverisonaatide hulgas.»²³

Eduard Tubin oli oma loomult eepiline sümfoonik, kelle muusika eetilist olemust sõnastas ehk kõige paremini tema õpingukaaslane Olav Roots: «Tubina kunst pole kunagi lihtne, ajaviiteline, leige. Ta hinge on nagu sadestunud esivanemate rasked katsumused ja kannatused. Need saavad ilmsiks karmides, sügavtõsisetes helides, milledes võitleb oma igavest võitlust tõe ja õiguse otsing ning murrab enesele teed elujaatus... Tubina helitõis muutub elavaks meie saatus, Eesti saatus.»²⁴ Helilooja loomingu jaguneb stiililiselt kahte perioodi, mille eraldusjoon langeb 40. aastate teise poole.

²⁰ K. L e s i ņ š. *Op. cit.*, lk 539.

²¹ Eesti keeles on ilmunud ainult vastukaja tema Teisele klaverikontserdile — vt: B. L a m e y. (Riia muusikakiri.) «Muusikaleht» 1939, nr 2, lk 49.

²² Käsi kiri asub TRK raamatukogus.

²³ Lk 16—18. R. Rannapi tuletatud termin «sisundimuusika» tähistab minimalismile iseloomulikku staatiliselt mediteerivat väljenduslaadi.

²⁴ J. A a v i k. Eesti muusika ajalugu IV. Stockholm, 1969, lk 86.

Tubina terve esimese loomeperioodi juhtmotiiviks võib pidada romanti-
liselt kirglikku teemat, millega algab helilooja esimene suurvormis teos —
Esimene klaverisonaat (1928) — ja mis valitseb ka Esimeses sümfoonia-
(1934), Esimeses viiulisonaadis (1936) ja pöördub tagasi perioodi lõpetava
Vienda sümfoonia (1946) I osa kõrvalteemana. Kuuludes stiililt veel osalt
esimesse perioodi, kätkeb Viies sümfoonia endas ka helilooja küpse loo-
mingu «juhtharmooniat», mis esineb enamasti diatoonilise tertseptakordi
(näit *e-g-d*) või sekundkvartakordi (näit *d-e-g*) kujul.

Tähtsaimaks pöördepunktiks Tubina loomingus kujunes Teine klaveri-
sonaat (1950). Teose kavatsus tekkis heliloojal kord Stockholmi öötaevas
nähtud virmaliste tõukel. Ta ise on meenutanud: «Kogu taevast hakkas
liikuma, otseku oleks terve loodus mu ümber keerenud.»²⁵ See mulje
kajastub eredaimalt sonaadi põhilises temaatilises kujundis — kiires
teravakõlalises figuratsioonis (näide 3). (Sonaadi komplitseeritud harmoo-
niakeses esindab see nn virmaliste motiiv atonaalset, samal ajal kõlav
diatooniline meloodia aga tonaalset alget.)

Rubato e agitato $d=66$

Näide 3

Looduselamused ühinevad sonaadis põhjamaise folkloori elementidega:
II osa salapärase koloriidiga topeltvariatsioonid on rajatud kahele lapi
rahvalaulule, nõiatrummi kõla läbib ka finaali energilist muusikat. Virmali-
sed ise aga olevat eesti rahvausundi järgi surnute vaimud, kes sõdivad
ja kelle tuliste sõjariistade helk taevast vastu peegeldub²⁶.

«Virmaliste motiivi» kohta on helilooja ise öelnud: «See on kujund, mis
mind tollal piinas. Kirjutasin ta kahte sonaati, ikka ei saanud lahti, ikka
jäi materjali üle.»²⁷ Tõepoolest, esmakordselt leidub sellist figuratsiooni
juba 1949. aasta jaanuaris valminud Teises viiulisonaadis, kus see kõlab
arengu sõlmpunktides. Et aga teadaolevail andmeil nägi helilooja virmalisi
alles aasta hiljem, võib arvata, et kujutluspilt virmalistest sai vaid
tabavaks sümboliks muusikalisele sisule, mille tähendus peitub sügavamal.

Rootsi muusikateadlane Gunnar Larsson avaldab arvamust, et arhailise
põhjamaise kõlamaailma projektsioon sonaadis tähistab helilooja ident-
suse otsinguid, tema püüet uuendada oma helikeelt ja stiili kosmopoliitilises
suunas vabanemaks sidemeist eesti ident-
susega.²⁸ Selle arvamisega ei
saa aga täielikult nõustuda. Et Tubina looming ka uute kultuuriregionide
elementidega rikastunult säilitab oma kodumaa saatusega seotud eetilise
olemuse, seda kinnitab üks hilisem paralleel. Tema 1959. aastal Kalju
Lepiku tekstile loodud soololaul «Nägemus» algab niivõrd sarnaselt

²⁵ H. Connor. *Op. cit.*, lk 58.

²⁶ Fr. R. Kreutzwald. Kalevipoeg. Tekstikriitiline väljaanne I. T. 1961, lk 487, märkus 12.

²⁷ M. Jõulmaa (Vaitmaa). Tubina VIII sümfoonia. «Sirp ja Vasar» 24. II 1967.

²⁸ G. Larsson. Norrskän och lapsk magi. «Kungliga Musikaliska Akademin Årskrift»

Teise klaverisonaadiga, et mõjub lausa viimase parafrasina (näide 4)²⁹. Laulu tekstis väljenduvale vabaduse ideele, mis ilmselt on ülekantav ka sonaadile, on helilooja andnud viimases niivõrd veenva kunstilise kehastuse, et see kasvab üle üldinimlike, universaalsete, «kosmiliste» dimensioonideni.

Molto allegro e appassionato (♩=56-60)

Näe! Näe!

Põleb tae - va ääs

Näide 4

Kui Dārziņš püüdis rahvuslikkuse kaudu universaalsuse poole, Tubin aga ülendab kodumaa idee kosmiliste mõõtmeteni, siis Bacevičiuse vaimseks kodumaaks oligi kosmos. «Inimene kui kosmose astraalne ilming valitseb nii Bacevičiuse esimestes kui ka viimastes teostes,» kirjutab Donatas Katkus³⁰. Helilooja ise on oma loomingut periodiseerinud järgmiselt: 1. — varane noorpõlve periood (kuni 1927. aastani), 2. — noorpõlve periood (1927—1939), 3. — kompromissiperiood (1941—1956), 4. — üleminekuperiood (1956—1962), 5. — «kosmosemuusika» periood (alates 1963. aastast)³¹. Helilooja lähenemist neoklassitsismile nn kompromissiperioodil võib seletada mitte ainult autori vastutulekuga konservatiivse publiku maitsele, vaid ka tema vormikäsitlev isearasustest tulenevate kompositsioonitehniliste raskustega, eriti suurvormides, mis kannatavad kohati laialivalguvuse ja staatilisuse all. Nii näiteks on Teise klaverisonaadi (1943) I osa töötlus peaaegu tervenisti kujundatud ekspositsiooni fragmentide kombineerimise teel, kusjuures teose vastuvõttu raskendab ka üsna komplitseeritud helikeel. Kolmandas sonaadis (1952), mis on üks helilooja kõige klassitsistlikumaid teoseid (eriti I osa), võimaldas just see klassitsistlikkus koos suhteliselt traditsiooniliste arendusvõtetega luua tervikliku vormi.

²⁹ Seosele sonaadi ja laulu vahel on varem tähelepanu juhtinud Vardo Rumessen (V. Rumessen. Piano Works of Eduard Tubin. Eduard Tubin. Piano Works. Documentary recording of the performances by Vardo Rumessen during the Sixth Conference on Baltic Studies, June 5—8, 1981, Stockholm. Stockholm, (1986), lk 23, nr 34.

³⁰ D. Katkus. *Op. cit.*, lk 156.

³¹ M. Radeckytė-Kazakevičienė. Vytauto Bacevičiaus stambios formos kūriniai fortepilonui. Menotyra XII. Vilnius, 1984. lk 34. V. Bacevičiuse noorpõlvetestest vt märkuses 2 viidatud töö; tema elust ja loomingust üldiselt vt: M. Humal. Ühe huvitava helilooja juubelist. «Sirp ja Vasar», 10. I 1986.

Helilooja enda väitest hoolimata jääb Bacevičiuse jõuline, «antiromantiline» isiksus ja loomenatuur siiski kaugeks ekspressionismist, mida iseloomustab hoopis teravam psühholoogilisus. B. Chomskis on öelnud, et üldiselt Bacevičiuse loomingus «puudub inimene», kuigi seal mõnikord «välगतavad romantilised unelmad nagu puhtad säravad kristallid külmas elutus lossis»³². («Inimese puudumine», mille all siin on mõeldud vahetu romantilise lüürika puudumist, ei eita sugugi Bacevičiuse muusika emotsionaalsust.) Mis puutub atonaalsusesse, siis seda taotles helilooja juba oma varases loomingus, loobumata siiski tonaalseist assotsiatsioonidest, mille vältimine nõuab teatavasti erilisi vahendeid. Alles oma «kosmosemuusikas» leidis Bacevičius tee tõelise atonaalsuse juurde. Erinevalt seeriatehnikast ei kao Bacevičiusel helistikutunnetus mitte helide statistilise võrdsuse tagajärjel, vaid tänu kogu helikoe rajamisele elementaarseile atonaalseile kompleksidele — eri oktavitesse asetatud 3–4 pooltoonist koosnevaile heligruppidele. Peamine pole tal mitte ekspressionistide subjektiivset väljenduslaadi iseloomustav pingeline meloodiajoonis, vaid vertikaalset tulenev eriline harmooniakoloriit, mis võimaldab veenvalt edasi anda tema muusika isikuvälilist, kosmilist sisu.

Bacevičiuse «kosmosemuusika» näitena võib nimetada klaveriteost «VI sõna» (1963), mis oma ülesehituselt meenutab 4-osalist tsükli (osad: *Lento*, *Allegretto*, *Grave* ja finaali). Võrreldes helilooja varasemate teostega, ilmneb siin suurem kontsentreeritus ja detailide peen viimistletus. Teose temaatiline põhituumik kasvab välja samast elementaarsest atonaalsest kompleksist, kust vertikaalgi, ja vormub arengu käigus erinevaiks teemadeks (vt näide 5 — *Grave* algus). Retsitatiiviga algav, pisut visandlikuna mõjuv finaali näib väljendavat hajumist, lahustumist kõiksuses.



Näide 5

D. Katkus kirjutab: «V. Bacevičiuse saatus meenutab veidi B. Bartóki oma, kes tundis Ameerikas samasugust viletsust ja lootusetust. Kuid B. Bartókil seisis seljataga terve Ungari, V. Bacevičiusel aga üksnes tema võlad ja võlausaldajate vihavaen.»³³ Miks siis ei seisnud Bacevičius seljataga terve Leedumaa? Miks jäi näiteks ära tema Kuuenda sümfoonia-kavandatud esiettekanne Vilniuses? Miks ka Tubina loominguga ülemaailmne avastamine on viimasel ajal teoks saanud peamiselt tänu väliseestlastele, eelkõige dirigent Neeme Järvi jõupingutustele (kui mitte arvestada üksikuid kodumaiseid entusiaste, nagu näiteks pianist Vardo Rumessen)?

Oleks juba aeg hakata suhtuma ka kodumaalt lahkunud kunstnikesse mitte kui poliitilistesse vaenlastesse, kelle kunsti «rahvas ei vaja», vaid kui oma rahva loomejõu väljendajaisse, kes võõrsil saanud kogemustega rikkastunult lisavad uusi jooni oma rahvuskultuuri, selle saavutusi vahendades aga omakorda rikkastavad maailmakultuuri. Meie kultuurikriis on eelkõige väärtustunde kriis. Aastakümneid on segi aetud tõelisi ja pseudoväärtusi, hinnangukriteeriumideks on rohkem olnud teose propagandaväärtus kui sellesse kätketud sõnum inimkonnale. Esimene samm kriisist ülesaamiseks olekski õppida hindama ja kaitsma tõelisi väärtusi, sest just need näitavad teed muusikakultuuri tervenemisele.

³² D. Katkus. *Op. cit.*, lk 156.

³³ D. Katkus. *Op. cit.*, lk 166.

Usaldusväärne kroonik, harukordne portretist ja suur poeet

IGOR GROMOV



Charles-Frédéric-Louis Didelot (1767—1837)

Maailma balletiajaloos kuulub auväärne koht Charles-Frédéric-Louis Didelot'le (1767—1837). Kuulsate prantsuse balletireformijate Jean-Georges Noverre'i (1727—1810) ja Jean Daubervali (1742—1806) õpilasena ning aatekaaslasena sai temast romantilise balleti teerajaja. Hoolimata prantsuse päritolust sai Didelot'st vene rahvuskultuuri suuresindaja ja Venemaast tema teine kodu, kus möödusid ta loomingu kõrgaastad, nägi rambivalgust üle 40 balleti ja divertismendi. Didelot'le on tunnustust

jaganud Puškin, Gribojedov, Belinski. Tema lavastustest olid vaimustuses Deržavin ja Zukovski, Gneditš ja Šahhovskoi, F. Tolstoi ja Karatögin.

Didelot sündis 1767. aastal Stockholmis, tema isa oli Rootsi Kuningliku Ooperi solist ja koreograafiakooli pedagoog. Charles'i tantsulised eeldused avaldusid varakult. Nii saadetigi ta 9-aastasena kuningas Gustav III korraldusel Pariisi ennast täiendama. Õnnkombel sai tema esimeseks õpetajaks kuulus tantsija ning ballettmeister Jean Dau-

berval, kes jäi Didelot'le eeskujuks elu lõpuni. Dauberval nagu aimas, et see kaugelt põhjamaalt saadetud õpilane viib kunagi tantsukunsti ja balletti kõrgemale astmele. 1779 usaldas Dauberval oma õpilase tantsuproffessor Lany hoole alla. Pärast mõnda tundi jäeti poiss ootamatult ukse taha, mida põhjendati sellega, et tal puudus võimalus elegant-selt riietuda. Didelot jätkas õpinguid



«Zephyros ja Flora»

koolis nimega *Magasin de L'Opéra* ning asus 12-aastaselt majanduslikel põhjustel teatri *Ambique-Comique* teenistusse.

Kohe sattus Didelot ka Noverre'i ja Daubervali reformide mõju alla. Hiljem nimetas ta neid õigustatult tantsukunsti Corneille'ks ja Molière'iks. Noverre, toetudes pantomiimi ja tantsu sünteesisle, taotles balletikunsti põhimõttelist uuenemist. Tänu tema otsingutele eraldus ballett ooperist ja iseseisvus. Sellest peale hakati uut žanrit nimetama *ballet d'action* või *ballet-pantomime*. Uus žanr nõudis osatäitjailt tantsu mõtestatud väljenduslikkust ja uut laadi näitleja-meisterlikkust. Didelot' tantsukunstialased arusaamad ja maitse kujunesid välja Noverre'i ballettide («Iason ja Medeia», «Galatea kapriisid», «Horatius», «Hiina pidupäev», «Veenuse tualett») mõjul, mis rajanesid antiikmütide ja -tragöödiate süžeedel.

Didelot' biograaf Zotov kirjutas, et vaatamata tema fanaatilisele töökusele ootas teda pärast pikka ja väsitavat tööpäeva teatris sageli vaid napp toidupoolis. Kaotanud varakult vanemad, jäi tal loota üksnes iseenda visadusele. Kõikide raskuste kiuste suutis ta õpingud edukalt lõpetada. Kui Rootsi kuninga seda Pariisis tantsimas nägi, olevat ta poissi kiitnud ning teatanud, et loodab teda peagi näha Stockholmi laval. Aastatel 1786—1791 oligi Didelot oma sünnilinnas esitantsijaks. Ent kõik ei laabunud Stockholmiski, sest konkureerida tuli Kuningliku Ooperi tunnustatud esitantsijaga ja ballettmeistri Antoine Théodore Bournonville'iga, kes hiilgas virtuoosse tehnika ja elegantse tantsuga. Eelkääri kasuks töötasid ka head looduslikud eeldused ja välimus. Didelot seevastu oli väikest kasvu ja vähese lavalise sarmiga tantsija, kes nn tõsis-ees žanris mõjule ei pääsenud.

Stockholmi perioodil avanes Didelot' võimalus ennast tutvustada mitmel korral ka väljaspool Rootsit. Näiteks 1788. aasta alguses esines ta Londonis tantsujumalaks peetud Auguste Vestrise (noorema, 1760—1842) dublandina. Londonis kohtus Didelot ka Noverre'iga. Esinenud Vestrise järel Noverre'i ja Daubervali ballettides (näit «Desertööris»), võitis ta nii tavapubliku kui ka õukondlaste poolehoidu. Noverre'i nõuandel järgnes ettepanek seada lavale omaloominguline ballett. Ballettmeistrina-koreograafina debüteeris Didelot 22. V 1788 Londoni kuninglikul laval 1-vaatuselise traagilise pantomiimiga «Richard Lövisüda» (A. Grétry samanimelise ooperi aineil) ning ballett-divertismendiga «Senjoori heategu».

Tiivustatuna õnnestunud debüüdist pöördus Didelot tagasi Pariisi, et taotle- da esinemisõigust Muusikaakadeemia (*Académie Royale de Musique*) laval. 1788. aasta septembris võimaldatigi tal seal kolmel korral oma loomingut tutvustada. Suur publikumenu sünnitas kutsekaaslaste seas mitte väiksema kadusaktsiooni. Hoolimata sellest, et tema esinemises märgiti tunnustavalt tantsulist kergust ja graatsiat ning pantomiimilist väljendusrikkust, ei täitunud Didelot unistus — teda ei arvatud akadeemia koosseisu. Leevendust pakkus 1789. aastal Daubervali ettepanek tööta- da Bordeaux' Suures Teatris. Hiljem on Didelot oma õpetajast talletanud kirja- sõnas järgmise hinnangu: «Daubervali peamiseks väärtomaduseks oli kunstis harva esinev oskus — tabavalt portre- terida karakterit. Keegi ei suutnud te-

mast paremini seada, ette näidata või tantsida pantomiimilisi stseene; neis oli kõik töepärane ja sügav.» Didelot' hinnangu usaldusväärstust aitavad tõestada kaks Bordeaux's valminud Dauber- vali šedöövrit, «Desertöör» ja «Asja- tu ettevaatus», mis on Noverre'i-järgse aja tippteosed.

Revolutsioonilised meeleolud muutsid suuresti prantsuse ooperiteatri kunsti- poliitikat. Tehti lõpp «tähtede» monopoli- le. Publikule jäid väheütlevaks ilut- sevad vaatamängud imalmagusatest Ver- sailles' lamburitest ja kannatavatest kun- ningatest, lavale toodi kolmanda seisuse esindajad ja ajalookangelased. Toimunud muudatused võimaldasid Didelot'l debü- teerida esindusoperis 1791. aasta sep- tembris. Järgmise kolme hooaja jooksul oli ta siin esitantsija, hakates endale ettevaatlikult taotlema ka lavastamisõi- gust. Oma ballettide kaudu lootis ta panna publikut kaasa mõtlema «elu üle», tahtis kunsti keeles kõnelda põletavatest päevaprobleemidest. Pariisi senine esi- tantsija ja ka koreograaf Pierre Gar- del (1758—1840) polnud nõus uustul- nukaga juhtpositsiooni jagama. Didelot koos tantsijannast abikaasaga pidi 1793. aasta keskel taanduma. Järgmine hooaeg möödus Lyonis, kus Didelot'l õnnestus lavale seada ballett-divertissement «Meta- morfoosid» («Zephyrose ja Flora» esi- mene eskiis). Siit algas tema järjepidev lavastajatöö.

Aastad uue sajandi alguseni möödusid peamiselt Londonis, kus sündisid esime- sed suuremad ja tähelepanuväärsemad, peamiselt anacreontilised balletid. Näi- teks põhines «Karavan puhkusel», mille kriitika ristis «lendavaks balletiks», anti- tiikmüüdi «Amor ja Psyche». Publikuni jõudsid ühevaatuseline «Zephyros ja Flora», kolmevaatuseline «Õnnelik lae- vaõnnetus» jt. Need balletid püsisid pikka aega mängukavas ja tegid autori tuntuks kogu Euroopas, kuni ajaleht «Morning Chronicle» teatas (28. VII 1801): «Didelot ja Roze lahkuvad käes- oleva hooaja lõpul ooperiteatrist, saades erakordselt soodsalt ettepaneku Vene- maalt.»

Läbirääkimised Keiserlike Teatrite Direktsioonis algasid juba 1799. Pärast lahkumist Muusikaakadeemiaga ning esinemisi Stockholmis, Bordeaux's, Lyonis ja Londonis hakkas Didelot oma andele õigemalt ja otstarbekamat raken- dust otsima. Tema unistuseks oli esi- duslik lava ja täispikad balletid, esma- klassilised tantsijad-näitlejad, oma kooli- konna kasvatamine. Euroopa talle selli- seid võimalusi ei pakkunud, «skandaal-

se» kuulsuse tõttu jäid suletuks sealsete nimekamate teatrite ukсед.

Didelot otsustas õnne proovida Vene- maal. 1801 jõuti pärast kaks aastat kestnud läbirääkimisi kokkuleppele, mille kohaselt Didelot'de abielupaar võeti kolmeks aastaks lepingulisele tööle Kei- serlikesse Teatritesse.

XVIII—XIX sajandi vahetuseks oli vene ballett kunstiliigina omandanud



Maria Taglioni Florana

enam-vähem selgepiirilised sisulis- vor- milised kontuurid. Talle kuulus teiste kunstide seas küllaltki tähelepanuväärne koht, kuigi ta jäi peamiselt privile- geeritud klassile silmaröömu pakkuvaks meelelahutuseks. Lääne-Euroopa balleti- ga võrreldes olid vene balletis eos olemas mitmed perspektiivikamad alged. Vene balleti iseseisvumine oli alanud juba nn Noverre'i-eelsel ajal, umbes XVIII sajandi kesksaiku. Algusest peale ilmnis tendents ammutada ainet rahvus- likust lättest — vene folkloorist ja aja- loolegendidest. Teatrid ja koolid ei sõltu- nud maksujõulisest ja oma maitset dikteerivast publikust, vaid olid riiklikul ülalpidamisel. Sealjuures olid Peterburi Suur Teater ja Väike Teater ning Moskva Petrovski teater avatud ka n-õ laiiale publikule. Vaid Ermitaaži teater teenin- das suletud ringkonda — tsaari pere- konda, õukondlasi ja nende väliskülalisi. 41

Tantsuajaloolase V. Krassovskaja hinnangu kohaselt valmistus vene balletiteater saama maailma parimaks tantsu-teatriks.

Peterburi asunud, sattus Didelot keerukasse olukorda. Mõistmata keelt, tundmata kohalikke kultuuritraditsioone ja teatri direksiooni vastuolulist poliitikat, oli kontakti saavutamine ja normaalsesse töösuhetesse asumine esialgu raske-ndatud.

Kaotanud eluaegse partneri ja lähima mõttekaaslase (abikaasa suri 1803, mõne aja pärast sai Didelot' partneriks Rose Colinetti), suutis keskikka jõudnud tantsija tõsiste ja karakterrollide kehastajana täita oma lepingukohustusi, lavastamist ega pedagoogitööd polnud ette nähtudki. Peterburi Suure Teatris oli niigi juba kaks koreograafi — Charles Le Picq (1744—1806) ja Ivan Valbrech (1766—1819), kes oli ka balletikooli juhtiv pedagoog. Noverre'i õpilane Le Picq koostas repertuaari peamiselt klassitsistlikest ballettidest. I. Valbrech pooldas moodsa läinud sentimentalismi ja lavastas selles vaimus. Tema pantomiimides olid kesksel kohal lihtsad inimesed, kel tuli osavust ja kavalustki kasutades kaitsta end ülikute omavoli eest.

Didelot' õnnestus esimesel lepingu- perioodil Peterburis lavale seada vaid kolm omaloomingulist lühiballetti. Ühega nendest, «Apollon ja Daphne», 4. IV 1802, toimus ka abielupaari debüüt Venemaal. Didelot' huvi suurte ballettide lavastamise vastu võis kahandada ka Peterburi Suure Teatri trupi nii kvantitatiivne kui ka kvalitatiivne koosseis. Sellesse kuulus ainult neli «esimest süžeed» (nii oli tollal kombeks nimetada esitantsijaid) ja arvuliseltki oli koosseis näiteks Pariisi Ooperi omast poole väiksem.

Uus, samuti kolmeaastane tööleping (1804) oli tänuväärsem, sest garanteeris näiteks õiguse «tantsida kõiki» «esimesi süžeesid», võtta endale balletikooli juhtiva pedagoogi ülesanded, õpetada välja uued «esimesed süžeed», täiendada repertuaari uute ballettide ja divertismentidega. Paraku ei saanud viimati nimetatud kohustus edasises tegevuses peamiseks.

Võtnud Valbrechilt üle tantsupeda- googi töö, hakkas Didelot innukalt ja järjekindlalt reformima Peterburi balletikooli, alustades samas uue, ühtsel süsteemil töötava trupi loomist. Didelot (koos abiliste J. Sazonova ja T. Kir- moviga) pikendas õppeaega viie aastani ning suurendas vastuvõttu 60 õpilase- ni.

pärast hakkasid vene balletis ridamisi «ilma tegema» noored, omapärsed loovisiksused, nagu Karjakina, Ikonina, Danilova, Novitskaja, Mahhaje- va, Issanova; meestest — Gluszkowsky, Lustig jt.

Tantsukooli põhimäärus kinnitati ju- riidilise dokumendina 1809. aastal. Selles oli ette nähtud suuri summasid nõud- vate väliskülaliste asendamine vene ar- tistidega. Veelgi rõomustavam oli mää- ruse teine punkt: suurendada kooli õpilaspere 120 liikmeni. Seda ei suutnud endale lubada isegi Pariisi Ooper.

Võimeka uusgeneratsiooni kasvata- mise kõrval hakkas Didelot üha rohkem pühenduma ballettmeisteri tööle teatris. Seda rõhkude ümberasetumist soodustas ta kolmas leping (1806), tema võimupi- ride avardamist kiirendas ka Le Picqi enneaegne surm.

Aastail 1806—1810 sündisid Didelot' peamiselt anakreontilised balletid antiik- mütoloogia ainetel, milles tants muutus põhiliseks väljendusvahendiks. Ta balle- tid olid rikkad plastilistest kujunditest, kordeballeti rühmade vaheldumise ma- lilisusest, huvitavatest karakteritest. Stsenariume viimistledes taotles ta ko- reograafilise ja muusikalise dramaturgia ühtsust. Dekoratsioonid pidid sulanduma koreograafilisse kujundisse. Didelot' bal- lettides hakkas välja kujunema nais- ja meestantsija rolli võrdsus. Didelot hin- das väga kõrgelt graatsiat, artistlikkust ja virtuoossust, väljendusriikast miimi- kat, ta ei lubanud edvistada tehnika valdamisega.

Kuulsaimaks Didelot' balletiks sai «Zephyros ja Flora», mis sündis Ermi- taaži laval ja kanti hiljem üle Suurde Teatrisse. Tuulepäine Zephyros (Lääne- tuul) otsis lillede jumalannat Florat. Ent märganud aasal puhkavaid nüm- fe, hakkas ta nendega lõbutsema. Ilmus Flora. Läänetuul kinnitas talle oma truudust. Ent Amor oli Zephy- rose tempe pealt näinud ning võtnud talt tiivad, andes need hoopis Flo- rale. Oma mõttetut käitumist kahetsev Läänetuul töötas olla järjekindel. Vee- nus, kiitnud tema abielu Floraga heaks, tõusis koos noorpaariga Olümposele.

Didelot oli süžeed lähtematerjalina varem kasutanud Pariisis, Londonis ja Lyoniski. Vene publik nägi seda esma- kordselt ja sattus vaimustusse ballett- meistri fantaasiast, tantsude emotsio- naalsusest, kordeballeti imekaunitest vormidest. Kõige enam köitsid tegelaste lennud, mis polnud lihtsalt lavatrikid, vaid millel oli tegevuslik ülesanne ja millest õhkus poeesiat.

Väga menukas oli Didelot' esimene suur ballett «Psyche ja Amor» (1809). Selles paraadlikus lavastuses, kus osalesid kuulsused, oli kõik hoolega läbi mõeldud: stsenaarium, kompositsiooni-detaillid ja kostüümieskiisid (koos A. Oleniniga), muusika (koos helilooja C. Cavosiga), dekoratsioonid (Gonzaga, Korsin) ja loomulikult «õhulennud». Kohati «lendasid» tegelased isegi publiku peade kohal, terved teglasgrupid laskusid ülalt lavapõrandale. Selle kohta on Didelot' biograaf R. Zotov kirjutanud: «Kõik on vaimustuses. Midagi suurejoonelisemat pole varem keegi suutnud luua.»

Seda kummalisemaks kujunes Didelot' positsioon: samaaegselt menu kasvamisega halvenesid suhted direktsooniga. Ametnike käitumine oli lausa vaenulik, Didelot ei leppinud nõudega, et ballett on ainult ilus vaatemäng. Seoses kolmanda lepingu tähtaja lõppemisega 1810. aasta oktoobris kuulutati Didelot' ametikoht teatris vakantseks. 5. märtsil 1811 lahkus Didelot Venemaalt.

Teel Inglismaale tabas teda laevaõnnetus ning kulus üle aasta, enne kui Didelot suutis uuesti tööle asuda, olulisema materjali taastada.

Inglise ballett oli ajast maha jäänud, Londonis puudus ooperi- ja balletiteater, balletikooli asendasid pooleldi asjaarmastuslikud erastuudiod. Esinema kutsuti külalissolistide, kes dikteerisid tingimusi. Ei jätkunud raha suurballettide lavastamiseks ja püsitrupi moodustamiseks. Terve maa kannatas Prantsuse blokaadi tõttu.

Kolme aasta jooksul (1811—1814) suutis Didelot Kuninglikus Teatris lavale tuua ligi kümme balletti, enamikus küll divertismendid. Rohkemaks puudusid majanduslikud võimalused ja sealsete solistide (Angiolini, Vestris juunior) huvi.

Didelot' Londoni lavastustest olid märkimisväärsamad «Ungari onnike» (20. IV 1813) ja vene divertisment «Katšeli» (27. V 1813). Venemaal oli ta näinud S. Titovi ooperit «Madjarid», mille peategelase prototüüp oli XVIII sajandi ungari vabadusvõitleja Ferenc Rákóczi (balletis — Ragotski). Konkreetse ajaloolise isiku kujutamine balletis oli Didelot' loomingus täiesti uus aine. Sellest peale eemaldus ta tasapisi anarhoolistidest ballettidest. Noverre'i traditsiooni jätkates hakkas ta looma pantomiimdraamasid tegelikust elust, püüdes tegejaskujude käitumisele leida psühholoogilist põhjustust. Ta kasutas rahvatantse tegelaste iseloomustamiseks, mitte

aga lihtsalt ilusa vaatepildi loomiseks. Õigustatult on inglise balletiajaloolane A. Gest pidanud teda eelromantikuks.

Teine omapärane katsetus oli venekeelse pealkirjaga divertisment «Katšeli». Selle sünni eellugu oli ühelt poolt seotud Napoleoni sõjakäiguga Venemaale, Moskva vallutamise ja selle põletamisega, vene rahva kangelasliku kodumaa-kaitsmise ja vaenuvägede välja kihutamisega Pariisi alla, mis oli olnud Inglise ajakirjanduses pidevalt kõneaineks. Sellest kasvas inglaste huvi kõige venepärase vastu: uudistati vene kultuuri, olustikku, kombeid. Teiselt poolt langes see kokku Didelot' enda sumpaatia Venemaa vastu. Selles «vene divertismentis» otsustas Didelot kujutada rahvapidu, et näidata vene rahvatantse ja kostüume, talvist loodust. Peale vene rahvatantsude nägi stsenaarium ette ukraina «Kasatšokki», tatari, poola ja mustlastantse. Olles enese suhtes väga nõudlik, püüdis Didelot tantsudes selgesti eristada iga rahva ajalooliselt kujunenud omapära.

Venemaal üritasid sõbrad ja õpilased Didelot' koolkonda säilitada. Balletikool andis viie aasta jooksul (1811—1816) 35 lõpetajat. Tema lavastusi etendati suure menuga edasi. Didelot' koolituse saanud «esimesed süžeed» ja solistid omandasid juhtivad kohad teatris. Keiserlike Teatrite Direktiooni ametnike vahetumisega muutus ka suhtumine Didelot'sse. 20. XII 1812 tehti talle ettepanek tagasi pöörduda ja asuda keiserliku teatri peaballettmeisteri kohale ning võtta oma kätte tantsukoolitus. Didelot aga lootis Prantsusmaal tööd saada. 15. XII 1815. aastal esietendus Pariisis Didelot'uuslavastus «Zephyros ja Flora», seekord Venois' muusikaga. Prantsuse ajalehed lausa külvasid selle kiitusega üle, nimetades Didelot'd haruldaseks andeks. Lavastus oma ületamatute *pas'*-de, skulptuursete pooside ja kordeballeti ornamentidega läks peagi balletiklassikasse. Bournouville senior kirjutas: «Kahtlemata on Didelot suurim koreograaf pärast Noverre'i.» Hoolimata enneolematust edust Pariisis ja võimalusest pääseda lõpuks suursugusesse Ooperisse, andis Didelot 4. aprillil 1815 nõusoleku Peterburi tagasi pöörduda.

Siirdudes Venemaale oli Didelot' l kavas muuta vene ballett esmaklassiliseks, mis oli mõeldav ainult eeskujuliku kooli loomise järel.

Didelot süvenes Noverre'i pantomiimballeti novaatorlikku teoriasse. Kooperimata klassikalisi skeeme, tegi ta rohkesti eksperimente ja üldistusi. Eriti

suurt tähelepanu pööras ta oma ballettide teemaatikale ja ideestikule, teemade ring avardus ja muutus aktuaalsemaks. Ta kasutas ajaloolisi ja kirjanduslikke süžeesid (muinasjutud, tragöödiad, komöödiad). Teda erutas kõik see, mis oli huviobjektiks kirjanikele, muusikutele ja kunstnikele. Muutus ka stilistika. Tuginedes küll klassitsismile, ei olnud talle põrmugi võõrad ka sentimentalism ja eelromantism. Vene teatrikriitik F. Koni on selleaegset Didelot' loomingut iseloomustanud järgmiselt: «Viimaks ometi oli balletist kujunenud tõeline draama, mis võetud tegelikust elust... Suur meister selles žanris oli kuulus koreograaf Didelot.» Tõepoolest, eelistades pantomiimi ja taandades tantsu teise plaani, kandis ballettmeister hoolt ennekõike lavastuste ideelise sisukuse eest. Seesugune pantomiim vajas esmaklassilist näitlejameisterlikkust, plastikat, miimikat ja žesti. Koreograaf avas süžee üksnes poeetiliste vahenditega. Niisugused olid «Ungari onnike» (1817), «Raoül Créqui» (1819), «Kaukaasia vang» (1823) ja «Asjatu ettevaatus» (1827).

«Ungari onnike» oli Londoni ajajärgu otsingute vili aastatest 1811—1814. Rahvusliku vabadusvõitluse kujutamist soodustas paljuski Venemaa toleaeagne ühiskondlik-poliitiline situatsioon. Sellele balletile kavandas Didelot keeruka struktuuri. Mitu süžeeleini põimus omavahel, traagiline vaheldus koomilisega, ülev argisega.

Balletis «Raoül de Créqui» jätkas koreograaf vabadusvõitluse teemat. Laevaõnnetusest pääsenud rüütel Raoül, kes oli võidelnud saratseenidega, saab teada, et julm ülik Bodeauin on vallutanud tema lossi ja piidleb ta abikaasat. Edukas kahevõitluses päästab Raoül suguvõsa orjusest ja alandusest. Siin oli Didelot'le eeskujuks Prantsuse kodanliku revolutsiooni aegne «pääsemisoooper».

Didelot oli esimene, kes kasutas balletis Puškini poemi «Kaukaasia vang» süžeed. Sündmustik on ajaliselt kantud IX sajandisse. Konflikti traagiline lahendus on muudetud. Kõigest hoolimata oli see uus nähtus balletiajaloo. Teos oli kantud romantilisest vaimust. See avaldus eriti nn nägemusstseenides. «Nägemused» kirjutab V. Krassovskaja, «ennustasid 30.—40. aastate romantilist balletti, kus hakkasid domineerima varjud ja viirastused.»

Suurte pingutuste hinnaga viis Didelot vene balleti maailmas esikohale. Ta kool oli suurim, teatritruppki-niisama suur kui Pariisi Ooperis. Tal olid suurepärased näitlejad-tantsijad ja mitme-

kesine repertuaar. Vene balleti kõrgeaeg Didelot' juhtimisel oli 1825. aasta paiku, siis aga toimus direktsiooni poliitikas kardinaalne suunamuutus. Didelot' parimad lavastused kadusid repertuaarist nagu käsu korras, artiste arreteeriti ja lasti lahti, kontrolliti repertuaariplaani, isegi loominguliselt tulevikuplaane.

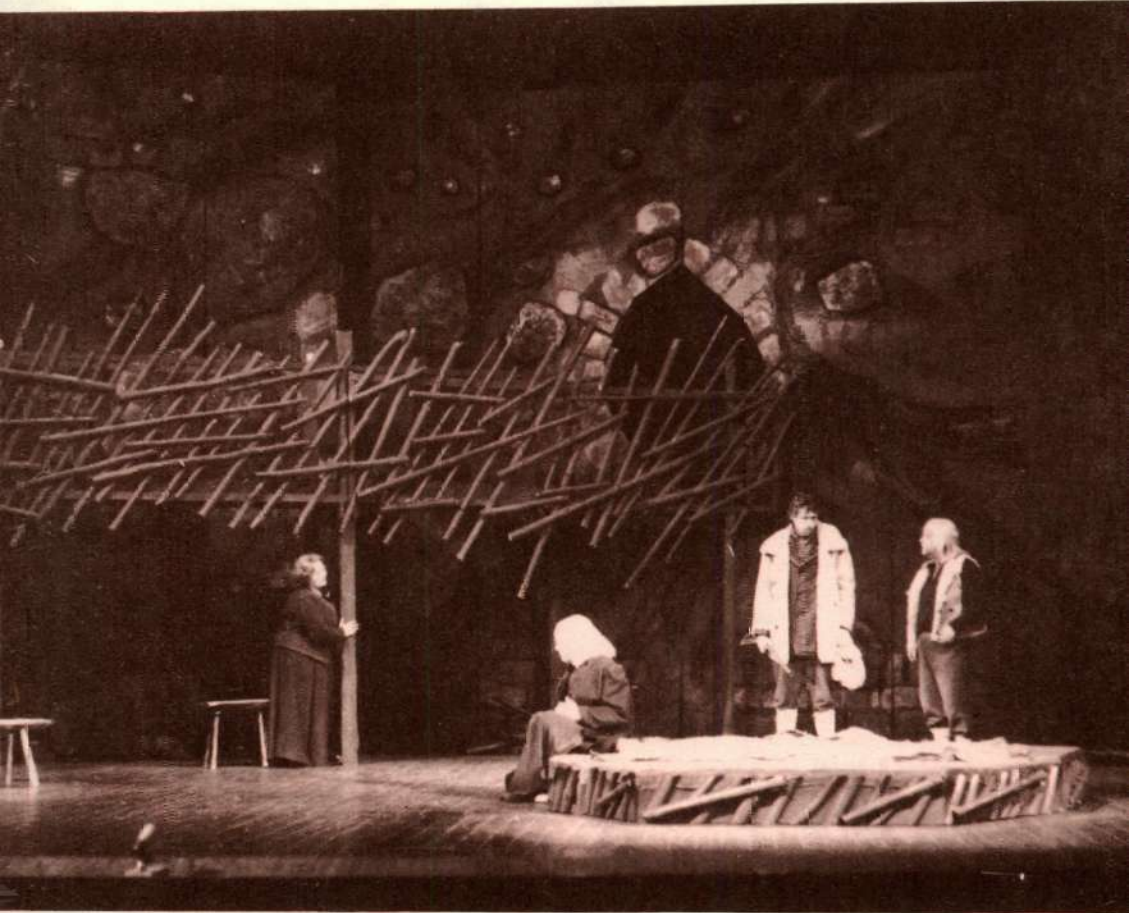
Didelot hakkas loominguliselt väsimisega, mitmesugused tööga seotud kulud võtsid talt iseseisvuse. Direktsioon otsis põhjust temast vabanemiseks. Rikuti lepingulisi õigusi, lõpuks jõuti selleni, et direktsiooni korralduste ignoreerimise ettekäändel pandi ta aresti alla. Ülekohtust solvunud ballettmeister astuski lõpuks sammu, mida direktsioon oli kaua oodanud — andis lahkumisavalduse. 28. I 1830 see rahuldati. Sellest peale ei tee tsariametnikud ja rahamehed teda tundmagi. Endiselt jäid tema austajaiks ta venelastest õpilased ja sõbrad. Vene kultuuriajalukku on Didelot künnud viljakad vaod, kust on võrsunud isikupärased vene balleti edasiarendajad.

Ohvrisuitsu kirbet lõhna meeles hoides

A. KITZBERGI «LIBAHUNT» RAKVERE JA PÄRNU TEATRIS

SIS) + 1/14

LAURI KÄRK



A. Kitzbergi «Libahunt» Pärnu teatris (lavastaja Ingo Normet). Stseen lavastusest.
J. Tensoni foto

Ühe ja sama (klassika)nüüdendi korraga lavastamine mitmes teatris pole meil kuigi juurdunud tava, alles viimastel hooaegadel saame rääkida selle võimaluse (taas)avastamisest. Nii ei seostu Ingo Normeti käe all valminud «Libahundi» lavastus — seni trükisõnas paraku sootuks vastukajata jäänud — ainult Pärnu teatri juubeli tähistamisega, vaid asetub lisaks ühte konteksti veidi varem vaatajani jõudnud Mikk Mikiveri «Libahundiga» Rakvere Teatris. Sealt alustamegi.

I

Rakvere teatri etenduse alates avaneb vaatajale peaaegu tühi lavaruum, kus näha mõnda sellistki, mis muidu kulisside taha varjule jääb — kas või näiteks Michelangelo Taaveti kipspea, otsekui kogemata lava tagaseina ununenud ja otsekui mõne teise lavastuse juurde kuuluv butafooria. Sellele üpris tühjale lavalle kogunevad näitlejad, osalt kostüümides, osalt oma tänastes rõivastes. Nad vaatavad, kuulavad pingsalt, püüavad nagu midagi tabada — kutset, katkenud mä-

lestusjuppi? Tasapisi kustub valgus saalis, etendus algab.

Alguse tühi lava, lavaruum oma alatuses seostub, vähemalt siinkirjutaja jaoks, Evald Hermaküla lavastatud Paul-Eerik Rummo «Tuhkatriinumänguga». Meie teatriloole etapilises lavastuses teenis selline ruumilahendus T-mängu maailmakorra varjatud, ent seda vankumatamalt toimivate mehhanismide avalikumust. Mikiveri alguslahendus on teisiti oletatav — see on lavaruum, mis võib sünnitada nii- ja teistsuguseid nägemusi. (Ja samas ometigi mitte mingi *tabula rasa*; kui juba võrrelda, metafoore kasutada, siis pigem peitekirjaga täidetud tahvel, mis tavalisel vaatamisel oma täidetust märgata ei lase, seda üksnes hetketi reedab.) See lavaruum on otseki pingul pillikeel, millelt tundlik puudutus eriskummalisi helisid võib vallandada ja mis on valmis meie sisemisi ootusi, tundmusi, kaemusi, kartusi, mälestusi konkretiseerima, materialiseerima.

Keset lava seisab post — ilmasamas? taevapuu? Sellel (vankri)ratas — jaanikutule ratas? ajaratas? Ajaratta kujund võib jälle meelde tuletada teisege omaaegse olulise lavastuse, nimelt Kaarin Raidi teostatud Rein Saluri «Külalised», milles kesksena otsiti identsust iseendaga oma suhete määratlemise kauðu minevikus toimunuga. Meenutan siin neid teatriloolisi tähi-seid mitte üksikute elementide välise sarnasuse tõttu, vaid pigem sisulistel kaalutlustel, sisulist konteksti silmas pidades. Nii kõneleb ka Mikiveri lavastus meie keerukatest seostest oma minevikuga. Printsi ja (Rakvere) Marguse rollide tüpoloogiline lähedus vist erilist selgitust ei vaja. Ons tegu teadlike viidetega, tsitaatidega, nagu näiteks Mikiveri «Armastuse ja surma» lavastuses? Ilmselt mitte, need on pigem *post factum* fikseeritud seosed.

Vahepeal on näitlejaskond koondunud lava keskel kõrguva posti ümber, kostab muusika, otseki ühiste vaimu-jõu pingutuste tagajärjel ratas tõuseb ning ammuaegne vaatemäng algab. Lavaruum oma ootevalmiduses omandab konkreetset. Seda analoogiliselt arhetüübiga, viimase ootevalmis struktuuriga, mille olemasolu me ise ei tea kahtlustadagi ja mida Jungi sõnutsi võib võrrelda kristallivõre-ga, sest nagu kristallivõre, omamata ise materiaalselt eksistenti, moodustab ometigi kindlas toitelahuses täiesti konkreetsete omadustega kristalli, nii ka muidu enesest mitte kuidagi märku andev arhetüüp vallan-

dab kindlas psüühilises situatsioonis, pigem indiviidile just kriitilises situatsioonis vastava reaktsiooni, annab n-õ meist sõltumatu käitumisjuhise. Lavastuse teatraalne algusžest, tühi lava, millega me silmitsi seisame, oleks tolle veel nähtamatu kristallivõre analoog, mis enesest märku annab ja meidki vormima asub. Nii pole Mikiveri lavastus neid juhtumeid, kus näitleja see ja see avalikult ütleb end tegutsevat selles ja selles rollis («Südasuvi 1941» Hermaküla interpreteeringus), mida ju Rakvere lavastuse alguse tänapäevane rõivastus võiks rõhutadagi — ei, reaalse näitleja ja mängurolli eristamist ei toimu. Küsimus pole, kuidas näitleja X käituks situatsioonis Y, enese rolli sobitamise-ga, mänguga, vaid iseeneses olemasoleva oma alateadliku, kollektiivse, kui soovite, minevikukogemuse-mälestuse äratundmises. Selle mineviku, millega me nii või teisiti seotud oleme, millest sõltume ja vabane-da ei saa, millele me tegelikult võlg-neme oma olemasolu.

II

Järgnev ei täida kõiki ootusi ja lootusi. Mängutase on kohati ebaühtlane. On hetki, mil näed laval isegi halba teatrit: näitlejad «annavad repliike», võtavad poose, on õõnsad ja võltsid, ei suuda saali oma haardesse võtta. Jah, on hetki, kui kipud igavlema ning mõtled, et miks üht või teist kohta pole kärbitud, see ju ei kannu, ei lisa midagi uut ega olulist (näiteks jutt rasvaläinud sulasest). See kõik on tõsi, nagu seegi, et Rakvere teater pole just meie esindusteatri te killast. Aga seda hämmastavam on tulemus — meie teatripildi üks esileküündivamaid lavastusi, eriti just kontseptsioonilt, «Libahundi» uuslugemise poolest; Kitzbergi suurepärase dramaturgina, tõelise klassikuna esitav interpretatsioon.

Ent tõsi on seegi, et (harjumuspärast) Tiinat selles lavastuses pole. Kiiri Tamm tuleb küll toime vahenditu lapsemeelsuse ja loodusläheduse esitamisega, ent Tiina kuulsad monoloogid tema suust kuul-duna maksvusele ei pääse. (Nagu mitmed teisedki keerukamad kohad. Näiteks finaalis, juba sonimise piiril öeldud sõnad, et siin oli ta kord õnnelik, millest saalis peaks tekkima tunne, et ta tõesti oli õnnelik, ja samas olema ka tajutatav, kui-võrd palju see tüdruk on juba pidanud oma elus kogema, et ta saaks just selliseid sõnu lausuda.) Rakvere Tiina on kaitsetu lapsuke, kes väärib kaastunnet, halvemal juhul haletsust. Kuid Tiina puhul pole küsimus siiski mitte ainult

noores osatäitjas. Paraja liialdusega võiksime koguni väita, et Mikiveri kontseptsiooniga selline varjujääv Tiina sobibki. Seda erinevalt Pärnu teatris tehtud Ingo Normeti lavastusest. Viimane on rõhutatult Tiina enese lugu. Siit ka Pärnu lavakompositsiooni iseärasused: algab see II vaatusest, sellele järgneb Tiina meenutusena tema tallutulek, mis pärit I vaatusest. (Nii võiks Normeti lavastusest rääkimisel omaette teemana kõne alla tulla selle kõrvutus omaaegse Leida Laiuse filmiga, miks mitte ka dramaturgilise lahenduse osas.)

Mis puudutab vabadusidee kuulutamist, siis see on Normeti lavastuses olulisem kui Mikiveri omas (A. Halliku Peremehe tekstis rõhutatakse orjaverd, vastavad aktsendid ka Vanaema mõtetes). Pärnu Tiina kuulutab oma kallist tõe ja vabadust igaks juhuks isegi lavakõrgusest. Paraku ta aga kuigivõrd ei veena (ka Katrin Nielsen'i puhul, kelle osatäitmist võib Juta Tintsi omast kordalainumaks pidada), seda ühelt poolt näitleja suutlikkust, teiselt poolt aga Pärnu lavastuse üldist tervikut silmas pidades. Mis teha, eelistan pigem siis juba Gvozdkovi väikekodaanlikku, ent moodsamas soustis pakutavat vabaduse sõnumit «Käopesa» tööstlusest. (See vaata et petab ära: ei pruugi algul märgatagi, et lavastaja ju tegelikult hoopiski vastupidisele manitseb.)

Mikiveri seekordne lavastus ei tõsta keskmesse mitte Tiina, vaid Marguse (aga ka Vanaema). Nõtkepihalise piiga õrnad häälepaelad ei peagi meile seekord ruuporina võimendama kauneid vabaduseideid ega paljastama orjameelust või tänast väikekodaanlikku oleskelu. Meie ees on hoopiski valikudraama, täpselt sõnastades isegi tragöödia. Ja seda mitte ainult Kitzbergi enese antud žanrimääratluse tõttu, vaid ka Mikiveri lavastuse kontseptsioonist tulenevalt. Siin ei valita hea ja halva, näiteks «hea» Tiina ja «halva» Tammarude soo vahel, «õige» ja «vale» vahel. Valik ei saa olla õige või vale — ikka viib ta traagilisele lõpule. Marguse olukord on väljapääsmatu, lahendust see ei sisalda. Hunded sõõnud, lambad terved — see naiivne soov, mida me selliste näiliselt teaduslike mõistetega nagu dialektika ja vastuolude süntees (ehk mõlemast parem — aga kuhu jääb halvem?!) tementeerime, siin ei kehti.

IV vaatuse algus. Jälle tulevad näitlejad osaliselt mitte rollis olles, oma igapäevastes riietes lavale ja vaatavad ringi; kaks noort tüdrukut sätivad koha-

le Vanaema sāngi, proovivad, kuidas on sellel istuda — proovivad Vanaema rolli. Jälle kustub tasapisi valgus saalis. Kõik see, nagu muudki toimingud laval, toimub hääletult, täielikus vaikuses — nagu oleks surnu majas.

Madis Kalmet istub tuimalt vankriaisal eeslava vasakus nurgas. Margus on masendatud, enesesse tõmbunud: külarahvas on Tiina ära põlanud ja tüdruk on jälle metsa jooksnud. Margus on ümbritseva maailmaga konfliktis. Alles Vanaema sõnad sunnivad teda kuulutama.

Eva Noveki Vanaema toetub voodiotsale, pajatab vaikelt oma vanainimesemõtteid. Millest ta siis räägib? Sellest, kuidas on välja näinud Tammarude soo elu juba sajandeid, põlvest-põlve, kuidas tema ema ja omakorda selle ema elasid. Vanaema on Tiina kõrval ainuke inimene, kelle pilk kaugemale — nii minevikku kui ka tulevikku — ulatub. Vanaema ja Tiina on ainsad, kes ei räägi-mõttele ainult iseendast, vaid kogu suguvõsast, selle eri põlvetest — ja meieni osadusest, vastutusest nende eelnenud ning järgnevate sugupõlvete ees. Kas tõesti nii, et ainult noorus ja vanadus on selleks suutelised, et keskiga on keskmine, on igapäevaelu, mille kõrvalt rohkemaks võimet ei jagu (nagu on tõdenud ka Lea Tormis oma kirjutises)? Jah, Vanaema jutt on resigneerunud, oma saatusega leppiv. See on küpse vanaduse jaat.

Seni on Margus lihtsalt niisama tegutsenud, mänginud lastemänge Mariga ja vaadanud Tiinat. Nüüd, kuuldes Vanaema sõnu, mis on lavastuse mõjuvamaid, tugevamaid hetki, jõuab temani, et see kõik, kõik tema elu, on midagi enam kui lihtsalt tema eraasi, tema vahekorrad Mari ja Tiinaga — see on üksiti osake Tammarude soo ajaloost, selle soo järjekestvusest. Et me ei kuulu ainult iseendale, vaid oleme seotud, vastutame ka eelnenud ja järgnevate põlvete ees. Ja et tegelikult seisab ta, see takustes kaltsudes maapoiss, silmitsi üpris hamletlike küsimustega. Jätkub tal oidu nende lahendamiseks?

III

Mikiveri lavastuse Vanaema, nagu teda kehastab Eva Novek, on saanud positiivsete väärtuste kandjaks. Muidugi, me teame ju sedagi, et Kitzberg alustas «Libahundi» kirjutamist Vanaema kuju pärast, kusjuures prototüübiks oli siin kirjaniku ema. Aga meile on koolipingis selgeks tehtud, et Vanaema on paha, tagurlik. Tema elufilosoofia olla

liialt alalhoidlik, allaheitev. Reaktsioonilinegi. Ja kui lausa nii polegi meile õpetatud, sest see oleks ju stiilipuhas vulgaarsotsioloogia, mis meil teadupärast ammust aega hukka on mõistetud, siis sellesama nõukogudeaegse vulgaarsotsioloogia varjatud mõjudega, vaadetega, mis püüavad Vanaema kuidagi õigustada, otskui välja vabandada (ja mis seega siis juba algselt nagu võtaksid vastavate süüdistuste olemasolu), puutume ju veel tänapäevalgi kokku.

Ma saan aru, et hävitada, lõhkuda on alati kergem, (taas)luua võrratult raskem ja vaevanõudvam. Barbar olla pole kunst, kultuuridemiurg aga küll. Ometi — kõike seda teades — ei saa ma varjata oma hämmingut. Meie kirjandusteadus, olles pärast viimast suurt sõda seatud uusteaduslikele rööbastele, ei põdenud ju vulgaarsotsioloogilist lastehaigust kuigi kaua, vähemalt sõnades vabaneti sellest õige pea. Aga hoolimata sellest, et me kõik ju ometi teame, kui naiivsed, lihtsustavad, absurdsed, ebardlikud olid ja on vulgaarsotsioloogilised tõlgendused-hinnangud — miks on nad siiski nii visad taganema, mis takistab meil neist vabaneda (vrd: ka tänapäevasesse kohtusaali ilmuvad Abuladze «Patukahetsuses» raudrüüs valvurid)?! Nii on lihtsam, nii on mugavam, see ei nõua pingutust? Kas nii? Kõik on kenasti kindlates raamidest, endal pole vaja midagi otsustada. Kas seepärast?

Marguse ja Vanaema kujude selline tõlgendus, uudne ja ootamatu, tavaettekujutustest kõvasti lahknev, on ometi milleski üpris seaduspärane. Pean silmas säärast ähmast, ent samas täiesti konkreetset mõistet nagu ajavaim — meie praeguse aja iseärasused. Tiina vabaduse-ideaal ja Marguse protestivaim. Vanaema kopitanud konservatism — see kõik sobis hiilgavalt 60-ndate tormi ja tungi ajastusse (Mati Undi proosa tegelasi iseloomustades on Hando Runnel öelnud, et neil puudus vertikaalne mõõde, puudusid suhted vanematega, suhted eri põlvkondade vahel või siis olid need teravalt konfliktid; pidagem silmas ka Undi variatsiooni Kitzbergi näidendis käsitletud motiivistikule «Ja kui me surnud ei ole, siis elame praegugi»). Järgnenud resignatsioon, ajavaimu teisenemine, julgen arvata, ei seondu mitte üksnes nõukogude ühiskonna totaliseerumise ja üksikinimese eluvõimaluste äranullimisega. Mäletatavasti ei kuulu pöördelisse 1968. aastasse mitte ainult äikeseebne 21. august (tõesti, lausa troopilise kasvuhooone surutis valitses tol päeval Eestimaal) ja demokratiseeruva Dubčeki-

Tšehhoslovakkiaiga arveteõiendamine, vaid oli ju ka Pariis, oli mai, oli hetk, mil tundus — vähemalt tollal neljateistkümnesele siinkirjutajale —, et veel veidi, ainult üks samm, ja võim võinuks seal tudengite kätte minna. Kuivõrd tollane aeg oli teine, kuivõrd nood kuuekümnendad tähendasid midagi vaata et raskesti usutatvatki meie XX sajandi teisel poolel, veendusin veel üks kord sel suvel Fellini «Intervjuud» vaadates. Episood, kus külastatakse Anita Ekbergi, toob hetkeks meieni ka kaadrid omaaegsest «Magusast elust» sellesama Ekbergi ja Marcello Mastroianniga. Kui noorelt, puhanult, värsketena nad mõjuvad (tegelikult ligines Mastroianni siis juba 40-le) võrreldes tänaste noortega. Vaimset sädet või ütleme, vajadust selle järele, märkad nüüd vahest hoopiski mõne punkari silmis.

On küll kombeks praegust aega kõrvutada 60-ndatega, analoogiat leida, ning tõesti, tundub, et sotsiaalsel aktiivsusel võib jälle mõtet olla, ta võib realseid tulemusi anda. Ent on ka erinevusi, sedavõrd uue lehekülje pöörämist praegu vist pole. Osaliselt kas või seepärast, et resignatsioon põhjused olid tegelikult veelgi avaramad kui ainult sotsiaalsed — lühidalt sõnastatuna (tehnika ja teaduse) progressis pettumine, selle umbusaldamine. Head siit vaevalt ei loota on. Ja siis tuligi filmikunstis profiiti lõganud retro, tõstis kilbile traditsioonilised eluvormid, perekonnatavad (perekonna au motiiv gangsterifilmides), paljuski väikekoodanlikud, konservatiivsed eluväärtused, asus neid hardalt konserveerima (vt ka Valdeko Tobro retro-artikkel). Ärgem peljakem neid nn madalaid žanreid — kõik, mis massi tarbeks mõeldud ja vastavat merkantilset mekki peab omama, haistab eksimatu täpsusega, mis parajasti õhus hõljub, millel minekut, mida me tegelikult vajamegi, ning vähemalt välises vormis fikseerib selle. Kõrgkunst võib enesele lubada n-õ ajatum olla.

Ning tõesti, Vanaema õpetussõnad, mis omal ajal võisid Margust üksnes ärritada, võivad ka teisiti mõjuda. Vanaema väärtushoiakud väärivad rehabiliteerimist. Selgub, et Vanaema võib olla ka mingite positiivsete väärtuste kandja (mitte lihtsalt hea ja nõrk inimene, kes meilt mõistmist, kaastunnet võib leida; kes küll paha ei soovi, ent meelemõistusest inimlikult piiratud on). IV vaatuses, kui Tiina on tulnud Margust enesega kutsuma ja kus tegelikult on tähtis ka kõigi teiste tegelaste reageering, tekib hetkeks kahtlus: ega järsku Noveki Vanaema ise-

gi ei soovi, et Margus suudaks Tiina valida. Ei, otseselt siiski mitte, ta ainult kuulatab pingsalt, ta on juba liialt palju elus näinud, et üritada seda veel kuidagi mõjutada, asjade käigusse sekku.

IV

Seni oleme rääkinud peaasjalikult Rakvere teatri lavastusest. Aga on ju praegu huvitav just see, et kaks teatrit korraga ühte ja sama tükki mängivad. (Soovi korral võiksime siia lisada ka Lydia Austeri «Tiina» uuslavastuse Ülo Vilimaalt.) Nii et pöörakem nüüd pilk Pärnu poole.

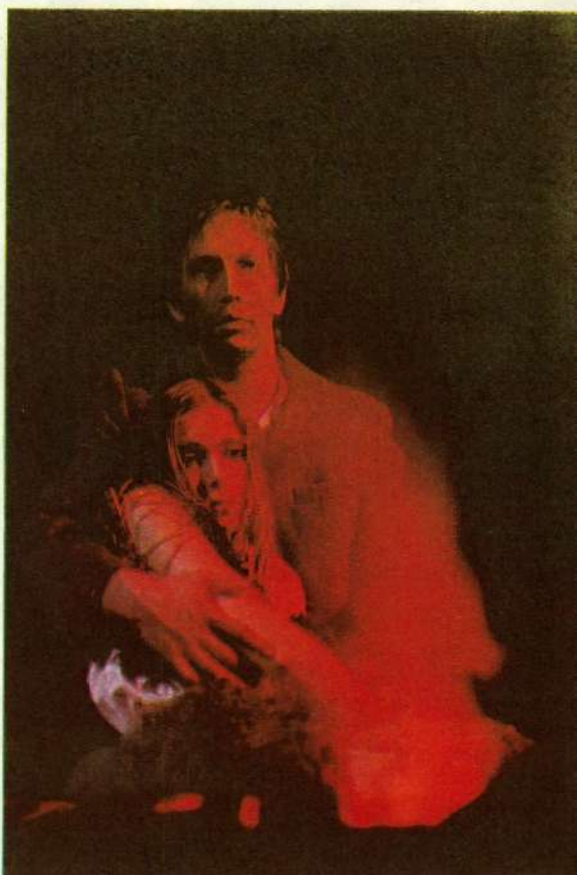
Tegelikult on mul Ingo Normeti lavastusest küllaltki raske kirjutada. Ma pean Normetist lugu, meeldib, kuidas ta töötab näitlejatega, ansambli kujundab, repertuaari valib. Meeldib tema lavastuste inimlikkus. Lisaks on ta üks stabiilsemaid lavastajaid, kes teab, mida teeb, ebaõnnestumisi tuleb tal üpris harva ette. Seegi «Libahundi»

A. Kitzbergi «Libahunt» Rakvere Teatris (lavastaja Mikk Mikiver). Tiina — Kiiri Tamm, Margus — Madis Kalmet.

A. Mäe foto

«Libahunt» Pärnus. Margus — Elmar Trink, Mari — Aire Johanson, Vanaema — Olli Ungvere.

J. Tensoni foto



lavastus pole teatri juubeli pelk tähistus — et oli vaja, tegime ära. On tajutav isiklik huvitatus, aimub veel üks «Libahundi» mittekanooniline variant. Seda kurvastavam on, et tulemus pole see, mis olla võiks, õnnestumisest on asi kaugel.

Milles põhjus? Mil määral üldse ongi võimalik vastata, kunst lihtsalt kas sünnib või mitte, loominguline säde kas on või seda pole, see on mustmiljoni asjaolu õnnelik kokkusattumine, uue, prognoosimatu tekkimine või siis mitte-tekkimine, mis samuti prognoosimatu. Ma ei usalda eriti vastavaid selgituskatseid — tõlgendamine on mind kriitikas alati enam köitnud. Julgen ühe Pärnu teatri «Libahundi» saatust mõjutanud tegurina välja pakkuda väite, et Kitzbergi «Libahunt» pole täiesti Pärnu teatri materjal. Normet kui lavastaja realiseerib end valdavalt läbi olustik-psühholoogilise karakterijoonise (kusjuures olustikulisuse all ei pea ma silmas midagi halvustavat või teisejärgulist, kasutan seda sõna siin ainult täpsemaks määratlemiseks: ka psühholoogilisust võib olla mitmesugust, ja Normetil on see valdavalt konkreetsetest olukordadest lähtuv, tegelase hingeseisund selektub peaasjalikult just sellega). Lavastuslik lahendus ei rutta n-ö ette, teiste vahendite juurde. Selles mõttes vastas Thornton Wilderi «Meie linnakese» poeetika igati Normeti käekirjale: poeetiline üldistus kasvab välja tavaliste, realistlike, igapäevaste elupiltide reast.

«Libahunt» Pärnus. Tiina — Katrin Nielsen.



Efektseid teatraalseid metafoore kohtab Normeti lavastustes vähem. Omaette küsimus oleks muidugi bufonaadid, teatraalselt tingliku teatri osatähtsus Normeti lavastustes, just sellest pinnasest sirgunud, selles stiilis lavastatud «Draakoni» ja «Sauna» õnnestumine. Kas ei teki siin vastuolu eespool väidetuga? Vahest ometigi mitte. Naeru stiihia, hoolimata tingliku, teatraalse vormi võimalikkusest, jääb oma aluspõhjas ikka seotuks lihtsa emotsionaalse reaktsiooniga. Koomiline on ikka ka karakterit, kas või karakterset karikeerival kujul au sees hoidev. Nii et mingit vastuolu teatraalse «Draakoni» ja «Sauna» õnnestumise ja siin hüpoteesina väljapakutava Normeti lavastajakäekirja iseärasuste vahel ei tohiks siiski olla. Seevastu teistsuguse materjaliga, kas või näiteks «Tuhkatriinmänguga» Pärnus alati toime ei tulda. Ehk peakski siit otsima «Libahundi» ebaõnnestumise põhjust? Karakter on kena asi, inimene on ja jääb saladuseks, nii see on, aga kunst—elu—meie eksistents on komplitseeritud, n-ö mitmekihilisemad. Karakteriloogikat kasutades me näiteks Hamleti probleemile küll pihta ei saaks. Tragöödiat hoiavad koos ja pingestavad veidi teistsugusemad seosed.

Iseenest võiks ju Tiinast lähtuv Pärnu «Libahunt» huvitavgi olla. Ent lugu, mis on kõnekas, mõtterikas tragöödiana, selle kategooriate seisukohalt, ei pruugi seda enam olla registrite vahetamisel. Nii kipub Pärnu teatri lavaloo mõte paraku liialt pisku, lihtsustav olema. Kuulutatava vabaduseidee ja juhmi orjameelsuse vastandus, ennekõike lihtsalt selle juhmuse demonstreerimine, on liiga lame, et pingestada toimuvat, nimetatud tasand, kus Pärnu teater, nagu öeldud, end täiesti omas elemendis ei tunne, pole lavastuses kuigi tõsiselt võetav. *Homo homini lupus est*, parem juba tagasi looduse rüppe (vastandina sotsialiseerumisprotsessile — jätkakem eelneva mõtte loogikat, viigem mõte oma loogilise lõpuni). Kuid inimene on vist ikka määratud elama inimeste keskel. Kusjuures Kitzbergi näidendi kohta võiksime öelda, et see on sotsialiseerumisprotsessi valulikkusest, noore, end ebakindlana tajuva sootsiumi umbusalduslikkusest, vähesest tolerantsist endast erineva suhtes. Pärnus pakutav lahendus on aga üpris halearmas ja melodramaatiline. Kas mitte siit ei tulene järsku ka vastav mängustiil Pärnu teatri lavastuses — mõnede näitlejate, kas või näiteks Aire Johanson Mari, eriti aga Elmar Tringi Marguse mitmedki žestid

meenutavad tummfilmi kangelaste sõnauitid õhkamisi, saalis istudes ja laval toimuvaid tundlemisi silmitsedes tekib kahtlus, ega järsku pole püütud tabada, stiliseerida sajandi alguse lavastuslaadi? Samas ei suuda Mihkel Smeljanski sulase rollis ületada lavastuse taotlustesse mittekuuluvaid Pärnu publikumi naeruootusi.

Psühholoogiliseski osas, milles Pärnu lavastus võiks ju pilku püüdev ja nauditav olla, ei suudeta paraku palju pakkuda. Hetketi võib Katrin Nielsenil laval olles märgata üksioleku, teistest eraldatuse teemat, kuid seda pole lavastuses siiski kuigivõrra järjekindlalt läbi viidud. (Üksi on tegelikult ju Rakvere Marguski, olles sunnitud IV vaatuses otsustavat valikut tegema, just iseendas selgusele jõudma. Olgu need eri sorti üksindused üheks konkreetselt illustreerimiseks lavastuste n.-ö eritaandililisusest — ühel juhul on see filosoofiline, teisel juhul on Tiina üksindus puhtakujuliselt psühholoogiline probleem.) Kummatigi on psühholoogilisus Pärnus raas ülearu madaldatud. Tegelaskonna mõtted ja tahtmised on üpris primitiivsed, ei küüni kõrgemale konkreetselt, materiaalsest, käegakatsutavast. Nii on milleski üpris kõnekas II vaatuse metsaepisoodi lõpus Mari ja Tiina konflikti lahendamine käsikähmlusena. Tiina karakteri süvavaatluse asemel, milleks lavakompositsioon alust annaks, pöördub lavastus pigem iseenda vastu. Ning muidugi — *last but not least* — küsimus, mida ei oska kuidagi ära mõistatada: miks peab Pärnu Margus selline tossike, lausa karikatuur olema?

Või võtame libahundiks olemises süüdistamised. Nagu iseenesest, endale täiel määral aru andmata libise libahundisüüdistus üle Rakvere teatri Mari (Terje Pennie) huultele. Alles siis jõuab öeldu talle päralt. Ega ta ikka hästi ise ka seda kohe usu, aga see sobib antud juhul nii hästi, miks ka mitte. Aga kas siis Tiina ei võikski libahunt olla, Mari ju peaaegu nägi seda, hunt ju ometi murdis varsa maha. Eesmärk pühendab abinõu — Margus peab Marile saama. Peaaegu märkamatu enesepettus, mida on jaanalinnu kombel pead liiva peites võimalik endale mitte teadvustada. Aire Johansonil Mari Pärnus on seevastu lihtsalt nürimeelne, tema käitumisloogika on märksa üheülbalisem. Ma saan aru, et nürimeelsus — nagu ka kogu Tammarude soo oma — on taotluslik, ent ega see veel tähenda, et ka nürimeelsust peenekoelisemalt mängida ei

annaks. Rakvere Peremees (Väino Laes) ja Perenaine (Helgi Annast) on vaieldamatult Arvi Halliku ja Lii Tedre omadest üldistatumalt antud, samas arvestavad H. Annast ja V. Laes oma tegelaskujude loomisega täpsemalt ka mehe ja naise psüühika iseärasusi (näiteks Tiina tallu võtmisel: naine kui heldivam, kuid alalhoidlikum, riski, kõike uudset pelgavam).

Pärnu ja Rakvere lavastuste erinevus, lausa vastandlik kontseptsioon torkab silma Vanaemade lahenduses. Olli Ungvere ja Lia Tarmo Vanaemad on Eva Noveki omast võimukamad. Lia Tarmo näitlejanatuur sobib Normeti taotlustega antud juhul ilmselt rohkemgi. Samas on Pärnu Vanaema allaheitlikum («peame kannatama, ennast ära võitma»). Kavatselt või mitte, aga Marguse ja Vanaema vestlus on ka misanstseenilt risti vastupidi lahendatud. Lummust, mis sünnib Rakvere teatris, Pärnu lavastus samas episoodis ei saavuta. Võime öelda, et ei peagi saavutama. Vanaema õpetusõnad ei peagi Normeti lavastuses Marguseni jõudma. Kummatigi ei mõju need sõnad Lia Tarmo suust üldsegi õpetusõnadena, vaid pigem lihtsalt päheõpitud tekstina, surnud sõnadena, mida Vanaema nüüd kramplikult kordab, ise öeldavat praktiliselt mitte uskudes. Seda aga andnuks kontseptuaalsemalt välja mängida. Kui nii võtta, siis on Normeti «Libahundi» maailm äärmiselt

Tiina — Juta Tints.
J. Tensoni fotod



materialistlik maailm, kus keegi millessegi ei usu, ei looda ega midagi pühaks pea (ka Katrin Nielsen Tiina ei suuda siin alternatiivi pakkuda, tema Tiina jääb, nagu öeldud, ennekõike psühholoogilisse plaani). See on maailm, kus peale momendil olemasoleva pole midagi, tulevikuta-minevikuta maailm, kus tühjus ja pimedus (mis lavakujunduses ja valgusrežiis kajastub, ent praegusel juhul siiski rohkem juhmi orjaelu kujutamisele mängib). Samas ei tulene üllatunud mõttekäik otseselt laval toimuvast, pidepunkte selleks kipub hõredalt olema, vaid jaolt ka paralleelide tõmbamisest Rakvere lavastusega, vastavas kontekstis lugemisest ja eri kontseptsioonide kõrvutamisest. Pärnu lavastus paraku iseenesest sedavõrd suurte üldistusteni ei küüni. Aga jah, kas ta tahabki, kas ta seda peabki?

V

Viimases vaatuses ootab meid Rakveres hoopis teistsugune Margus — metsistunud, julm ja kalk. Kalmeti Margus on raevunud, aga seegi on ängistatud, sissepoole pööratud raev. Raske kasukas surub teda maadligi. See viimane on igati tähendusrikas metamorfoos, kuna Marguse kuju käsitluses on Kalmetile ja Mikiverile oluline olnud n-ö enese maast lahti rebimise motiiv, kuju kesksemaid püüdlusi. Eelkõige muidugi episood, kus Tiina kutsub Margust enesega kaasa tulema («mees jätab oma isa ja ema»), sealne sugestiivne plastiline rollilähendus, hääletu pingutus olla suurem oma saatusest. Või eelnev Marguse ja Vanaema vestlus, kus tegelikult Margus olekski nagu korraks maast lahti ning adub hetkeks oma saatust suuremates ja avaramates seostes. V vaatuse Margus mõjub eelneva taustal suure kontrastina. Lisaks kõigele tormab sulane (Rein Olmaru) lõpus veel Margusel kämbлага suud sulgema — eks vist selleks, et mitte lihtsalt karje, vaid vana uskumuse kohaselt hing ise Marguse suust välja ei pääseks, koos Tiinaga manala riiki ei läheks. (See on jälle üks mõjukaid hetki — Tiina ja Mari kui Marguse siseheitlus, kaks eri poolt Marguses eneses, Tiina otsekui osake Margusest.)

Milleks on Mikiveril vaja just sellist, vaata et lausa elajalikkude Margust? Käitus ju Margus lavastuse loogika kohaselt «õigesti». Selles see konks ongi. Kardan, kas me tihtipeale pole ka tragöödiat harjunud lihtsustatult käsitlema. Mingist järjekordsest õpikust või kuskilt loengust on meelde jäänud, et traagiline 52 kangeline on selline, kes võitleb õigete,

progressiivsete ideede eest, et ta praegu küll kaotab, aga kunagi tulevikus tema ideed ikkagi võidutsevad. Ometi peaks ju traagiline kollisioon olema just nimelt lahendamatu, ületamatu, selles tema traagilisus seisnebki. Ja ammugi pole ta sedavõrd lihtne, tühine, «et väliste asjade olude mõningase muutumise korral (kui too kangeline satuks veidi hiljem, «õigel» ajal elama) hoobilt ära langeks. Nii on ka Margus asetatud silmitsi traagilise kollisiooniga, valima peab ta väga ränga loobumise hinnaga. Mikiver isegi võimendab seda ränka hinda, tuues V vaatuses lavale just sellise metsistunud Marguse, mislääbi lavastus enamat traagilist kõla omandab.

(Vahemärkusena. Võib-olla on tegemist üksnes minu subjektiivse hoiakuga, kuid mul on tunne, kas pole me viimasel ajal oma küllaltki iroonialembeses või ka följetonistlikus — Hesse sõnutsi «Klaaspärlimängust» — kunstimaailmas hakanud igatsema ka tõsisemaid, hardamaid noote, neist saadavat katarsist. Peeter Mudisti mõningad skulptuurid, ennekõike aga «Küsimikivi» paar aastat tagasi näitusesaalis igatahes sellise mõtte tekitasid, teadvustades just selles osas valitsevat tühimikku. Ning laiemas laastus: Gleb Panfilov ei kardata Gorki «Vassa Železnovat» interpreteerides ka traagilisi noote, vahest just tänu neile see film säärase mõjukuse omandaski. Kusjuures ma ei taha siin kuidagi iroonilist, isegi küünilist elutunnetust lihtsustada. See, et me kõike pilame, ei tähenda veel, et meile tegelikult midagi püha pole, vaid ikka ainult seda, et ümbritsev maailm ja ümbritsev elu seda ei sisalda.)

Mis siis jääb? Viljatu, traagiline perekonnaõnn? Kui nii üldse öelda saab Marguse ja Mari kooselu kohta. Jääb verevalt kumav vaip lava tagaseinas oma mustriks peituvat salapärase, raskesti dekodeeritava sõnumiga — nagu Vanaema kindakirjadessegi talletatud töed. Kindakirjadesse, mis kootud mälu järgi, muster kord näppude sees, nagu ütleb Tädi Jaan Kruusvalli — Mikk Mikiveri «Pilvede värvides». (Meenutagem, mida on Tõnis Vint väitnud vöökirjade kohta.) Jääb kodukolle. Tuli, üks algelemente, on selleks teisenenud. See tuli ei põleta enam, ta ei puhasta, nagu pidi seda tegema jaanikutuli, annab vaid leiget soojust; ta on taltunud, jah, ju vist ka alistunud. Jäävad need alalhoidlikud eluväärtused, mida me vaata et lausa väikekoodanlikeks oleme pidanud ja mille vastu me varmalt oleme sõdinud.

Nimetatud väärtuste kilbile tõstmine

võib ju mõneti ootamatugi tunduda, me pole nendega harjunud. Aga märgakem, et niivõrd, kuivõrd need n-õ väikekodanlikud väärtused on meile ka madalad paistnud, kuivõrd me neist lahti oleme ihanud öelda, on selles lahtiütlemises ometigi olnud alati ka varjatud kujul teadmine, et kõik see on meil alati olemas, on alles ja ei kao kuhugi, et me võime soovi korral iga hetk nende juurde tagasi pöörduda. Selles mõttes rabas Mark Soosaare «Kihnu mees», seades meid silmitsi tõega, et paraku see nii enam pole. Hoolimata lihtsa kodukolde väikekodanlikuks tunnistamisest ja üleolevast põlastamisest, oleme tegelikult neid väärtusi alati vajanud. Kas või äratõukamiseks, ükskõik kuidas.

Need seosed, sõltuvus ja vajadus võivad vägagi erinevad olla. Tonio Kröger ütleb Thomas Manni samanimelise novelli lõpulehekülgedel koguni, et võlgneb kõik just sellele bürgerlikule loomusele iseendas. Olgugi et needsamad linnakodanikud peavad teda, kunstnikku, päevavargaks ja tahavad sünnilinnas isegi arreteerida, väidab Tonio ometi, et kui miski teeb temast poeedi, siis just nimelt see väikekodanlik turvaline armastus kõige tavalise, igapäevase ja inimliku vastu. Nii või teisiti on see pinnas, ilma milleta meie olemine oleks mõeldamatu. Soosaare filmis näidatud tegelikkus, meid ümbritsev elu osutab, kuivõrd õigeaegne, aktuaalne Mikiveri «Libahundi» uusloetud kontseptsioon.

Kirbet suitsulõhna tungib saali, sulane lämmatab kämbлага Marguse huulil karje, etendus lõpeb. Tagaseina jääb kumama vaip — eelnenud põlvede sõnum meile. Meile on meenutatud olnud ning selle läbi, et me ei kuulu ainult iseendale. Oleme osa saanud otsekui omapärasest ohvrituaalist. Mitte küll sedavõrd vahetult arhailise vormi poole pöörduvast nagu näiteks omaaegne Jaan Toominga «Libahundimäng», vaid ikka kindlapiirilisel teatrilavastuseks jäävast, ka talitsetumast, vaoshoitumast, diskreetsemast, nagu see Mikiveri lavastajakäekirjale laias laastus omane (viimase aja lavastustes lubab ta ju enamaid emotsionaalseid paisutusi), aga see on juba erinevate kunstnägemuste-temperamentide küsimus, mis ei puuduta kunstilise vormi keerukust ja mõtestatust, sõnaga — kvaliteeti.

ÕNNITLEMINE!

1. jaanuar — VELLO VIISIMAA, «Estonia» kauaaegne operetisolist — 60
6. jaanuar — LEONID SEVTSOV, Vene Draamateatri endine näitleja, «Viadukti» stuudioteatri kunstiline juht, ENSV rahvakunstnik — 50
7. jaanuar — HARRY ILJA, koorijuht, ENSV teeneline kunstitegelane — 60
12. jaanuar — ESTER LEPA, «Estonia» endine ooperisolist ja laulupedagoog — 60
14. jaanuar — SEMJON SKOLNIKOV, «Tallinnfilmi» režissöör-opeaator, ENSV rahvakunstnik — 70
21. jaanuar — ELO TAMUL, «Vanemuise» näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 75
23. jaanuar — ANU MURSS, endine «Ugala» näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 90
28. jaanuar — HELMUT KURIST, TRA Draamateatri elektrik-valgustaja, ENSV teeneline kultuuritegelane — 60



«Reekviem». Opereerimisepisoodi filmimine.

«REEKVIEM». Stsenaristid Teet Kallas ja Olav Neuland, režissöör Olav Neuland, operaator Jüri Sillart, kunstnik Toomas Hörak, helilooja Sven Grünberg, helioperaator Raimond Schönberg.

Osades: Aarne Üksküla (orelimeister Jaan Prii), Doris Neuland (Mari Prii), Andrus Vaarik (Sebastian Prii), Sven Grünberg (Johann Prii), Regina Razuma (hauptmann Evelyn Ewers), Ivo Länna (kapten Viktor Vene), Sulev Luik (major Andrei Dobrjanski), Aigar Vahemetsa (Hans). Värviline, 1970 meetrit (8 osa). «Tallinnfilm», 1984. Esilinastus: 9. juulil 1987 Tallinna kinos «Eha».

Nn Balti teema — eri ideoloogiate kokkupõrge ühes peres või ühe maja seinte vahel sõjas või sõja järel — arendamisel oli teerajajaks Leedu filmistuudio V. Zalakevičiuse filmiga «Keegi ei tahtnud surra» (1965). Siin

jälgitakse inimese käitumist ja oma tee otsingut ajaloolis-poliitilises segaduses: kas minna kaasa aja loogikaga või tõmbuda kõrvale — neid küsimusi, seesugust «valikuprobleemi» püütakse Leedu, Läti ja Eesti filmides sageli lahendada.

Oma maa ajalooa tihedasti seotud inimese sotsiaalsed otsingud on olnud läbivaks teemaks kõigis Baltikumi sõda või sõjajärgset aega käsitlevates filmides pärast filmi «Keegi ei tahtnud surra». Ent sotsiaalse konfliktit kitsad raamid on osutunud pidurdavaks nii karakterite kujundamisel kui ka konfliktit arendamisel ning on süvendanud seda teemaringi käsitlevate filmide tendentslikkust (viimasest polnud vaba ka V. Zalakevičiuse film, ehkki seda leevendas autori poetiseeritud maailmakujutus). Väljakujunenud traditsioonili-

sus ja süžee ettearvatavus osutasid 1970. aastatel sellele, et teema seesugune käsitlus on ammandatud.

Eesti filmid sõjast on üllataval kombel säilitanud sõltumatus ajalooste sündmuste kajastamisel ning mõtestamisel, võrreldes näiteks Leedu kinematograafiaga. On iseloomulik, et parimad filmid on loodud originaalstenaariumide järgi. Vaatamata žanrilisele mitmekesisusele — tragifarss («Hullumeelsus»), mõistulugu («Tuulte pesa»), seiklusfilm («Metskannikesed») — on kõik need filmid olnud filosoofilist laadi; põhiliseks printsiibiks neis on olnud sündmuste kokkusurutus äärmiselt mahukasse metafoori, mis võimaldab esile tuua ajaloolise protsessi olemust. Autori suhtumise materjalise on varjamatu, selge autoripositsioon on aidanud kaasa uute stiilivõtete otsingul, mis kahtlemata on rikastanud tervet eesti filmikunsti ainekust sõltumata. Ekraanil on näidatud maailma ja inimese filosoofilist käsitlust.

«Balti teemale» omaselt on valitud Olav Neulandi «Reekviemi» tegevuspaik — muust maailmast eemal seisev talu. Ka sellist intriigi nagu «Reekviemis» on Nõukogude filmides korduvalt ette tulnud. Siin pole midagi ootamatut või originaalset, iseäranis Balti liiduvabariikide teiste sõjateemaliste filmidega võrreldes: ühe katuse alla on koondatud täiesti erineva maailmavaatega inimesed.

«Reekviemi» hindamiseks ja mõistmiseks on oluline peategelase elukutse: Priide suguseltsis on juba mitu põlve tehtud oreleid. Elukutse (iseenesest haruldane, kuid luterlikus Eestis üsna tuttav) ei eelda mitte lihtsalt füüsilist tööd, vaid peajasjalikult intellektuaalset tegevust, mis seotud rahva vaimse ning moraalse pärandi ja tema kultuuritraditsioonidega.

Oreli teema pole lavastaja jaoks juhuslik, seda kohtame juba mitmes Olav Neulandi varasemas dokumentaalfilmis.

«Balti teema» traditsioonide ja valikudraama reeglite kohaselt on alati iseäranis oluline mingile otsusele jõudmise moment, kui tegelane on sunnitud määratlema oma sotsiaalset rolli. Sel keerulisel hetkel peab ta paratamatult astuma sammu ühele või teisele poole. Harilikult saab just see hetk faabulas sõlmituseks ja kangelase esimene «otsus» viitab sündmustiku edasisele kulule. Valikudraama seisnebki otsuse vastuvõtmise raskustes. Ja tegelasel tuleb oma elu hoidmiseks tihti peale minna kompromissile.

«Reekviemi» algus on traditsiooniline ja ilmselt on arvestatud, et ka vaataja tunneb seda traditsiooni. Orelimeistri tallu ilmub ootamatult kaks Nõukogude lendurit. Üks neist vajab otsekohe arstiabi ja seetõttu pole neil mahti peremehega pikalt kaubelda. Vaatajale antakse võimalus esimeseks tutvuseks peategelasega, nüüd peab ta astuma oma

esimese sammu. Ja see samm on täiesti ootamatu: «Siin räägin mina! Ja just seda, mida vaja!» kärtab orelimeister.

Jaan Pried oma otsustes ja ettevõtmistes sõltumatu, talle on täiesti vastuvõetamatu alluda kellegi tahtele, eriti, kui seda tahet väljendatakse jõu ja ähvardustega. Meistrile on omane mis tahes vägivallale vastu seista just sellepärast, et ta on Meister. Tähtis on Pried eneseteadlikkus, mis on kujunenud mitme orelitegijate põlvkonna jooksul. Orelimeister Jaan Pried Aarne Üksküla esituses ja Olav Neulandi tõlgenduses on isiksus, kes ideeliseelisel tasandil on võimeline juhtima oma käitumist, olema enda peremees.

Andes oma filmile nimeks «Reekviemi», on autorid tahtnud alla kriipsutada filmi sündmuste traagilisust. Reekviem on meenutus, ent eluolu üksikasjade kirjeldamisest kõrgemal seisev meenutus. Režissöör on loobunud kujutamast inimesi konkreetse ajaloolise situatsioonis, nende käitumise psühholoogilisest analüüsist. Kui Neulandi esikfilmis «Tuulte pesa» võis igas tegelases näha nii isiklikku elulugu kui ka selgelt välja joonistatud ajastut, siis «Reekviemis» on kõik antud väga suure üldistuse tasandil.

Filmi tegelased mitte ei jõua sellele või teisele vaatekohale, vaid on selle vaatekoha või idee esindajad. Esitatavast konkreetsest positsioonist peaks justkui tunnistust andma tingmärk — vormirõivas. Niisugustest märkidest loobumine on filmi ideeliseks teljeks. Saksa mundergi on t i n g l i k u univormi tähis, mis üksnes väliselt märgistab ideestikku selle taga. Filmi kestel satuvad tegelased mitut puhku olukorda, kus nad on sunnitud vahetama rõivastust. Nii peab Regina Razuma hauptmann Ewers vastu tahtmist vahetama saksa sõjaväearsti vormi elegantse kleidi ja romantilise öösärgi vastu; Nõukogude ohvitserid (Sulev Luik ja Ivo Linna) riietab orelimeister vanadesse talumehekuubedesse; mingil hetkel peavad kõik filmi mehed konspiratsiooniks rõivastama leinaülikondadesse. Kaadrist kaadrisse, sedavõrd, kuidas tegelased kaotavad oma esialgse rõivastuse, muutub tajutavaks filmi põhieide. Regaalidest vabanemine aitab tegelastel mõista sõja katastroofi inimeste vaatepunktist, kes ei kuulu ühte ega teise võitlevasse leeri. Filmi lõpus asetatakse nad justkui teelahkmele, et sellest punktist algaks tegelaste uus tee saavutamaks inimese ja maailma harmooniat.

Kui iga tegelaskuju positsioon on liiga lakooniliselt ja küllalt sirgjooneliselt esitatud, muutuvad tähenduslikuks episoodilised tegelased; režissööri loodud tinglikud mudelid — vaimuse ja agressiooni maailm — nõuavad aga tegelaste valikul suurt rangust. Nii näiteks arsti saatev sõdur, kes on sõlmituses hädavajalik, hakkab edaspidi filmi «märgilist» struktuuri häirima ja autorid vabanevad 55

temast kurikavalalt (sõdur lastakse pool-juhustlikult tuulekojas maha).

Filmi režissöör on korduvalt kõnelnud «diletandi puhtusest»; järjekindlat pöördumist mitteprofessionaalsete näitlejate poole tuleb ilmselt pidada programmiks, mis omakorda mõjutab filmide stiili.

«Reekviemis» on ebaprofessionaalset näitlejaid kasutatud siiski teisel põhimõttel kui varasemates töödes. Paistab, et osatäitjad on valitud, juhindudes esmajoones sellest, mida üks või teine näitleja varem filmis või teatrilaval mänginud. Varasemate rollide mõju vallandab vaataja mälestused ning suhe (nii emotsionaalne kui ka mõistulik) sellesse või teisesse tegelasse kujuneb sõltumatult karakteri arengu psühholoogilistest motiividest.

Orelimeistri kuju tõlgendus Aarne Ükskülalt pole eesti vaataja jaoks avastus. Meister Prii kuju pole mitte karakteri, vaid pigem teema, idee arendus. Ainuüksi esimesi fraase, mida Aarne Üksküla ütleb: «Siin räägin mina,» meenutab vaatajale, et see kohtumine on toimunud juba varem (kas või Peeter Simmi «Ideaalmaastikus» või lavakunstikateedri X lennu diplomilavastuses «Antigone»).

Kui A. Üksküla esitab «Reekviemis» konkreetset, eesti filmist ja teatrist tuttavat teemat, siis Sulev Luik pakub välja kuju. Sulev Luige näitlejaomadused, mis avalduvad tema omamoodi infernaalses välimuses, asetavad ta justkui väljapoole olmet, ühiskonda, psühholoogiat või reaalsust (filmides — erinevalt teatrist — kasutatakse sellist näitlejat siis, kui tarvis kehastada mõnd irreaalset, terve mõistusega pisut seletamatut kuju. On ju Luik mänginud muuplaneetlastki). «Reek-

«Reekviem». Surma- ja leinasimulatsioon ning saksa sõdurite saabumine Meelaku õuele.



viemis» kordab näitleja elemente varem mängitud rollidest; režissöör näib olevat seda kavatsenudki.

Haavatud vene lendurit kehastab eesti näitleja. Küllap oligi Neulandile sedapuhku, kus süzee käänak koos ümberrõivastumisega viib vabanemisele kõigist märkidest, tarvilik nõndanimetatule *taking off*.

Paistab, et Andrus Vaariku puhul pole režissöör samuti proovinud luua kuju tühjal kohal. Tähtis oli just nimelt see näitleja ja tema mängumaneer. A. Vaarik tunneb end hästi groteski žanris ja just seda talenti on režissöör üritanudki ära kasutada. Mängides üht orelimeistri poegadest, loob A. Vaarik põneva lipitseja kuju. Riietatud tobedatesse ruudulistesse põlvpükstesse, pea kiilaks põetud, annab tema kuju juba ainuüksi oma



«Reekviem». Lahkumine. Hauptmann Ewers (Regina Razuma), major Dobrjanski (Sulev Luik) ja kaptan Vene (Ivo Linna).

välimusega põhjust oodata kõikmõeldavaid sekeldusi. Maskeraadlikkuse motiiv personifitseerub noores Priis eriti ilmekalt. Tegelase käitumine muudab faabula pakutud olukordi keerulisemaks, toob kaasa korduvad pöörded farsist dramaatiliseeni ja vastupidi.

Teatris me tajume groteski esmajoones näitleja mängu kaudu, filmis on see aga seotud kogu teose stiililahendusega. Olav Neulandil ei õnnestu «Reekviemi» eri episoodides orgaaniliselt siduda näitlejamängu kujutise mõtestatusega. Teiste tegelaskujudega võrreldes on Andrus Vaariku osale antud ülearu suur tinglikkus ja mänguruum. Noore Prii klounitükid muutuvad kuskiltmaalt täitsa enesekeskseks ning kaotavad sisulise kontakti filmi ideelis-kunstilise põhijoonega.



«Reekviem». Hüvastijätt isakoduga. Mari (Doris Neuland), Johann (Sven Grünberg) ja Sebastian (Andrus Vaarik).

«Reekviem». Johann (Sven Grünberg) ja saksa tohtri tentsik Hans (Aigar Vahemetsa). Hans: «Kui meie selle Adolf Hitleri Wunderwaffe laseme lahti, mis laulu laulad sa siis?»

O. Vasema fõtod

«Reekviemis» esineb kaks mittenäitlejat, kelle kohalolekut ka ei saa seletada režissööri korduvalt deklareeritud «puhta lehe» printsiibiga. Pannes Prii keskmise poja ossa Sven Grünbergi (kes on «Reekviemi» helilooja) ja Nõukogude lennuväekapteni Viktor Vene rolli Ivo Linna, pidas režissöör ilmselt silmas nende äratundmisest tulenevat efekti. Esimene kuju on äratuntav Eesti ja teine Nõukogude Liidu piires. Filmi sündmustikus on Sven Grünbergil oluline osa: kui vanas orelimeistris koondub kogu rahva minevik, siis tumm noor Prii peab ilmselt kehatama rahva tulevikku. See on aga mõistetav ainult juhul, kui vaatata tunneb ära osatäitja. Filmis on üks misantsteen, mille kompositsiooniline lahendus nüüsgust ideed kinnitab — nimelt majaga hüvastijätu episood. Režissöör paigutab tegelased nõnda, et moodustub kaks gruppi: üks on meistri perekond (väike, kahest orelist, flöödist ja viulist koosnev orkester) ja teine kuulajate grupp (saksa sõjaväearst ja kaks Nõukogude lendurit). Vaimsete väärtuste loojad ühel pool ja elukutselised sõdurid teisel pool. Kaks vastandlikku leeri on ühendatud. Ja mitte üksnes selle kaudu, et osatäitjad ei kannu sõjaväevormi, ja nende välimus vastab täiesti rahuajale. Läbi on käidud töö tunnetamise tee hävitusideest kuni selle eitamiseni. Tegelased seisavad segadusse paisatuna tulevase elu palge ees. Meelekindlus avaldub ainult kahes selle traagilise kontserdi



osalises: vanas Priis ja tema järeltulijas, pojas, kes selles kaadris justkui peegelduvad teineteises.

Jaan Prii on jäänud Meelaku tallu selleks, et võtta endale vaimsete väärtuste kaitsja roll. Määratud hukkamisele, vaatab ta surmale kartmatult vastu. Noor Prii viib enda järel rühma inimesi, saades mõneks ajaks nende juhiks.

Rahva saatuses, tema kultuuripärandis osalemise motiiv on režissööri poolt küllalt sirgjooneliselt esile tõstetud. Olav Neuland pakub selle meeletu, meeletu, meeletu maailma vastu usku mõistlikku inimesse.

MARIANNA KAAT on lõpetanud Leningradi Teatri, Muusika ja Kinematograafia Instituudi 1981. aastal. Töötab stuudios «Eesti Telefilm» toimetajana. Kunstiteaduse kandidaat (väitekirj «Protagonisti probleem Eesti 1970.—1980. aastate mängufilmis», 1987).

Teatri- Gloobus

□

San Francisco's tuli lavale Brechti «Hea inime-
ne Sezuanist» omapärasel lahenduses. Näidend, mille Brecht kirjutas emigratsiooniaastail Taanis, Rootsis ja Soomes, jäi veel ka pärast tema Hollywoodi saabumist 1941. aastal kuueks aastaks kohvrissi. California *Berkeley Repertory Theater*'is toodi näidend nüüd lavale väga brechtlikus stiilis. Nimelt otsustasid lavastajad Sharon Ott ja Timothy Wear anda peaosla Freda Normanile, kes on kurt-
tumm. Paralleelselt tema mänguga loeb teine osatäitja Sharon Omi teksti, seistes lava küljel. Nii saavutatakse võõritusefekt, mis muudab teksti ja žestide ühtimise uueks dialektiliseks tervikuks.

□

Möödunud aastal kõlas Brüsselis kolm korda päevas ühe endise tehase ruumides asuval õppelaval Verdi «Traviata», mille lavastajaks on Karl-Ernst Herrmann, huvitavaim teatrikunstnik saksa keelega maades, kes on viimastel aastatel tegelnud ka lavastamisega. 1982. aastal debüteeris Herrmann Brüsselis, tol ajal veel Berliini *Schaubühne* kunstnikuna, tuues lavale Mozarti «Tituse». Pärast seda lavastas Herrmann Belgia *Nationaloper*'is, *Théâtre Royal de la Monnaie*'s ja *Koninklijke Muntshouwborg*'is Mozarti «Don Giovanni» (1984) ja «Armastuse aia» (1986). «Cosi fan tutte» jaoks mõtles Herrmann välja uude, nüüd kuulsaks saanud lavadekoratsiooni: ta laskis maalida hiiglasliku pannoo (190 m pikk, 11 m kõrge) vahelduvate stseenidega: päikesetõus, pärastlõunane äike, öine kuuvalgus ... Panoraam töötas elektrimootorite abil, üksteise taha reastatud pildid vaheldusid 3-tunnise etenduse ajal millimeetri täpsusega. Herrmann kasutab oma lavastustes laialdasi tehnilisi võimalusi, mida pakuvad teater ja ta enese suured praktilised kogemused: tal on tekstiilikunstniku diplom ning ta tegutseb ka graafikuna. Näiteks kasutas ta ooperis «Armastuse aed» kõikvõimalikeks eesmärkideks 42 elektrimootorit. Äikesetormis paindusid kunstpuud, metsas vulises ojake, ehtne muru summutas näitlejate sammude kaja, lavastuse 4 tunni jooksul roomas lava paremale servale suure aeglusega elektrimootori jõul liikuv tigu jne. Seda kõike nimetab prantsuse lavakunstiajakiri «Opéra International» Herrmanni süsteemiks.



TMK laureaadiid 1987

MERLE KARUSOO

Vanad märkmed (nr 9) ja võttes arvesse kogu tema varasemat tööd
Panso pärandi uurimisel ja tutvustamisel ajakirjas (nr 9 1986)

URVE LIPPUS

Soomeugri ürgüminast eesti kultuuris (nr 9)

MIHHAIL LOTMAN

Märkmeid Andres Söödi kunstilise maailmamudeli kohta (nr 3)
Antigone kaevab laiba hauast välja (nr 9)

MIKK MIKIVER ja REIN SALURI

Dialog (nr 9)

EVI PAPP

Terviklikkusest (nr 4)
Muusika ja ajad (nr 7)

PEETER TOROP

Kirjandus ja film (nr 1)

TOIMETUSE FOTOPREEMIA

otsustati anda

PEETER LAURITSALE

P. O. Enquisti «Vihmausside elust» (nr 10) ja
S. Beckett'i «Oodates Godot'd» (nr 11) lavastuste fotoseeriate eest.

SOOVIME KÕIGILE MEIE AUTORITELE

LOOMINGURIKAST ÖNNELIKKU UUT AASTAT!



Asutati Eesti Teatriliit

Pärast Teatriliidu kongressi kogus toimetus delegaatidelt ja külalistelt arvamusi-hinnanguid, et saada pisutki ettekujutust, millest mõtles kuulaja saalis. Niisugune rahvaküsitlus peaks ülimalt sobima demokraatliku ajavaimuga ning pak-kuma tagasisidet mitte ainult Teatriliidu juhatusesele, vaid ka meie kultuuri eest vastutavatele ametimeestele. Palusime teatriinimestel vastata põhiliselt kahele küsimusele: millise teile olulise teema või probleemi käsitlemine kongressil erilist heameelt valmistas? millest jäi rääkimata või kõneldi vaid poolihääli? Osa muljeid-mõtteid on üles tähendatud vahetult kongressi lõpul. teine osa sai kirja kongressi-järgsel perioodil oktoobris-novembris 1987.

Anu Lamp:

Minu jaoks on iseenesest oluline sündmus, et me saime loomingulise liidu staatuse ja kuulume nüüdsest Loominguliste Liitude Nõukogusse. Mul on tunne, et praegusel hetkel on loominguliste liitude ees kogu rahvuse ette kerkinud püsima jäämise ja peremeheks olemise küsimus maalapil, kus me paiksena kauem kui ükski teine Euroopa rahvas oma territooriumil elanud oleme. Eestlasele omaselt oleme igaüks oma talu pidanud. Aeg on oma jõud ühendada.

Kui nüüd oma põllu juurde tagasi tulla — kõigest kongressil kõneldust tundus mulle oluline see, mis puudutas näitleja kaitset ja kaitsetust, valikuvabadust ja -võimalust. Ühtpidi — vajame, et meid tunnustataks loojatena. Ja samas — me peame ise oma kutset pühaks pidama. Seda eelkõige iseenda pärast, oma eneseteadvuse, oma kohustuste ja koha pärast kultuuris.

Jüri Lumiste:

Mul oli hea meel olla sellise ajaloolise sündmuse juures. Kuidas nüüd öelda... ma tunnen ennast hästi! Ehkki mind natuke häiris see õhkkond, mida oli kohati tunda mõlemal päeval. Ei tabatud ära selle asja suurust, ajaloolisust, tähtsust, kui laskuti piasiasjadesse, mida oleks saanud lahendada töö käigus, või otsiti ja püüti odavaid nalju plakutada. Vahepeal justkui unustati peamine, ürituse põhiidee. Aga ajalooliseks teevad kongressi esiteks see, et liit üldse loodi — loominguline liit; teiseks — et me toetasime Eesti isemajandamise programmi. Mind kui näitlejat rõõmustab, et räägiti sellest nn näitleja vabanemisest pärisorjusest. Usun, et liidu toetusel suudavad näitlejad ennast edaspidi natuke rohkem kaitsta. Sellepärast on väga oluline Mikiveri mõte liidu usaldusmehest igas teatris. Muidugi on väga tähtis liider, kellest rääkis Baskin, aga tööpoolest on kogu-

tavalt tähtis, kes saab teatris selleks usaldusmeheks. Ma ei tea, kuidas on teiste teatritega, aga mul on tunne, et «Vanemuine» on küll üks teater, kellel on sellist usaldusmeest väga vaja.

Toomas Suuman:

Sõelale jäi 5—6 esinemist, mis olid emotsionaalsed, aga samal ajal ka programmilised. Nende järgi on uuel juhatusel võimalik suisa töötama hakata. Muu hulgas tõstaksin esile teemat, mis läbis mitmeid sõnavõtte — näitleja ametiuhkus. Ma väga loodan, et asutatud teatriliit fikseerib ja annab õiguse näitlejale olla oma ameti üle uhke. Näitleja loominguline vabastamine ja kõik need suured sõnad ei loe midagi, kui tal enesel puudub ametiväärikus. Kuid näitleja ameti väärtustamine on võimalik ainult siis, kui loominguline liit on iseseisev. Niipea, kui ta muutub pisimalgi määral sõltuvaks olukordadest, kui hakkavad toimima ettekirjutused bürookraatlikul tasandil — seda võib, seda mitte —, siis kaotab üritus oma mõtte. Muidugi, näitlejad on siamaani tänu oma jooksu-poisiseisundile olnud tegelikult sotsiaalses mõttes väga inertsed. Kui meenutada Mikiveri, Viidingu, Hermaküla, Tepandi jt esinemisi, siis minu meelest on vaja, et me kõik saavutaksime sama tasandi. See eeldab kodanikutunnet, oma eetilise-moraalse mina teadvustamist. Argiinimene võib elada ilma seda endale teadvustamata, näitleja peab seda tegema.

Tõnu Oja:

Kongressimulje on veetlevalt teatripärane. See oli tubli etendus, särava sõna ja värvika tegelaskonnaga, kelle seas ka positiivne kangelane. Mõni sündmus oleks ehk võinud enam laval toimuda, mis kuulssides aimatav. Ja vastuvõtlik publik aitas kaasa. Aga mis pea-

tähtis, etendusel on järelmõju, ma tunnen, et tahan edasises osaline olla.

Ma ei arva, et kongressil millestki olulisest rääkimata oleks jäänud, küll aga oli kõne kohati poolehäälne või tõsis tähtsamaks mõne probleemi vähemoluline külg.

Kõigepealt — me oleme kätt tõstes ikka veel abitult ühehäälsed. Kui juba hüida — Eestimaale täielik majanduslik iseseisvus, siis kohe ilma kolmanda sõnata, ehk siis majandusliku saame.

Nüüd teatrist.

Mis me eesmärk ikkagi on? Milleks meile see teater ja liit? Suuresti jäi mulje, et loome üht enesekaitseorganisatsiooni, veel üht ametiühingut, kaitsmaks endid siis... kas ameti-meeste vastu või? Kui me nüüd kenasti kokku hoiame, ei hakka meile enam publiku hammas ka. Millest muidu need korduvad üleskutsed üksteist armastada ja aktiivset seltsielu edendada. Ja hoiatused, et need noored kriitikud meie vastu ikka mõistvalt mõnused oleksid. Meie tegu peaks olema ikkagi Eesti teater. Saagu meil, tegijail, pealegi halvem, kui selle kaudu tarbijail, publikul, parem.

Ja siit järgmine kahtlus. Vähesteid ettepanekuid etenduseelu edendamiseks Eestimaal (etenduste kaudu aga teater end realiseerib) peitus Tepandi sõnavõtt, see aga sumbus mõistvasse mahavaikimisse, ka minu poolt muide. Või jääb publik edaspidigi meie auahnel internatsionaliseerumise teel pompossete külaliskavade peaproove imetlema, et siis lehest lugeda, kui tublid me seal kaugel olime ja kuhu meil veel kavas minna. Ei arva seda küll õigeks. On ju ka vastupidine näide — «...13-aastane» — Klooga rannast pealinna ja sealt läbi Eestimaale laiale teele.

Ja veel üks kahtlus. Kulla lavastajad, eks meie, näitlejad, elu ole ju paljus teie teha. Teatrist te ju olete meie üle. Nüüd siis ka liidus, sest kellest see juhatus siis koosneb. Kui mul nüüd teatrist ei sobiks, tuleks liidu kaitsva tiiva alla. Aga ennäe, seal samad mehed ees ning et teieni jõuda, peab enne veel kedagi usaldama. Et Vaba lava või? Aga sellepärast ma ju näitleja olen, et ma ise ei oska. Nii et ühtepidi, ärge nii kindlad olge, et me teid järgmisel aastal tagasi valime. Ja teistpidi, kui

Hetki kongressilt. Tiit Kuusik.



Lea Tormis, Helmi Puur ja Karin Kash.
G. Vaidla fotod

me võtame endale võimaluse vabalt ära kõnida, jäägu siis meile ka vaba võimalus tagasi või mujale tulla-minna. Kas või näitlejaturg igaks konkreetseks lavastuseks.

Üks asi veel, kohe lõpetan. Põlvkonnast. Meist, kes me 30±5. See küsimus elab minus valusalt, et me ei lavasta ja näitlejatenagi nii autoriteedisõltuvad oleme. Läbi selle halli aja on meie hulgas ju lootustandvaid esmatægijaid olnud. Kriitikud on endiga suisa arvestama sundinud ja ma loodan, et Karro pärast kongressi kirjutamist ei jäta ega kibestunult kitsarinnaliseks ei muutu. Ei, ma ei usu seda probleemi ühepoolseks, et meie ei taha ja ei oska. Kas ruumid siiski liialt täis pole olnud?

Feliks Kark:

Peamine, mille üle rõõmu tunnen, on see, et meie, näitlejad, oleme sügava kodanikutundega ja armastame oma Eestimaad. Pluss lootus teatrielu paranemisele.

Millest kongressil ei räägitud — möödunud aastast on Eesti NSV rahvusvahelise lilleliidu liige. Aga kas me ei jää jänni, kui näiteks sõpruslinna Vaasa teater saadab meile Pärnusse esietenduse puhul lilli? Kui meil ei ole valuutat lillede saatmiseks sõpradele välismaale, kas ei saaks siis korraldada, et Eesti Teatriliiit võiks vähemalt aplodeerida esietendusel Rootsi Kuninglikus Teatris?

Teo Maiste:

Teatriliiit hakkab enam ehk suunama ka loomingulist tööd. Juba Teatriühing püüdis teiste Nõukogude Liidu teatrikeskustega sidemeid luua, ehk õnnestub see Teatriliidul ka väljaspool riigipiire. Kui meil sellest ongi mingi ettekujutus, mis Nõukogude Liidus toimub, siis maailma teatrikogemus, selle tundmaõppimise võimaluski praktiliselt puudub. Teistes liiduvabariikides on teatriühingutel (liitudel) korralikud majad. Kui TÜ-le oleks piisanud kammersaalistki, siis liidul oleks tingimata oma lava vaja, kus ka külalisteatrid esineda saaksid.

Ooper on veidi vaeslapse ossa jäänud, näiteks minu teatritee algul oli ta ajakirjanduse huviorbiidis rohkem. Noori muusikateatri-

kriitikuid ei kasva peale. Ja kui neid tulebki, siis on nad muusikakriitikud, kes ei tunne teatritöö aluseid. Arvan, et Teatriliit saaks siin aidata, suunata mõne noore muusika-teatrikriitikat edasi õppima. Ja tingimata peaks olema neil noortel võimalus tutvuda sellega, mis maailmas toimub.

Andres Lepik:

Oli tõsine heameel sellest, et teatritegelased suutsid tõestada oma kultuuripädevust, ühiskondlikku julgust ja kodanikutunnet. Suured sõnad. Aga ometigi astuti koos kirjaniike ja kunstnikega eesti kultuuriintelligentsi etteotsa.

Sai nii palju olulisi asju ära räägitud, et ei julge loota nende täitumist. Räägiti palju kultuurivahendite defitsiidist, kultuuridefitsiidist paraku vähem. Jah, meil on kerge süüdistada publikut, et ta ei huvitu kõrgeast klassikast. Aga me pole talle andnud ka valiku võimalust — palju erinevaid teatrivorme. Teatrid sumpavad edasi oma õös. Olgem ausad, praegu ei rakenda keegi ennast maksimumaalselt publiku saalitoomise nimel. Meil on olemas Mikiver, Tooming, Hermaküla, Komissarov, Normet, Karusoo, Viiding, kuid sellega ei ole ju kõik punktid teatrikaardil veel hõivatud. Veel on tühje kohti — kellega need täita? Kui kooperatiivsetel alustel töötavate teatritega (truppidega), siis peavad nad oskama näha oma võimalusi, kuni publikut diferentseeriva mitmekesisuseni välja.

Kongressil räägiti palju veel kehvadest töötingimustest. Nõuti, paluti... Kui nüüd ühel heal päeval oleks meil kõik need võimalused kuni videoparatuurini olemas — kas siis toimuks ka kvalitatiivne hüpe? Me ei ole sisemiselt selleks sisuliseks hüppeks valmis. Oleme väsinud, tüdinenud või nagu ütles Mikiver — sisemiselt saastunud. Ka minu põlvkond, kes on näinud eesti teatri kuldset lõppu, natuke Pansot ja veel veidi head teatrit, natuke ka

Kalju Komissarov

P. Lauritsa foto



Arne Mikk, Mikk Mikiver ja Ingo Normet.
G. Vaidla foto

ise seda teinud. Aga kus on meie pakutud alternatiivne tee? Meis istub sees mingi pseudohirm. Meist on saanud kõikemõistev, võõraid ideid ja kõrvalseisjate probleeme arvestav põlvkond. Oleme varavanad noored, kes ümbritsevaga kohanedes on kaotanud iseenda. Seepärast jääb lootus noortekoondisele, ehk suudavad nad kümne aasta jooksul (mitte kohe) eesti teatrisse midagi uut tuua.

Ja veel. Olen ka seda meelt, et alati on vaja etteotsa ühte suurt inimest, liidrit. Aga loovkunstniku jõuvarud on teadagi kerged ammendumata. Tammsaarel on näidendis «Kuningal on külm» tore mõte: narrid genereerivad ideid, aga peab olema keegi, kes neid ideid ka ellu viib. Kui selleks saab nn poolkunstnik, sõna- ja teovõimeline, ei tohi tal olla oma ambitsioone. Omade ambitsioonidega poolkunstnikus näen aga suurimat ohtu ühisele üritusele. Aga kõige olulisem on ehk hoopis iga mehe isiklik tegu, juhatuses ja üldse, teatris. Selles valguses pole mõtetki targutada, kuhu Eesti Teatriliit sammub. Pigem siis rääkida juba muust.

Lugesin hiljuti «Rahva Häälest» sõnumit, kus Eestis elavaid migrante tähistati terminiga mittepoliisrahvus. Kuidas seda mõista? Kas nii, et kuna põhirahvuseks NSV Liidus on venelased, siis ei saa enam eestlasi omal maal nii nimetada? Olgu põlisrahvus? Minul seostub see kohe aborigeenide, st siis paapuute, indiaanlaste jt saatusega. Põlisrahvus — seda terminit kasutavad tsiviliseeritud rahvad hääbuva rahva puhul. Kui nii, siis tehtagu juba ettepanek muuta üks raajoon, näiteks Viljandi suletud tsooniks, kus on veel õhku, rahu, ruumi ja loodust. Paneme piirid kinni ja loome reservaaadi, kus eestlastel lastaks omaette elada. Säilitame siis selle killukese põlisrahvust. Antagu mulle see ironia andeks, aga teisiti ei osanud reageerida.

Helle Kuningas:

Oli hirm, et uputakse pisiasjadesse ja suurteni ei jõutagi. Aga jõuti — tooni andis üldine artistide kaitsmine, ja see pani südame põksuma. Võib-olla suurtes teatrites on

vähe tööd, aga meie oleme küll Kunsti nimel üle koormatud. Tuleb koormust vähendada. Muidu ei jõua süveneda ja jääme pinnapealseks. On hea meel, et jää tundub murduvat.

Üldkultuuriline mure. Mõtlesin Kadrioru kunstimuuseumist. Kõik me, kunstnikud, käime oma rada. Miks me üksteist ei aita? Miks me midagi ei tee? Salaja lootsin, et Eesti majandusliku iseseisvusega koos keegi tõstab ka selle probleemi üles. Seal on ju meie kunsti juured. See on nii hell ja nii valus... Eelkõige ikka ajalugu, siis vaatame, mis salongist saab.

Mati Unt:

Pärast kongressi võis märgata näitlejate enesetunde tõusu. Võib mõista, miks aastaid on lavastajate eetose-nõudlikkus mõjunud veidi naeruväärselt: Panso ja teised on oma tegevuses ikka olnud vabad, nende manipuleeritavad isikud aga on olnud kohustatud täitma neile kõrgemalt poolt peale surutavat ohvrimeelsust ja vähenõudlikkust. Pole tarvis karta näitlejate egoismi- või laiskusepuhan- gut: demokraatlikus atmosfääris selekteerub kõik, sulid ja lurjused langevad ise välja, mõni kõrgendatud egotsentriilisus võib äratada vahelduseks teenitud tähelepanu, et asenduda altruistliku vennaskonnaga, ja taas vastu- pidi. — Eesti Teatrilii on muidugi parim nimi, kuid sisuline tekst (alltekst) võiks kõlada ikkagi kohmakamalt: teatritegelaste liit, nimelt individuaalsuste liit, sõltumata, kus teatris keegi töötab. Koht, mis ühendab meid institutsioonidele vaatamata, olgu see institutsioon siis riiklik või alternatiivne. — On loomulik, et kavatakse asutada alternatiivseid teatreid. Kuid minu arvates (praegu nimelt ma arvan nii) on teater üks etendus, üks *team*, olgu siis paarikuune või permanentne töö; antud grupp, see on teater, pärast tulgu või veeuputus! — Rääkisime palju vendlusest ja näitleja vabadusest. 24 tundi pärast kongressi lõppu keelas üks peanäitejuht mulle ära ühe oma näitleja kasutamise külalisena, kuna tulevat siiski valida, kas töötatakse siin või seal.

Juta Lehiste, taamal Taisto Noor ja Tarmo Sild.

G. Vaidla foto



Enn Klooren ja Martin Veinmann.

Maria Klenskaja:

Kõige tähtsam öeldi ära M. Mikiveri, E. Baskini, L. Tormise ja E. Hermaküla sõnavõttudes.

Usuga on asjad nii: kui olin paar aastat teatris töötanud, jäin tootmiskoosolekule hiljaks. Tulin saali, kui esines E. Baskin: «Kui «Püha Susanna» pildid ei kuku, pole tervel etendusel mõtet.» Järgmisel aastal jäin tootmiskoosolekule hiljaks, tulin saali, kui esines E. Baskin: «Kui «Püha Susanna» pildid ei kuku, pole tervel etendusel mõtet.» Sellest ajast tekis mingi hirm. Nii et usuga on nii: kongressi noorim delegaat, Rakvere Teatri näitleja T. Pabut ütles: «Ma unistan, et...». Mina ütlen: «Ma tahaksin uskuda ja ikkagi unistan...!»

Ingrid Agur:

Oli ääretult põnev kongress. Väga hästi ette valmistatud, kui võrrelda näiteks üleliidulise kongressiga. Moskvas jäi kõlama ka väga pessimistlikud noodid, suurem osa vägevaid mehi küsis peaaegu otse: mida te nüüd teete, ehitate ühe torni teise peale? Oli neid, kes ei uskunud mingit helget tulevikku. Meie kongress kõlas optimistlikumalt. Muidugi jäi ka meil palju küsimusi vastuseteta, paljusid probleeme võinuks lahendada ka edaspidises töös. Nagu näiteks sellegi, miks peab teatrite varustamisega tegelema Kirjastuskomitee. Või miks siis ei ole seal ametis üht inimest, kes tegeleks ainult teatritele vajalike materjalide hankimisega, varustus- alase informatsiooni hankimisega üle Liidu, lepingute sõlmimisega jne. See peaks olema n-ö mänedžer, kes oleks kursis kogu vabariigi teatrite vajadustega. Et lavastusala juhatajad ei peaks tegelema materjalide taga- ajamise ja kerjamisega mööda asutusi. Et kunstnik poleks pidevalt situatsioonis, kus ta küll teab, mida tahab, kuid ei tea viimase minutini, kas ta ka seda saab.

Arvi Hallik:

Teatriliiu asutamiskongressi põhiprobleemiks oli kahtlemata meie vabariigi teatrielu

iseseisvuse küsimus. Loodan, et õigus ise otsustada oma asjade üle saab teatritegijatel ka olema.

Oluline räägiti kongressil minu arvates südä-melt ära. Ehk oleks võinud juttu teha teatri-liidu osakondade mõningasest majandusliku iseseisvuse vajadusest. See puudutab rohkem rajooniteatreid. Iga rubla järele, mida kohalik osakond vajab, peame minema Tallinnasse või lahendama küsimuse posti teel. See võtab palju aega ja närvikulu.

Sulev Teppart:

Hea, et loodi liit. Hea, et loobuti esialgsest võimalusest saada asutatud juba kevadel, mil tähtis eelmisest ETÜ kongressist möödnud aja limiit. See on märk iseseisvusest, mis on uuele juhatusele edaspidi arvatavasti olulisim proovikivi ja tugi.

Kunstiküsimustest räägiti kongressil vähem, rohkem sellest, mis kunsti tegemast takistab. Ja nagu selgus, osutusid takistavateks teguriteks ikka nn kunstivälised nähtused. Aga selleks on liit arvatavasti ellu kutsutudki, et soodustada kunsti tegemist. Selle taustal ol-nuks mõttetu põhjata Teatriühingu vigu ja puudusi ning arutleda teemal, miks meie teatri ülesehitus — nurgakivist alates — on selline, nagu ta on. Sest loominguilise liidu eksisteerimine iseenesest peaks viima teatud muutusteni teatri enda organismiss.

Suur osa neist mõtetest, mis välja öeldi, olid teada ja selged juba kümmekond, võib-olla et rohkemgi aastat. Kas või seegi palju-des sõnavõttudes sisalduv alltekst, et ühis-kond respekteeeriks inimest sellisena, nagu ta on — isiksusena, indiviidina. Et sõna ei tähendaks alati eid ning sõna jaa tähendaks jaad. Hea, et uus juhatus otsustas aasta-paari pä-rast, nii nagu vajalikuks peetakse, kongressi uuesti kokku kutsuda. Et näha, mis tegelikult toimima hakkab. Nüüd on oluline, mida konkreetset suudetakse selle aja jooksul ära teha. Taganeda pole ju kuhugi.

Muidugi, ka kohe on küsimusi, millele saab



Peeter Volkonski, Egon Nuter, Peeter Oja ja Raivo Rüütel.

P. Lauritsa foto

siiski vastuse aja jooksul. Näiteks liidu liik-meks astumise kord. Formaalselt oleks näit-lejal õigus pärast kolmeaastast teatris töötamist astuda kohe liikmeks. Iseasi, kas teda võetakse. Aga siiski on tunne, et see aastate määrang nagu kahandaks nii eetilises kui ka moraalses mõttes liidu enda prestiiži. See ei ole võrreldav ütleme näiteks kunstniku personaalnäituse või kirjaniku raamatuga. See on ikkagi ühingust üle tulnud rudiment. Ja veel. Kui luuakse noortekoondis, kas ei peaks nmadki valima oma usaldusmehe (nagu teatri-teski), kellele oleks õigus juhatusele kaasa rääkida neid puudutavates küsimustes. See pole umbusaldusavaldus valitud juhtkonnale, lihtsalt juhuil kui noori ikka teadvustatakse potentsiaalsete liikmetena, teatrielu jätkajatena ja edasivijatena, peaks uuel põlvkonnal olema juhatusega ka otseside.

Madis Kalmet:

Tähtis on, et loodi uus loominguiline liit ja töötati välja selle põhikiri. See, milliseks liit kujuneb, näitab, milleks me tegelikult võimelised oleme: liit saab olema meie eneste nägu ja kui tulevikus ta meid ei rahulda, võime uuesti süüdistada iseendid, käest lastud võimalusi enam tagasi ei anta.

Täiesti jäi lahendamata Teatrifondi küsimus, tema struktuur ja põhikiri tuleb veel luua. Kõik need «uued hüved», vabakutselisusest kuni iga üksiku teatritegija töö- ning olmeolude parandamiseni välja on ilma konkreetse majandusaparaadita ainult abstraktsed ideed. Jääb vaid loota, et liit saaks oma tegelikke võimalusi ka realiseerima hakata.

Lootsin kongressil kuulda ka üht tõsist ning sügavat analüüsi eesti teatri loominguilisest hetkeseisust. Põhjalikku ning tarka ülevaadet sellest, mis teatris just loominguilise külje pealt silma hakkab. (Analoogilise ettekande tegi Jaak Allik kriitikast.) Võib-olla tulnuks see ettekanne konkreetset inimeselt tellida, näiteks Lea Tormiselt, Lilian Vellerannalt, 65

Ilmar Tammur, Jüri Aarma ja Tõnu Kark.

K. Suure fotod



Merle Karusoolt või kelleltki teiselt asjatundlikult inimeselt. Olgugi et uue liidu moodustamine oli iseenesest tähtsaim asi kongressil, oleks siiski vaja olnud rääkida teatrist endast, ehk konkreetsemalt etendustest, milles väljendub eesti teatri tänane tase ning nägu.

Katrin Nielsen:

Kongressile sai mindud üldises hurraapat-riotismi vaimus. Meelitas õigus vabakutselisele (kuigi päris reaalselt on seda raske ette kujutada), võimalused vabamalt reisida pluss ennast täiendada jms. Kongressil torkas silma traditsioonilisus, üksikud eredad sõnavõttud välja arvatud. Palju kordi kõlas kõnetoolist loosung: «Vähem sõnu, rohkem tegusid!» Andke andeks, ma ei mõista, millist tegu minult oodatakse. Kas näitlejatöö pole piisav tegu või kahtlustatakse, et ma ei tee seda täie jõuga? Või peaksin hoopis midagi käegakatsutavamalt tegema, st valmistama, meisterdama. Sõnadega tegutsemise õiguse kättevõitlemise aeg, nii nimetaksin praegust hetkeseisu, ja sellest johtuvalt näen Eesti Teatriliidu ühisrinnet meie kultuurivaenuliku kultuuripoliitika vastu, mitte VABADE loomeinimeste rõõmsat ühendust oma ridade koondamiseks. Igatahes olen poolt — parem sääsekints kapsas kui tükkis lihata.

Peeter Volkonski:

Minu jaoks tõestas kongressil räägitu, et on lõpuks aru saadud: see, millega näitleja tegeleb, on ka looming. See tõstab näitlejate enesetunnet kõvasti. Aga see, millest kongressil ei räägitud, ent pidanuks, ja mis on minu arvates kõikide loominguliste liitude ühisasi: meie praeguse kultuuriministeeriumi juhtkonna, täpsemalt minister Loti ja aseminister Mossi kõlbmatu oma ametisse. Kõige ilmekamalt näitab seda nende inimeste igasuguse autoriteedi puudumine kultuuriintelligentsi hulgas. Oleks näiteks huvitav teada, kas naftatööstuse töötajad samuti oma ministri üle vaikselt naeravad, tema esinemiste ajal piinlikkust tunnevad, nagu Eesti intelligents oma kultuuriministri puhul. Olgem ausad, situatsioon on ikkagi täiesti absurdne.

Ita Ever, Ester Pajusoo ja Kaljo Kiisk.



Talvo Pabut ja Linnar Priimägi.

Kui nii edasi, siis võiksin juba teha ettepaneku nimetada Eesti NSV Kultuuriministeerium ümber rahvatantsu ja akordionimängu ministeeriumiks.

Jüri Karindi:

Eesti Teatriliidu kongressil meeldis see, et saali kohal lehvis nagu ärkamisaeagne vaim — palju pikkade aastate jooksul südant vaevanud ja hinge ahistanud räägiti ausalt ja avalalt, puhuti ka naiivselt (aga mis siis!) kõnetoolist maha. Oli otse füüsiliselt tunda, et seljad on hakanud sirgu tõmbuma. Muidugi oleme veel üsna noorukesed, alles sündinud, kuid mulle näib, et selle kongressi järel pole küll põhjust vanemate vendade, näiteks kirjanike ees silmi maha lüüa. Kuigi siit-sealt sõnade vahelt oli tunda kriitilist hoiakut meie senise kultuuripoliitika suhtes, jäi minu meelest hinnangu konkreet- susest siiski puudu. Näitedki ei olnuks vaja kaugelt otsida: käimasolevat teatrieksperimenti on isegi kiidetud, tema esimesi vilju positiivse nihkena märgitud, kuid minu meelest (jälle!) on midagi põhimõtteliselt viltu, kui näitlejatele inimväärilise tasu maks- miks on teater sunnitud pistma kää oma pari- ma sõbra taskusse! Tasakaalu säilitamiseks tuleks nüüd kiire korras hakata teenistu- jate palku tõstma.

Ants Ander:

Kongress oli organisatsiooniliselt küllaltki hästi ette valmistatud. Meeldis kongressi vä- ga tõine, asjalik ja seejuures emotsionaalne meeleolu, meeleolu, milles oli tunda suurt muret tänase ja homse teatri pärast, meie homse pärast üldse. Ja siiski jäi kõlama lootus — veel pole kadnud kõik, kui me ise väga tahame, väga püüame... Suurepäraseid, mõt- tekad sõnavõttud Eino Baskinilt, Evald Her- makülalt, Mikk Mikiverilt, Jaak Allikuft... Mis oleks võinud olla teisiti? Kongressi teine tööpäev oli kuidagi kiirustav, veidi närviline. Või tundus see ainult mulle nii? Tahaks vaid loota, uskuda, et need kongressi otsuse punktid, mis on nüüd paberil, tuleksid paberilt raudse järjekindlusega meie ellu,

meie töösse. Ja et kõigi nende punktide elluviimist toetaksid meie valitsuse ja kultuuri juhid konkreetse abi ja reaalsete lahendustega, mitte üldsõnaliste lubadustega.

Eino Baskin:

Suurt rõõmu ei valmistanud miski. Palju asju räägiti südame pealt ära. Kõik, mis aastate jooksul on hingele kogunenud, puistati välja. Ja seda on palju... Seepärast ei puudutanud räägitu alati otseselt meie teatriprobleeme — vabariigi majanduslik iseseisvus, rahad, olme probleemid... Kunstist räägiti vähe, mis on loomulik — kui kõht on ükskord täis, siis jääb ka kunstiks aega.

Vaevalt et kõik meie lootused täituvad, need kaovad kui ühepäevaliblikad. Ja paraku on Teatriliidu kongressi otsuses palju ebareaalset — mitte seetõttu, et me ei tahaks, vaid me ei suuda seda täita: vastuseis ülalt on nendes küsimustes niivõrd suur. Vähe räägiti kongressil meie vabariigi juhtivate organite «kultuurilembesusest» ja tegelikust suhtumisest kultuurisse. Terve see majade, ruumide, rahade probleem on niivõrd seotud kunstiga. Minu sõnavõtt teenis küll heakskiidu saalis, aga vaevalt et nende poolt, kes on otsustajad, kes ülalt asja paika hakkavad panema. Meie valitsuse juhid selles küsimuses tegelikult ju punkti ei pannud. Saame aru, et võimatu on nõuda momentaanselt kindlaid kuupäevi, aga mingisugust liikumist nende kuupäevade suunas ma praegu küll ei tunne. Juba liidu juhatuse teisel istungil jäi kõlama küllalt pessimistlik mõte: otse projekti tegemisel istusime redaktsioonikomisjoniga terve öö koos — ja ei istunud mitte üks, vaid kaksikümmend Eesti mõtlevat teatriisiksust — suitsetasime ennast halliks, mõtlesime, panime punkt punkti haaval viimse nüansini kõik paberile, nüüd oleme aga aru saanud sellest, mida ma vanema põlvkonna esindajana aiasin ette — kõik võib jääda ainult paberile. Sellepärast ei arva, et kongress oleks meie elus midagi muutnud, annaks meile mingi helge perspektiivi. Sellist tunnet küll praegu ei ole.

Evald Hermaküla.

P. Lauritsa fotod



*Ilmar Mikkor, Anne Paluver ja Viljo Saldre.
G. Vaidla foto*

Marika Vernik:

Nende kahe päeva jooksul kuulasin seda, kes mida räägib. Kujutasin ette, et teatritegelaste liidu asutamisel räägitakse ikka kunstist, ideaalidest, sellest, mida suurt ja ilusat tegema hakkame jne. Teatrit võib teha igal pool, siinsamas Poliitharidusmaja saalis, aga ka lihtsalt õue peal või viletsas koolinurgas või toapugerikus. Ja kui see on kunst, ei ole ta sellest vähem kunst, et loodud viletsates tingimustes. Aga ma saan väga hästi aru Agurist, Baskinist, Sahast ja mitmest teisest, kes tulid oma isiklike probleemidega lagedale — ei ole maja, tingimusi... Kõik me tahaksime rääkida nagu Hermaküla ja Viiding, tahaksime rääkida tegelikult sellest, millest rääkima peaks — kunstitegemisest, lootusest... Aga kui sul juba maja kaela kukub, siis ei ole ikka muust rääkida kui oma katusest. See on A ja B, millest kõik peale hakkab. Hästi remonditud majas mõtleks näitleja ka juba oma trupi loomisest, lavastuse pikemast ettevalmistusperioodist jne. Ma ei oleks sugugi imeks pannud, kui ka ei oleks jõutud mingite suuremate üldistusteni... See näitab sajandat korda seda, et materiaalne baas on siiski nii armetu!

Priit Pedajas:

Olulisena kõlasid murelikud noodid. Kõigepealt suhtumine kultuurisse. Ei ole ju Tallinnasse pärast sõda ehitatud ühtegi teatrit, Rakvere teater on kokku kukkumas, «Vane-muise» väikene maja seisib pikka aega varemetes.

Teiseks. Minu jaoks oli oluline idee ühtse kultuuriinstituudi loomisest. Praegu jääb lavakunstikateedri üliõpilasest mulje nagu jooksupoisist. Õpperuumid on mööda linna laiali. Milline aeg kulub tühjadele sõitudele! Kindlasti peaks kinoalasad saama ka Eestis õppida. Samuti teatriteadust.

Kolmandaks. Mõtted alternatiivse lava vajadusest, mis töötaks kooperatiivsel põhimõttel ja kujutaks tagatist teatriliidu liikmete vabakutselisuse õigusele.

Mulle väga sümpaatne oli kongressi üksmeelne toetus eesti ühiskonna- ja majandusteadlaste üleskutsele Eesti NSV isemajandamise kohta.

Ei räägitud eesti teatri hetkeseisust. Kus me olime, kuhu me oleme jõudnud ja kuhu me praeguse pilguga vaadates liigume. Viimaste aastate kriitikaülevaadetest hakkab silma, et aastad on olnud rahulikud, ilma eriliste tipudeta, kuid muretsemiseks nagu pole põhjust. Kas ikka ei ole?

Praegune teatrieksperiment ei ole välja mõeldud üleval. See on teatrite initsiatiiv ja kajastab eelkõige teatrite suhtumist saamatusse kultuuripoliitikasse. Kuid paraku on see hädaabinõu. Muidugi annab eksperiment teatritele natuke vabamad käed rahadega seotud probleemide lahendamiseks. Kuid ükski teater ei Eestis, Leedus ega Soomes saa olla isemajandav. Valitsuse programm rahva kultuurita-
seme pidevast tõstmisest kõlab üllalt. Aga kui kultuurile mõeldakse viimases järjekorras kui millestki, millega annab oodata ja kannata, kuni muud asjad korras on, kahtlen selle tõsise programmi täitmise võimalikkuses. Võib näida, et muretsemiseks pole põhjust. Teatrikülastajaid on Eestis rohkem kui kuskil mujal. Kuid millise hinnaga? Ja veel nüüd, eksperimendi tingimustes.

Pärnu teatri juhtivad näitlejad mängivad üle kahekümne etenduse kuus ja need on suured osad. Lisaks sellele muretseb igaüks võimalusi teenida lisaraha väljaspool teatrit. Millal kord tuleb aeg, kui saame teatritöö eest väärilist palka, et ainult selle tööga tegelda, et teatrikunstile täielikult pühenduda? Ühte lavastust valmistame ette umbes kaks kuud. Võimalusi mõnel erilisel juhul proove pikemalt teha, et otsida uusi teatriteid ja -keelt, meil praktiliselt ei ole. Ja nii ongi parim, mille saavutame, stabiilsus. Kaks kuud ja tükk. Kevadeks jätab süda lööke vahele ja inimesed on näost hallid. Või ehitada trupiga kasvahoone, elada kurkidest ja sealt kõrvalt otsida uut ja vapustavat?

Jüri Järvet.

P. Lauritsa foto



Kongressi vaheajal. Esiplaanil Krista Viirand, Egon Nuter, Ulle Kaljuste, Henno Saarne ja Guido Kangur.

P. Pihkuri foto

Heino Mandri:

Mind ei huvita eriti ükski kongress, ma olen neid nii palju näinud — vahtu ja juttu on palju, aga kui viiendiku kirjapandud punktidest täita saaks, oleks üllatavalt tore. See pärast ma ei võtagi seda kõike nii väga südamega. On muidugi hea meel, et liit on loodud. Nüüd jääb öelda ainult eesti rahva vanasõna: Et sõnad sõrmedega kokku läheksid!

Ülev Aaloe:

Kongress mõeldus asjalikus teisese õhkkonnas. Turvalisustunnet aitasid sisendada pak-
sud seinad, mugavad toolid ja värskete saia-
de ning aroomse kohviga kauplev puhvet. Ja kõrgisikute antud lubadused, et enne 2000-ndat ei hakata. Teatrimaju aga hakatakse kohe. Juba läheb «Vanalinna Studio» Teatrilidu toetusel sõtta Kinoliiduga, et üks ühe käe sõrmedel loetavaid kesklinna kinosid ära kaotada. Sest majad, millest eelnevalt jutt on olnud, ei tule mingi kaabli olemasolu pärast kõne alla?! Mu peaaegu täiskasvanud poeg polnud veel sündinudki, kui väsimatu Rein Agur juba Nukuteatri avardamise eest võitles. Kas tõesti saab meie mõtlemise uutmine nii kardinaalselt muutuda, et alles täna saame aru, et tal on kõik see aeg õigus olnud ja homseks ajame asja korda? Küll oleks tore, kui nii läheks. Teatrilii on uus asi ja seepärast oli enamik sõnavõtte välja peetud ja ka uue põhikirja kinnitamisel püüti iga koma õigesse paika panna. Kahe kongressi vaheliste tegemistele, mis võinuksid ju päris kriitilised olla, polnudki nagu mahti tagasi vaadata. Loomingulise liidu liikmetena oleme nüüd saavutanud õiguse omada lisapinda ja eksperimendi käigus muudkui tõuseb meie näitlejate keskmine töötasu, jäädes saja rublaga alla vabariigi keskmisele. Kohe hakkame pidama kõrgetasemelisi rahvusvahelisi seminare ja vallutame oma teatrikunstiga, ise seejuures pidevalt arenedes, uusi avarusi.

KONGRESSIL VALITUD JUHATUS:

RAT «Estoniast»: Hendrik Krumm, Arne Mikk, Tiiu Randviir; RAT «Vanemuistest»: Ants Ander, Endel Nõgene, Ülo Vilimaa; TRA Draamateatrist: Evald Hermaküla, Mikk Mikiver, Arne Üksküla; Noorsooteatrist: Kaarel Kilvet, Eero Spriiit*, Nukuteatrist: Rein Agur, Hendrik Toompere; Vene Draamateatrist: Adolf Käis, Eduard Toman; Pärnu Draamateatrist: Aare Laanemets, Ingo Normet; Viljandi «Ugalast»: Jaak Allik, Rein Malmsten; Rakvere Teatrist: Madis Kalmel, Arvi Mägi; «Vanalinna Stuudiost»: Eino Baskin, Roman Baskin. Loominguliste sektsioonide esimehed — balletisektsioon: Helmi Puur; ooperi- ja operetisektsioon: Voldemar Kuslap; orkestrisektsioon — Mati Uffert; draamasektsioon — Kalju Orro*; kunstnike sektsioon — Aime Unt*, kriitikasektsioon — Karin Kask*; teatrielu organiseerimise sektsioon — Mart Raik; veteranide sektsioon — Aino Külvand. Lavakunstikateedri esindaja — Kalju Komissarov; teatriajalugu — Lea Tormis; Kultuuriministeerium — Märt Kubo.

* Juhatusse koosseisus on juba toimunud muudatused (seda lubab põhikiri). Vastavalt Noorsooteatri üldkoosoleku esildisele ja selle läbi vaadanud ETL juhatusse otsusele 30. oktoobrist kuulub E. Spriiidi asemel nüüd juhatusse **Tõnu Tepandi**.

Loominguliste sektsioonide esimeeste seas on toimunud muutused: draamasektsiooni uus esimees on nüüd **Juhan Viiding**, kunstnike sektsioonil **Vadim Fomitšev**, kriitikasektsioonil (nüüdsest teatriloo sektsioonil) **Rein Heinsalu**. Kõik nimetatud asendavad oma eelkäijaid (kes palusid end esimehel taandada) vastavalt ka ETL juhatuses. Juhatusse otsusega 30. oktoobrist 1987 kinnitati ETL juhatusse esimehe asetäitjaks äsja valitud Teatrifondi direktor **Toomas Viik**.

* * *

Uue liidu tööd juhivad juhatusse büroo koosseisus:
esimees — **Mikk Mikiver**

I sekretär — **Arne Mikk**

esimehe asetäitjad — **Jaak Allik, Reet Mikkel**

sekretär draamateatrite alal — **Ingo Normet**

sekretär muusikateatrite alal — **Ülo Vilimaa**

sekretär töö alal noortega — **Kalju Komissarov**

sekretär välissidemete alal — **Tiiu Randviir**

sekretär teatriloo alal — **Lea Tormis**.

Büroo liikmeteks on arvatud veel

vaidluskomisjoni esimees — **Arne Üksküla**

Kultuuriministeeriumi esindaja — **Märt Kubo**

Teatripropaganda Büroo kunstiline juht on **Evald Hermaküla**.

Kongress möödab, tuleb vaadata teisesse tulevikku. Oktoobrikuu viimastel päevadel pöördus toimetuse värske liidu värskest valitud juhtkonna — juhatusse büroo — poole pärimisega, milles igaüks neist näeb oma funktsiooni ses ametis, kuhu nad on valitud, või mida nad peavad oma tegevuses kõige tähtsamaks. Siin nad on, need, kes pandud rakkesse — täpselt kuu aega pärast kongressi.

MIKK MIKIVER:

Ma ei näe veel üldse oma funktsioone. Ma pean need endale alles selgeks saama. Enne teadsin ma kõike palju paremini. Erakordselt hästi teadsin ma veel enne kongressi, mõningal määral kongressi ajal, sellepärast et siis tegelesin oma mõtetes olulise ja peamisega. Nüüd on aga olnud kuu aega organisatsioonilist tööd, kõike seda, mis pole meist ühegi unistustes: luua aparaat, töötada välja struktuur, muretseda ruumid ja tuhat, tuhat asja veel. Ja ükski aade, mida ma liidu loomisel endas kandsin, üheski neis asjus ei sisaldu. Küllap vist peamise vähemtähtsast eralda-

mine peakski olema mu ülesanne! See peakski tulema. Ei tea, esialgu on kõik tuhande killu kaupa peidetud...

ARNE MIKK:

Teha kõik selleks, et Eesti Teatrilidu uuest juhatuses kujuneks tõeline mõttekaaslaste ühendus, mis suudaks kõrgemal olla üksikisiku, kildkonna või mõne teatri hetkehuvist.

JAAK ALLIK:

Teatrilidul näen täita kahte põhimõtet ja uut funktsiooni. Tema sildi all peaksid kõik teatriellu puutuvad suuri ja väikesi küsimusi

arutama, otsustama ja lahendama teatriinimesed ise, kollektiivselt, demokraatlikult ja arukalt. Samuti peaks ta looma võimaluse teatritöötajate seisukohtade kujundamiseks ja väljendamiseks kõigis meie avaliku elu küsimustes. Nii peaks Teatriliit endast kujutama kogu meie ühiskonnaelu edaspidise demokraatliku korralduse mudelit. Nende kahe funktsiooni täitmiseks koondab Teatriliit kõik meie kogenenumad ja südantvalutavamad teatriinimesed ühe mütsi alla, ühendab nad vajaliku ühise tegevusega meie kõigi ühistes, eesti teatrikunstis huvides. On rõõm tunnistada, et esimestel töökuudel olemegi me niimoodi mõtlema ja tegutsema hakanud.

REET MIKKEL:

Näen oma funktsiooni selles, et jätkata Teatriühingu igapäevast, poolelijäänud tööd. Loodan, et need ideed, mis Teatriühingus läbi kukkusid, sest mitte kõik tema liikmed ja isegi mitmete kenade ideede autorid ei olnud endale teadvustanud, et see ongi nende keskne kutseliit, nüüd ellu viiakse. Praegune elevus ja aktiivsed soovid astuda Teatriliitu annavad lootust, et uue liidu ümber tekib lõpuks ka teovõimas aktiiv.

INGO NORMET

Minu esmased ülesanded on:

1. Suuta mõelda mitte enam ühe teatri, vaid kogu vabariigi teatrielu mastaabis.
2. Teha kõik minust olev, et see, millest kunstnikud oma sektsiooni koosolekuil ja näitlejad-lavastajad oma koosolekuil räägivad, ei jääks pelgalt emotsioonide tasemele, vaid võimalikult konkreetsetelt ka teoks saaks.

ULO VILIMAA:

Tegusid!

KALJU KOMISSAROV:

1. Täita põhikirja ja kongressi otsuseid. Kui uskuda, et neist kõiki punkte saaks tõesti täita, oleksime väga palju humaanset, mõistlikku ja kasulikku suutnud Eestimaal ära teha. Ja sellest vaatepunktist on meie eesmärgid suures osas ka poliitilised.
2. Niipea kui saame juba mingi selguse Teatriliidu liikmeskonna ja ka Teatrifondi liikmeskonna kohta, tuleb kohe kokku kutsuda kolmas lüli — noortesektsoon. Ja mul on plaanis võimaldada neil mängida «liivakastis» sedasama liitu — nagu olevat kord olnud Peetri mängupolk, kus ta kasvatas uusi väepealikuid. Et nad kahe kongressi pärast oleksid võimelised meilt mängu üle võtma. Ja kuna me teame, et tänapäeva noorel inimesel ei ole eriti võimalust ja kohta õppida, kuidas funktsioneerib demokraatia, võiks see variparlament või variliit olla kasulik niihästi neile kui ka meile — suurele liidule. Kusjuures nad realiseeriks end loomulikult ka tõeliselt, mitte üksnes mängult, realiseer-

riksid läbi Teatriliidu institutsioonide — nn vaba lava, stuudiod, stipendiumid jne.

3. Mulle on antud juhatuse poolt ülesanne tegelda ka autorikaitsega — et vastavad seadused kaitseksid edaspidi ka interpreeti — näitlejat-lauljat, lavastajat, teatrikunstnikku.
4. Praegu pean aga kõige tähtsamaks kõigi loominguliste liitude ühise pleenumi ettevalmistamist. See on planeeritud aprillikuusse.

TIIU RANDVIIR:

Üleliidulise Teatritegelaste Liidu Rahvusvaheliste Sidemete Nõukogu ja meie Eesti Teatriliidu rahvusvaheliste sidemete kabineti eesmärk on põhimõtteliselt ühine ja tegevus lähtub sõnadest «rahvusvahelised sidemed». Meie kabineti ülesandeks on ka sidemed teiste liiduvabariikidega.

Kõige suurem vajadus on minu meelest stažeerimisvõimaluste järele. Minna, õppida, vaadata Eestimaad kaugemalt... Täiendada end mitte turisti pilgu läbi, vaid rahulikult pühendudes ja keskendudes enesetäiendamisele.

Teine tähtis moment on meile väga vajalike pedagoogide kutsumine, meie juures seminaride korraldamine jne. Nüüsamuti gastrollid. Kuna sotsialismimaadega on nüüd vormistamine lihtsam, siis paluks ise aktiivselt vahetuspartnereid otsida. Kõige lihtsam on valuutavaba vahetuse vorm.

Meile on vaja informatsiooni sellest, mis toimub mujal maailmas. Ka rahvusvaheliste assotsiatsioonide (ITI, ASSITEJ, UNIMA jt) materjalid saagu kättesaadavaks Teatriliidus. Meie ülesandeks on ka rahvusvaheliste ja üleliiduliste festivalide korraldamine koos Kultuuriministeeriumiga. Üleliidulise Teatritegelaste Liidu toetus on meil olemas, kõik oleneb meie enda aktiivsusest ja õigest organiseerimisest.

LEA TORMIS:

Teatriliidu (tähtsaim) funktsioon on loovust soodustada ja lubaduste suitsukatte varjus ikka veel võimutseva kultuurivaenulikkuse vastu seista. See eeldab kõigi loovate liitude loovvaimude liitu, üksmeelt ühiskonna vaimse potentsiaali, rahvusliku kultuuripotentsiaali maksimaalse arendamise nimel. Järelikult välistab see omavahelise kadeda purelemise! Kuna kõigile on vähe antud, siis üks teiselt ära kiskumine oleks jagajatevalitsejate *status quo*'d põlistav sandimentaliteet.

Sellest lähtuvad ka igapäevased konkreetsed ülesanded.

MÄRT KUBO:

1. Pean oluliseks seista lähematel aastatel selle eest, et see, mida me praegu tahame ja loodame, millest unistame, oleks teostatav ka siis, kui me kõik oleme juba vähem entusiast-

likud ja mõnedki võib-olla väsinud (või jälle rohkem loomingu tegevad). On vaja luua monoliitkarkass, mis paneb ka maavarisemisele vastu!

2. Eks mind ole valitud kui ministeeriumi ametnikku. Usalduslik koostöö, niipalju kui seda on olnud, võiks jätkuda. Arvan, et lahkeliidud võivad tekkida, erinevad vaatekohad on paratamatud. Seda on isegi vaja. Vastasseisu ja mõõdarääkimist tuleks aga vältida.

AARNE ÜKSKÜLA:

Mida pikemalt ma mõtlen, seda vähem ma mõistan, miks on Eesti Teatriliidule üldse vaja tülitörje komandot.

EVALD HERMAKÜLA:

Teatripropaganda Büroo võimalikest tegevussuundadest

0. Allakirjutanu meelest on teater ja propaganda teineteist välistavad mõisted. Kunst ei vaja propagandat. Ja ega büroogi kuskile kõlba. Lapsele on nime vaja. Aidake.

1. Kõikvõimalikud kontaktid, mis aitaksid kaasa teatrikunsti edendamisele. Nii sise- kui välismaaga. (Eks välisestlastegi hulgas ole üsna mitmeid, kes otseselt teatriga tegelevad.) Praktiliselt siis teatri väikevormide ja üksikesinejate import ja eksport — kui neil või meil on midagi uut öelda meie kiiresti muutuv ja aina avarduvas maailmas.

2. Teatrikunsti vundamenti — näitleja treeningusüsteemide ja mängutehnikate — pa-

randamine, täiustamine, laiendamine. Meie, eriti draamanäitlejate oskused tööks iseenda ja rolliga on peaaegu olematuks kulunud. Praktiliselt: mitmesuguste treeninglaagrite, seminaride, *workshop*ide korraldamine, kus asjast huvitatud saaksid spetsialistidelt nõu ja abi töötamiseks välja omaenda loomungulist meetodit. (On põhjust arvata, et nende tehnikate hulk, millest näitlejal tema igapäevases töös tulu võiks tõusta, on üsna suur — tervisejooksust nõidumiseni.) Maksta stipendiume neile, kes vabatahtlikult võtavad endale koorma üks või teine treeningu- või mängimismeetod omal nahal ära proovida ja tulemused avalikustada. (Mõistagi ei tule selle võimaliku tegevussuuna realiseerimine kõne alla ilma videoaparatuuri ja paljundusaparaadita.)

3. Luua kooperatiivsetel alustel töötav kontor, mis teenindaks kõiki neid n-ö isetegevuslikus korras tekkinud etendusi, millel on vähemalt kolme Teatriliidu liikme soovitus ja heakskiit. (Need kolm «ristiisa» vastutaksid siis täielikult etenduse kunstilise ja poliitilise külje eest Teatriliidu juhatuse ees — liikmepileti lauaplanemiseni välja.) Seega siis: viia ellu projekt, mille Teatriliidu kongressil esitasid T. Rätsep—J. Viiding — ja mille kallal nad edasi töötavad. Riiklik süsteem ei ole võimeline looma tingimusi teatripildi mitmekesistamiseks, kõigile loominguimpulssidele eluõiguse andmiseks. Riiklik süsteem ei ole võimeline aitama näitlejat väärikal viisil vaesuspiirist üle.

EESTI TEATRILIIDU I KONGRESSI OTSUS

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäeva künnisel toimunud Eesti Teatriliidu asutamiskongress väljendab oma suurt rahulolu ühiskonnaelu juhtimise leninlike põhimõtete taastamise üle pärast NLKP Keskkomitee 1985. a aprillipleenumit ja NLKP XXVII kongressi ning peab vajalikuks kõigi lavalise loomingu vahenditega kaasa aidata Nõukogude ühiskonna põhimõttelisele uuendamisele, demokratiseerimise süvendamisele, inimeste vaimuelu rikastamisele.

Teatriliidu asutamiskongress, läbi arutanud teatriliidu põhikirja ning kuulunud ära delegaatide sõnavõttud lahendamist vajavate probleemide kohta

OTSUSTAB:

1. Luua EESTI TEATRILIIT (ETL). Teatriliidu juhatusel määratleda kolme kuu jooksul endise Eesti NSV Teatriühingu iga liikme õigus kuuluda uude loomungulisse liitu, vastavalt ETL kinnitatud põhikirjale.

2. Moodustada Eesti Teatriliidu juurde Eesti Teatrifond (ETF). Teatrifondi ülesandeks on ETL eesmärkide saavutamiseks, tema liikmete loominguks ja enesetäiendamiseks vaja-

liku ainelise aluse, teatrimajanduslike ja teatritehniliste alade edasiarendamiseks soodsate tingimuste loomine. ETL juhatusel välja töötada ETF põhimäärus, kujundada juhtorganid ja leida vajalik kaader.

3. ETL juhatusel jätkata koostööd Eesti NSV Kultuuriministeeriumiga, pidada vajalikuks teatriliidu esindaja kuulumine Eesti NSV Kultuuriministeeriumi kolleegiumi koosseisu, taotleda teatriliidu esindajate lülitumist Eesti NSV Loominguliste Liitude Kultuurinõukogu töösse.

4. ETL juhatusel analüüsida igakülgset ja kriitiliselt loomunguliste sektiioonide senist tegevust, viia läbi valimiskooselekud, tagada sektiioonide järjepidev tegevus.

5. Juhatusel ja ETL juhtimisaparaadil abistada ETL kohalikke osakondi uute ülesannete lahendamisel, mis seisavad loomungulise liidu ees. Kohalikele osakondadele panna kohustus selgitada loomunguliste töötajate laiendavaid seadusi ja soodustusi, anda autorikaitset alast teavet, olla vahendajaks dokumentide ettevalmistamisel, mida ETL liikmel on vaja oma õiguste kindlustamiseks.

6. Luua Teatrikunsti Propaganda Büroo, 71

komplekteerida koosseis ja koondada sinna kogu teatripropagandaalane tegevus.

7. Luua ETL juurde oma kirjastus. Lähtuda NSVL Teatritegelaste Liidu poolt moodustatud kirjastuse «Stsena» põhimäärusest. Taotleda Eesti NSV Riiklikult Kirjastuskomiteelt vastavaid limiite ja trükivõimalusi, sealhulgas ka väikeste tiraažiga rotaprindiväljaannete kirjastamiseks erialasteks vajadusteks.

8. Taotleda NSVL Teatritegelaste Liidult konstruktiivseid ettepanekuid lavastajate, kunstnike ja interpreetide õiguskaitsete normide väljatöötamisel, mis kehtiksid nende loomingu mis tahes avaliku ettekandmise korral või tირažiseerimisel, ja ettepanekuid uute teatriorganisatsiooniliste vormide väljatöötamisel. Nendes küsimustes töötada välja ja esitada ka omapoolseid projekte.

9. Abistada Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedrit, ooperiklassi ja teisi lavalisi erialasid ettevalmistavaid õppeasutusi nende materiaalse baasi arendamisel. Toetada Tallinna Riikliku Konservatooriumi ettepanekut õppetee ehitamiseks, sellele võimaluste piires igati kaasa aidates.

10. Pidades otstarbekaks viia eelseisva haridusreformi käigus meie kultuuri- ja kunstikallakuga kõrgemad ja keskeriõppeasutused Eesti NSV Kultuuriministeriumi alluvusse. Lugeda vajalikuks perspektiivselt Eesti NSV Kultuuriinstituudi loomine, mis kujuneks kunsti ja kultuuri tööalase kaadri ettevalmistamise, kvalifikatsiooni tõstmise ja teadusliku uurimistöö keskuseks. Eesti Teatriliidu juhatusele esitada vabariigi valitsusele sellealased ettepanekud.

11. Pidades õigeks Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri maja väljaehitamine vanalinna IX kvartalisse, Eesti NSV Riiklikule Nukuteatrile Lai t 1 hoone terviklikku üleandmist, Riiklikule Akadeemilisele Teatrile «Vanemuine» ja L. Koidula nimelisele Pärnu Draamateatrile juurdeehituse rajamist, Rakvere Teatri rekonstrueerimist. Taotleda endise varieteeatri, praeguse kino «Oktoober», andmist «Vanalinna Stuudiole», ehitades sinna stationaarse lava, mida saaks oma üritusteks kasutada ka Teatripropaganda Büroo.

12. Kongress kohustab juhatust juba kõige lähemal ajal perspektiivselt läbi kaaluma teatriehituse ja teatrimajanduse perspektiivid kogu vabariigis. Erilist tähelepanu pöörata «Estonia» teatrisaali saatusele pärast uue ooperimaja valmimist.

13. Eesti Teatriliidu juhatuse ja Eesti Teatrifondil tagada koostöös Eesti NSV Kultuuriministeriumiga vabaõhulavade ja klubilavade tehniliselt nõuetekohane väljaehitamine.

14. Pöörduda Eesti NSV Kultuuriministeriumi ja Eesti NSV Teatri- ja Muusikamuuseumi juhtkondade poole soovitusena muuta muuseumi töö teaduslikult sisukamaks, metoodiliselt ja tehniliselt kaasaegsemaks, tõsta muuseumi kateegooriat. Pidades otstarbekaks, et teatriajaloo uurimine muuseumis kulgeks koostöös ETL teatriajaloo komisjoniga. Toetada Eesti NSV Kultuuriministeriumi poolt Eesti NSV Ministrite Nõukogule esitatud taotlust jätta praegused Eesti NSV Riikliku Teatri- ja Muusikamuuseumi ruumid Müüri-vahe t 12 pärast uute ruumide saamist muu-

seumi valdusesse eesti teatri- ja muusikategelaste memoriaali organiseerimiseks.

15. Esitada Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi juhtkonnale taotlus suurendada ametikohtade arvu kultuuriloo sektoris kahe teatriloolase (ka muusikateater) võrra.

16. Kriitikasektsioonil tuleb regulaarselt analüüsida teatrilaste kirjutiste avaldamist ajakirjanduses, saavutada viljakas tööalane kontakt toimetustega. Käsitleda ja lahti mõtestada huvitavamaid ja vaieldavamaid lavastusi. Pidades otstarbekaks arutada kord aastas hooaja kunstilisi tulemusi ETL juhatuses. Kaaluda võimalust ETL aparaadi juures kutseliste kriitikukohtade moodustamiseks.

17. Taotleda ajakirja «Teater. Muusika. Kino» mahu suurendamist vähemalt kahe poogna võrra. Taotleda ajalehe «Sirp ja Vasar» mahu suurendamist. Läbi mõelda almanahhi «Teatrielu» sisuline suunitlus. Taotleda teatriprobleemidele eraldatud mahu suurendamist vabariigi ajakirjanduses, soovitudes ajalehtedel vähemalt kord nädalas avaldada spetsiaalseid kultuurilehekülgi.

18. Taotleda ETL raamatukogule staatus, mis lubaks tellida ka välismaist erialast kirjandust, et luua tõeline teabepank repertuaari, teatriesteetikat ning teatritehnikat ja -tehnoloogiat puudutavates küsimustes.

19. Kujundada arvutite abil infopank, analüüsima teatri repertuaari, külastatavust, näitlejate rakendatust ja teisi arvnäitajaid teatri kompetentsemaks suunamiseks ja juhtimiseks.

20. Luua ja süvendada kontakte teiste liiduvabariikide ning välisriikide teatriliiutudega, NSVL Teatritegelaste Liiduga. Pidevalt informeerida ETL liikmeid NSVL Teatritegelaste Liidu ja Eesti Teatriliidu juhatuste otustest ja tegevusest. Tagada Eesti Teatriliidu esindatus Rahvusvahelise Teatriinstituudi Nõukogude Keskuses.

Luua võimalused teatritöötajate vastastikusteks õppesõitudeks nii kodu- kui välismaale, samuti stažeerimiseks nimekate kodu- ja välismaiste kunstimeistrite ning kollektiivide juures, samuti teatritehniliste keskuste ja filmide juures. Eraldada selleks sihtstipendiume.

21. Välja töötada perspektiivplaan eriti oluliste teatriteoreetiliste, teatriajalooliste ja teatritehniliste teoste tellimiseks ja tõlkimiseks. Vajaduse korral anda eriti oluliste teoste kirjutajale või tõlkijale sihtstipendiume. Samuti aidata sihtstipendiumidega eriti oluliste teatriajalooalaste teemade uurijaid.

22. Pöörduda Eesti NSV Ministrite Nõukogu poole taotlusega lubada kohalike nõukogude täitevkomiteedel ja mitmesugustel organisatsioonidel tellida ja finantseerida oma eelarvest konkreetse sihitusega lavastuste või kontsertide loomist ja muud teatrilast tegevust.

23. Taotleda luba Eesti Teatriliidu egiidi all etenduste ja kontsertide andmiseks koöperatiivsetel alustel.

24. Toetada stuudioteatrite võrgu laiendamist vastavate loomingu eelduste ja kunstiliste programmide olemasolu korral.

25. Teha ettepanek muuta festivalid «Balti teatrikevad» ja Balti vabariikide nukuteat-

rite festival rahvusvahelisteks. Algatada ja muuta regulaarseks rahvusvaheline teatrifesti-
val Tallinnas.

26. Pidada vajalikuks rajada kõigi mugavus-
tega pansionaat Tallinna lühisteile ja viia
1989. aasta suveks läbi puhkebaaside remont
ja sisustuse uuendamine.

27. Eesti Teatriliidule tööruumide saamiseks
pöörduda Tallinna Linna RSN TK poole ajuti-
se pinna leidmiseks kuni Eesti Teatriliidu
maja valmimiseni Uus t 5.

28. Paluda linnade ja rajoonide täitevkomitee-
teedel ja oma elamuid ehitavatel asutustel
eraldada Eesti Teatrifondi osamaksu alusel
teatritöötajatele kortereid.

29. Anda teatriveteranidele majanduslikku
abi. Seada eesmärgiks toetada lisapensionii-
dega neid, kes seda vajavad, nii et ükski teatri-
veteran ei saaks pensioni vähem kui 80 rubla
kuus. Alustada eeltöid lavaveteranide kodu
asutamiseks.

30. Teha omapoolne ettepanek laiendada
õigusi, mida annab NLKP KK ja NSVL MN
1987. a 14. veebr otsus nr 213 (p 31a) teat-
ri loomingulistele töötajatele vanaduspensi-
onile siirdumisel ka neile teatritöötajatele
(vokalistid, balletiartistid, puhkpillimängi-
jad), kes saavad pensioni väljateenitud aastate
eest.

31. Pidada vajalikuks taasavada kauplus-
laenuuspunkt, kus oleks võimalik osta teat-
ritarbeid ja laenutada kostüüme ning rekvi-
siite.

32. Üldistada ja analüüsida teatrireformi eks-
perimendi kogemusi. Vajaduse korral kut-
suda kokku Eesti Teatriliidu erakorraline
kongress eksperimendi kokkuvõtete tegemi-
seks ja teatriliidu esimeste töökogemuste hin-
damiseks.

33. Teha loominguliste liitude nõukogule
ettepanek korraldada teaduslikke konverentse
vabariigi kultuurielu arengu suundade välja-
töötamiseks.

34. Pöörduda kõigi Eesti NSV loominguliste
liitude poole ettepanekuga korraldada 1988.
aasta kevadel juhatuste ühine pleenum, mis
arutaks NLKP XXVII kongressi otsuste täit-
mise käiku meie vabariigi kultuurielus ning
esitaks konkreetseid ettepanekuid demokra-
tiseerimisprotsessi jätkuvaks kindlustamiseks
meie ühiskonnas.

35. Toetada teadlaste ettepanekut, mis näeb
ette võimaluse viia kogu Eesti NSV täielikule
isemajandamisele, pidades seda vabariigis ku-
junenud sotsiaal-majanduslike pingete pari-
maks reguleerimisvahendiks.

36. Anda kõik kongressil peetud kõned välja
eraldi brošüürina.

Teatri-
Gloobus

□
Möödunud hooajal osutus üheks menuka-
maks näidendiks Euroopa lavadel Dario Fo ja
Franca Rame'i «Lahtine abielu». Tegemist
on 1983. aastal avaldatud tragikomöödiaga,
milles Franca Rame endale ideaalse naispea-
osa lõi. Näidendi idee aluseks on võetud kaks
itaaliakeelset väljendit — «kinnise» abielu
kõrval eksisteerib ka «lahtine» abielu. Sünd-
mustiku keskmeks on abielupaar: mees püüab
progressiivseid ideid kuulutades abielu «ava-
da», tegevuse kulgedes aga osad vahetuvad,
mis annab kogu loole tragikoomilise värvingu.
F. Rame väitis ühes intervjuus, et näidend on
tõestanud abieluprobleemide tõsistust — vaa-
tajad, kes ettekäändel näidendit kommentee-
rida tema garderoobi tulid, väitsid olevat
avastanud omaenese koleda mineviku.

□
Dortmundi firma «Pläne» laskis möödunud
aasta maikuus müügile Läänes huvi äratanud
Rõbnikovi rockooperi ««Junona» ja «Avoss»
topelt-LP, millele on lisatud ka A. Voznes-
senski teksti saksakeelne tõlge.

□
Vladimir Gubarevi Tšernobõli tuumakatast-
roofi käsitlevat näidendit «Sarkofaag» on
lavastatud juba Bulgaaria, Tšehhoslovakkia,
Poola, Ungari, Austria, Itaalia, Rootsi, Hol-
landi, Saksamaa LV, USA ja Jaapani teat-
rites. NSVL-is mängitakse «Sarkofaagi» Tam-
bovi, Belgorodi, Taškendi, Krasnojarski, At-
šinski ja Liepaja teatrites. Möödunud aastal
toodi see lavale ka Londonis *Royal Shakes-
peare Company's*. RSC-i naislavastaja Jude
Kelley, kes näidendi *Barbican Pit*'is lavale
seadis, külastas eelnevalt Nõukogude Liit-
tu ja vaatas «Sarkofaagi» lavastust Tam-
bovi, mille avameelsust teda tugevasti häm-
mastas. Lavastaja leiab, et näidend ei sisalda
mitte niivõrd tuumaohu ja -sõja probleeme,
kuivõrd kriitikat nõukogude ühiskonna koht-
a: altkäemaksuvõtmist, korruptsiooni, juhti-
mise ebastabiilsust jne. Siiski loodab lavas-
taja, et tema lihtsate vahenditega teostatud
lavastus peaks kaasa haarama ka inglise
vaatajat. Lavastaja soovib teha võimalikult
tõetruud lavastust, mille teostamisel on omad
probleemid. Kuna näidendi tegevus toimub
nõukogude esimese järgu haiglas, kuhu on
saadetud esimesed üheksa katastroofi ohvrit,
siis tuleb inglastel kujutlustes 15 aastat tagasi
minna kujutamaks tippasemel haiglat. Jude
Kelley arvab, et nõukogude näidendi lavas-
tamise kogemus on äärmiselt tähtis Lääne
ja Ida dialoogi süvendamisel.

Sotsiaalsus kümnendivahetuse poola filmikunstis

MARCIN SUŁKOWSKI

Termin «kõlbelse rahulolematuse film» (*kino moralnego niepokoju*) tuli käibele 1979. aasta septembris, VI Poola mängufilmide festivalil Gdańskis. Festivali ilme määrasid Krzysztof Kieślowski «Filmiamatöör» (*Amator*), Feliks Falki «Šanss» (*Szansa*), Janusz Kijowski «Kung-fu», Agnieszka Hollandi aasta varem valminud «Provintsinäitlejad» (*Aktorzy prowincjonalni*) ja Piotr Andrejewi «Klintš» (*Klincz*); need filmid võitsid ka suurema osa auhindadest.

Andrzej Wajda autoriteedile toetuvate, äsja või vahetult festivalil debüteerinud noorte ühisesinemine näis nõudvat teatavat kriitilist määratlust. Selliseks määratluseks sai «kõlbelse rahulolematuse film», ja ehkki nimetus ei meeldinud öieti kellelegi, kleepus see seitsmekümnendate aastate lõpupoole noorte filmiloomingule püsivalt külge.

Kellele see määratlus ei meeldinud ja miks?

Ennekõike polnud ta meeltnõuda peamistele asjaosalistele, s.o. filmide autoritele. Nad protesteerisid säärase ühte patta paneku vastu, kinnitades, et ei esine mingi ühise manifestiga ja et nimetus ahendab filmide vastuvõttu, lihtsustab ideestikku, annab ebatäpselt edasi nii loominguilisi kavatsusi kui ka nende lõplikku realiseerumist. Arusaadavatel asjaoludel ei meeldinud see nimetus koosseisulistele kamandajatele, kes mõistagi leidsid, et 1970. aastate lõpu Poola elutegelikkuses pole mingiks, saati veel kõlbelseks rahulolematuseks vähimatki põhjust. Kuid see määratlus ei meeldinud ka läbinägelikele, end võimuringkondadega mitte põrmugi samastavatele kriitikutele. Näiteks Andrzej Werner täheldas, et filmitegijate rahulolematust tuleb tervet ühiskonda, kogu selle struktuuri ning selles valitsevaid mehhanisme haaranud rahutuks tegevast olukorrast.

74 Lisagem, et ajakirjanduse, eriti aga

võimuaparaadiga seotud publitsistide reageeringute jälgimine üksi annaks piisavalt ainet mõlgutusteks tollasest ühiskondlikust situatsioonist ja nende inimeste kõlbelisest palgest, kes on arvanud end rahva avangardiks.

Mida siis endast kujutab nn kõlbelse rahulolematuse film (KRF)?

Nagu juba osutatud, on too kleepsilt (ka minu arvates) omajagu eksitav, pealegi funktsioneerib nähtus ise mitmes mõõtmes. Esimese moodustavad filmid, mida võis näha kinodes 1970. aastate lõpul. Teist saime tundma pärast 1980. aasta augustit, kui tsensuur vabastas mitmed kogu suundumuse üldpildi jaoks olulised filmid, nagu Kieślowski «Rahu» (*Spokój*, 1976), Kijowski «Indeks» (1977) ja Marcel Łoziński «Kuidas elada» (*Jak żyć*, 1977). Loogiliselt pidi KRF jõudma apogeesse loominguvabadust suhteliselt sallival perioodil 1980. aasta augustist kuni sõjaseisukorra kehtestamiseni 1981. aasta detsembris. Ja tõepoolest, mõned sel ajavahemikul vändatud filmid täiendasid või sundisid koguni ümber hindama tervet nähtust. Paraku ei jõudnud tollal valminud tööd niisama lihtsalt ekraanile, mõned neist ootasid esilinastust kaks-kolm, teised, nagu Kieślowski «Juhtum» (*Przypadek*), Zaorski «Krõtide ema» (*Matka Królów*) ja Domaradzki «Suur jooks» (*Wielki bieg*) koguni kuus aastat. Hollandi «Üksik naine» (*Kobieta samotna*) jõudis vaatajate ette alles 1987. aasta septembris ning Bugajski «Ülekuulamine» (*Przestuchanie*) ootab endiselt linastamist. Viimati nimetatud filmid ei esinda tegelikult mitte niivõrd KRF-i, kuivõrd lihtsalt täiendavad üldpilti, osutavad, kuidas paljud režissöörid kasutasid suhtelise vabaduse perioodi. Oli ju KRF-i püüdeks laiendada väljendusvabadust, minna mööda finantseerija seotud keeldudest, tjuua avaliku arutelu ette ühiskondlikud ja poliitilised nähtu-

sed, mis seni kuulusid tabuteemade hulka ning mida võisid ettekirjutatud propagandaskeemide järgi erandkorras käsitleda ainult üksikud kontsessioonääridest lavastajad.

KRF-ile teed rajanud tööde hulka võib õigusega arvata Krzysztof Zanussi «Kaitsevärvid» (*Barwy ochronne*) ja Andrzej Wajda «Marmorimehe» (*Człowiek z marmuru*). Kui lugeda nimetust KRF sobivaks, tuleks tervet Zanussi loomingut pidada teedrajavaks: on ju valdav osa tema filme moraliteed ning enamiku tegelaste tegutsemisajandiks toosama kõlbeline rahulolematu (küllap lisaks kiuslik arvustaja, et samuti asketism ja kujutatud maailma jahedus on paljude Zanussi ja ka enamiku KRF-i teoste oluline tunnusjoon).

Millele viitab KRF-i kontekstis «Kaitsevärvid»? Selles filmis näidatavaks ühiskondlike manipulatsioonide aluseks on tegelaste moraalne pale, tähelepanu keskmes näeme isikuid, kelle ühiskondlik maine rajaneb mimikril. (Meeldetuletuseks: tegevuspaigaks on ÜTÜ laager, konflikt küünilise dotsendi Szelestowski ja naiivselt idealistliku magistri Kruszyński vahel on sisuliselt konflikt küsimuses, kuidas suunata üliõpilaskonda, mida talle õpetada, milliseid sotsiaalse käitumise malle propageerida; ent Poola tegelikkuses kuuluvad need küsimused pigem poliitika kui moraali valdkonda.) «Kaitsevärvid» on KRF-i eelkäijaks

kahel põhjusel: esiteks näidatakse inimsuhteid nende ühiskondlikus tingituses, teiseks, vaatluse all on isoleeritud inimgrupp, mis on ühtaegu nii ühiskonna osa kui ka selle mikromudel.

Stsenaariumi kinnitamisest kuni filmi vastuvõtmiseni ja tsensuuri viimaste sekkumisteni (üldiselt enne, aga vahel ka pärast esilinastust) käib looja ja riikliku finantseerija vahel omapärane mäng. Finantseerija, samastades rahva huvid võimuaparaadi huvidega või pigem antud ajahetke foobiatega, püüab kõikvõimalike vahenditega looja kavatsumisi «kahjutuks teha»; ta nõustub küll toetama delikaatse teema ülesvõtmist, kuid nõuab vastutasuks, et tegevus leiaks aset provintsis või puudutaks piiratud ringkondi, millega oleks kõike hõlbus kvalifitseerida lokaalseks nähtuseks, pisikeseks kõrvalekaldeks ülemaaliste edusammude taustal. Režissöörid siis lepidavki provintsikeskkonnaga, püüdes luua sellest metafoori, rääkimaks *pars pro toto* põhimõttel nähtustest, mis vae-vavad kõiki ja mis on tunginud kõigisse tegeliku elu valdkondadesse välja arvatud ametlikud aruanded. Ja nõnda kujutabki Falki «Balli peremees» (*Wodzirej*) perifeeria meelelahutus sfääri ja Andrejewi «Klintš» poksijate elu, Hollandi «Provintsinäitlejate» sündmustik toimub väikeses kidunevas teatris «kusagil Poolamaal», Falki «Šansi» tegevus kol-kakoolis, Kieślowski «Filmiamatööri» peategelane töötab varustajana väikelin-

«Kaitsevärvid». Magister Kruszyński (Piotr Garlicki) kuulamas dotsent Szelestowski (Zbigniew Zapasiewicz) «elujhendusi».



«Kaitsevärvid». Magistri «duell» dotsendiga.



nas jne. Seega võib täie kindlusega väita, et kõigest, mis oli seotud «Kaitsevärvid» töösse lubamisega, oskasid noored filmiloojad hiljem suurepäraselt õppust võtta.

«Marmormees», Andrzej Wajda pari-
maid filme, oli omakorda teos, mis mur-
dis terve hulga nii kaasaja kui ka viie-
kümnendate aastate kohta käivaid te-
maatilisi piiranguid, eelkõige näitas aga
seoseid seitsmekümnendate aastate ja
Stalini aja vahel. Juba filmi ülesehitus
põrustas väite, nagu oleks 1950. aas-
tate esimene pool olnud mingi suletud,
paljudest välistest põhjustest tingitud
vigade ja moonutuste ajajärk. Wajda
taastab põgusa meeldetuletusega — viie-
kümnendate aastate arhitektid funktsio-
neerivad ühiskonnas edasi ja sugugi
mitte kui autsaiderid — maa uusima
ajaloo tegeliku perspektiivi. Mateusz
Birkuti isikutragöödia tagant paistavad
kätte ühiskondliku manipuleerimise
mehhanismid, mis opereerivad nii üksik-
isikute kui ka hulkadega, mehhanismid,
mis näiliselt viivad edu tippu ja tege-
likult mõistavad mitteolemisele. Saab ka
selgeks, kes manipuleerib ja miks.

Filmi suurus avaldub veel selles, et
Wajda, visionäär ja tihtilugu barokne ja
estetiseeriv stilist, suutis ootamatult
uendada oma keelt, teha filmi, mis on
kui instseneerimata reportaaž, kiirustav,
närviline, täis igapäevaseid tähelepane-
kuid «elust endast». Mõistagi tuli filmi
jaoks kõik taasluua, ka kvaasiautentsed
kroonikakaadrid, võrreldes aga «Mar-
mormeest» «Töötatud maa» (*Ziemia
obiecana*) või «Varjuviiruga» (*Smuga
cienia*) veendumise kohe, et see on uus
Wajda, endiselt küll looja ja visionäär,
kuid kasutatud väljendusvahendid on
hoopis teised. Wajda ise tunnistas in-
tervjus ajakirjale «Kino» 1979. aastal
kaunilt, et inspiratsiooniallikaks olnud
talle noorte looming, samas aga ei tohi
unustada, et «vanameistrina» ennetas ta
noori poole sammu võrra ja tänu oma
positsioonile puhastas teed tervele uute
autorite põlvkonnale.

Ehkki «Marmormehe» kunstiline mõju
oli oluline, tuleb tunnustada, et KRF-i
kujunemisele oli otseselt tähtis tõsiasi, et
Wajda oli tollal filmikoondise «X» loo-
minguline juht. Tänu sellele said filme
teha need noored, kes hiljem etendasid
KRF-is juhtivat osa. (Peale «Klintsi»,
76 mille Andrejew tegi Jerzy Kawalerowiczi

juhitas koondises «Kadr», piirdus
kogu nähtus põhimõtteliselt vaid kahe
parima filmikoondisega — Wajda «X-i»
ja Stanislaw Różewiczi «Toriga», kus
tegutses ka Zanussi.)

Lõpuks väärrib mainimist veel üks
asjaolu, mis kahtlemata hõlbustas meid
huvitavate režissööride grupidebuüti.
See oli ajajärk, kus valminud filmide
arv järjekindlalt kasvas: 1972. aastal
19 filmi, 1976 — 26, 1978 — 31, kõrg-
punktiks sai 1981. aasta, kui valmis 38
mängufilmi. Kahtlemata hõlbustas see
debüüti. KRF-i režissöörid olid sündinud
ajavahemikus 1941—1948, seega tollal
pisut üle kolmekümne, olid nad debü-
tandid, nagu Holland, Kijowski ja Andre-
jew, või siis teinud ühe filmi, nagu Falk
ja Kieślowski. Nimelt neid peeti uue
suuna rajajaks.

Sarja avas Falki «Balli peremees»,
film, mis kirjeldab karjääri «üle lai-
pade». Peategelane, Lutek Danielak töö-
tab estraadifirmas meelelahutusürituste
juhina. Tema karjääri tipuks saab tele-
visiooni jaoks tehtav ball. Selle eesmärgi
nimel ohverdab ta oma tüdruku ja sõbra,
osutab seksuaalteenuseid vanemale daa-
mile, öördab, šantažeerib jne. Film kut-
sus esile küllalt elava diskussiooni, nõr-
dimust tekitas teose drastilisus, väidetavad
liialdused, peategelase totaalne moraali-
tus. Kirgi puhus lõkkele ka see, et oli
selge — tegu pole ainuüksi estraadi-
sfääriga, kõne all on kindel karjääri-
mudel. Film oli sugestiivne, tempokas,
tehtud väidetavasti ameerikalikult, sa-
mas heideti Falkile ette, et efektsuse on
ta saavutanud ausameelsest kujutami-
sest loobumise hinnaga. Aga lõpuks, kui
jutt pole estraadist, milleks siis estraadi-
sfääri realistlik kujutamine? Tollal pea-
aegu ei püütudki küsida, kust tuli Lutek
Danielak, mis oli ta selliseks kujundanud,
mis põhjusel elab ta elu, milles pole kohta
kõrgematele väärtustele ning kus inim-
suhted taanduvad ostu-müügi tehin-
gule. Filmi tugevus oli selles, et ta tõi
ilma ühegi kommentaarita välja patoloogi-
lised nähtused inimsuhetes, jättes vaa-
tajatele võimaluse küsida nende põhjust,
ning löi samas sääras filmitegelikkuse,
mis muutis võimatuks tõlgendada Danie-
lakit lihtsalt veidrikuna. Ta oli muu-
detud halastamatumaks ja moraalitu-
maks kui teised tegelased, ometi allusid
nad kõik ühtviisi väärdunud eduideele,

mille järgi televisioonis näitamine on lihtsurelikule inimesele karjääri tipp, aadlitiitli andmine, võimalus hüpata privilegeeritute klassi. «Balli peremees» näitas seega kaht olulist mehhanismi: esiteks, kui ei eksisteeri tegelikku valikut, edu saavutamise loomulikke teid, hakkab toimima negatiivne selektsioon — selline selektsioon lihtsalt p e a b tekima. Järelikult on ebanormaalne ka nn piiratud võimaluste ühiskond, teisiti öeldes, nomenklatuursete tegelaste võim, kes vahendeid valimata püüavad teha karjääri. Jälgides Danielaki lausa enneolematu energiat edu tekitamisel tühisusest, tekib paratamatult mõte, et näiliste sihtide ja näiliku edukäigu propageerimine on peale muu ka valitsemisviisi, millega inimenergia ja -võimed juhitakse umbtänavasse.

A. Hollandi debüütfilmis «Provintsi näitlejad» pole tegu mitte niivõrd kätepaistvate saavutustega, kui võrd näidis-
eduga. Direktor tellib pealinnast režissööri, arvestusega, et too, lavastades Wyspiański «Vabastamise», tõmbab provintsiteatrile tähelepanu ainuüksi oma isikuga. Lavastaja võtab pakkumise vastu, kuna teab, et keegi tükki niikuinii ei vaata, aga tema saab lisada oma loome-
luku avangardistliku klassikaseade. Holland ei piirdu manipulatsiooni kirjeldamisega, vaid jälgib seda osaliste endi vaatepunktist. Rohkem kui mehhanism ise huvitab teda tegevuse hind, selle tagajärjed. Tagajärjeks on ennekõike ühiskonnas tühikägule määratud, potentsiaalselt loovate ja aktiivsete isikute täielik frustratsioon. Näitleja Krzysztof kinnitatakse rolli mitte ainult kui lavakuju, vaid samuti kui valemängus osaleja. Jõud on mõistagi ebavõrdsed (filmi režissöör kasutab täpselt võimalusi, mida pakub teatrikuju) — alati, kui Krzysztof leiab oma osas midagi tõelist, iseenast, Poolamaad, vabadust ja lootusi puuduvat, jätab lavastaja, võltsmaailma demiurg, selle koha lihtsalt välja. Nõnda kujutatakse teravmeelse metafoori läbi seitsmekümnendatele aastatele (ja kahjuks mitte ainult neile) omast nähtust — tegelikkusest eemaldumist potjomkinlikku maailma. Kuid, nagu märgitud, ei huvita filmi autorit mitte niivõrd need, kes tõmbavad oma teadvuses maha kõik ebameeldiva, kui võrd asja teine külg — vale rolli kütkes



Plakat filmile «Marmormees».

heitlevad inimesed, kes sellele vaatamata püüavad öelda midagi tõelist. «Provintsi näitlejad» on õigupoolest nende aegade dramaatiline dokument ja seetõttu kibe film. Krzysztof oma naisega on kui üksik saar keset loobunuid, leppinuid, kohanenuid. Täis kahtlust, reageerides vahel lausa hüsteeriliselt impulsiivselt, teavad need inimesed pigem seda, mida nad ei salli, kui seda, kuidas nad tahaksid elada ning mil viisil selleni jõuda. Hollandi film jäädvustas olukorra, mida võiks nimetada vaikuseks enne tormi — üldise frustratsiooniõhkkonna, mis esimesel võimalusel püüab leida lahendust. (NB! Selle frustratsiooni pingelikus mõjutas negatiivselt 16 kuud 1980. aasta augusti ja 1981. aasta detsembri vahel.)

Konflikt ametliku ja tegeliku Poola vahel on niivõrd suur, et selline kahe-
nemine ilmneb igas eluvaldkonnas. Janusz Kijowski «Kung-fu» puudutab valdkonda, kus selle kahe-
nemise tagajärjed olid kõige eredamad ja kaugemas perspektiivis kõige traagilisemad. Kõne all on majandussfäär, kus lahknevus tegeliku olukorra ja aruannetes esitatava ning võimumeeste poolt soovitu vahel viis paratamatult majandusliku laose ja 77



FELIKS FALK (s 1941) on lõpetanud Varssavi Kunstiakadeemia 1966. ja Łódzi Riikliku Filmi-, Televisiooni- ja Teatriinstituudi 1973. aastal. Juba kunstiüliõpilasena esines edukalt mitmetel näitustel, 1966 võitis laiema tunnustuse tema audiovisuaalne etendus «Labürint». Falk on kirjutanud näidendeid, kuuldemänge, stsenaariume. Esimene täispikk mängufilm «Südasuvel» valmis 1975. Järgnesid: «Balli peremees» (1978), «Sanss» (1979), «Oli džäss» (1981), «Idol» (1984), «Kutsutama külaline» ja «Aas'a kangelane» (mõlemad 1986); viimases jätkab režissöör «Balli peremehe» peategelase Ludwig Danielaki karjääri uuringut; film pälvis XV Moskva filmifestivalil zürri eripreemia ja FIPRESCI auhinna.



«Balli peremees».

kriisini. Loomulikult polnud võimalik teha riigi rahadega filmi, mis kõigest sellest avalikult räägiks, kuid piisas situatsiooni markeerimisest ja igal vaatajal oli selge, millest jutt. Insener Witek, «Kung-fu» peategelane, keeldub aruannete võltsimisest ja kvaliteedinõuete alandamisest. See on lähtepunkt, filmi teemaks on aga ebamugava inimese hävitamise mehhanism. Kijowski filmi esimene pool annab pildi keskkonnast, mis on ühtaegu tüüpiline ja sünteetiline. Tööstusettevõtte on ametikohtade ja funktsioonide kogum, mis ei moodusta ühtset tervikut. Ametikoha tähtsuse mõõdupuukus pole selle kasulikkus, vaid võimupiiride ulatus. Ettevõttes ametis olemine ei tähenda mitte niivõrd olulise töö tegemist, suurt vastutust, kui võrd mängu ametitoolide pärast, mängu, kus valitseb hundiseadus. Kui aga keegi, nagu Witek, tahab kanda hoolt toodangu tegelike tulemuste, mitte formaalsete näitajate eest, muutub ta kujunenud süsteemile ohtlikuks ja seetõttu kõrvaldatakse (abinõud: töölt vallandamisest lapse lasteaiakohast ilmajätmiseni). «Kung-fus» kujutatud olukord on haiglane, ja kui film sellega lõpeks, võiks teda pidada härekella löömiseks. Kuid Kijowski läheb edasi, näidates, et teatud hetkel, kui ohtu seatakse eksistentsi turvalisus, asuvad rünnatavad kaitsele. Rühmituse vastu, kes elimineeris Witeki, kerkib teine rühmitus, mis koosneb tema õpingukaaslastest, kes on kõrgemal kohtadel pealinnas ning kelle võimuses on teha mitmeid provintsijuhtide jaoks ohtlikke käike. Kasutades tutvusi ajakirjanduses, kooperatiivehituses (kortereid on vaja kõigil, järelikult võib elamuehituse juhi abiga palju saavutada), otsides tuttavaid ja liitlasi, kust aga saab, kujuneb Witeki ümber rühmitus, mille on suur jõud ja... vähe süümepiinu. Witek ja ta sõbrad võtavad mängureeglid omaks, enam ei räägita toodangu parandamisest nagu algul, vaid positsiooni kaitsmisest, sellest, et kohalikele võimutsejatele tuleb näidata, kuidas Witekit ei saa karistamatult pureda. Nõnda saab Witekist, kes algul paistis protesteerivat ühiskondlike väärnähtuste vastu, päris tavaline hammasrattake ühiskondlike suhteid moonutavas mehhanismis. Režissöör näib ütlevat umbes nii: negatiivne seleksioon ja hundi-

seadused on ühiskondlike suhete vallas kõikehõlmavad, nende destrukttiivne mõju on erakordselt tõhus; neile, kes püüavad aktiivselt osaleda ühiskondlikus elus, surutakse märkamatu peale kindlad reeglid, sundides neid funktsioneerivate mehhanismidega kohanema.

«Kung-fu» näitab, et ühe kliki asendamine teisega ei muuda midagi. Võib küll vallutada mõne ametitooli, kindlustades endale positsiooni ja mõju, kuid üksnes algselt seatud sihtidest loobumise hinnaga.

Lõpuks Kieślowski «Filmiamatöör»: lugu varustaja Filip Moszist, kes ostab filmikaamera, et jäädvustada perekonnaelu sündmusi. Kuna aga mees on linnakese ainus kaameraomanik, keelitab töökoha direktsioon teda filmima mitmesuguseid, hoopiski mitte perekondlikke tähtpäevi ja üritusi. Mosz osutub teravpilguliseks vaatlejaks, kes iseseisvub kiiresti; ta saavutab edu, sõlmib sidemed televisiooniga, ja äkki selgub, et see, mida ta teeb, pole süütu ajaviide, vaid leiab kasutamist hoopis suurejoonelises mängus. Tema kriitilised filmid jõuavad teleekraanile, muide tsenseeritult, sest konjunktuur vajab parajasti kodanikuaktiivsuse näiteid ja mõningast kriitilisust. Propagandarituaal nõuab vigade parandamist ning süüdlaste karistamist, teisisõnu ohvrit, kelleks saab, nagu lihtne aimata, täiesti süütu inimene (pealekauba Filip Moszi sõber). Tehes dokumentaalfilmi mittetöötavast tellisevabrikust, mõistab Filip, kui vähe ta tunneb tegelikkust. Tehase suitsev korsten on puhas müstifikatsioon: Filipi kodulinnake Wielice osaleb ülemaailmses televisiooniturnees, tellisetehase käikuandmiseks määratud vojevoodkonna dotsatsioon on aga kulutatud tapamaja remondiks, milleks, tungivale vajadusele vaatamata, pole eraldatud midagi. Järjekordne tegelikkuse võltsimine viib selleni, et isegi paljunäinud kohalik elanik ei ole enam võimeline selles aastaid kestnud näivusemängus orienteeruma. Enamgi, ta ei oska ette näha, kes ja kelle vastu võiks ära kasutada tema filmi, mis näitab tükikest häbelikult varjatut. Amatöör otsustab filmi hävitada, ning suunab seejärel kaamera iseendale. Žesti võib tõlgendada loobumisena, pöördumisena algse kavatsuse juurde tegelda ainuüksi perekonnaeluga. Kuid sel stsee-



PIOTR ANDREJEW (s 1947) on õppinud juurat ja kunstiajalugu Varssavi ülikoolis. 1969 lõpetas Łódzi Riikliku Filmi-, Televisiooni- ja Teatriinstituudi. Pärast debüüti — «Mróz tuleb» (1973), teinud arvukalt dokumentaalfilme. «Kliintš» (1979) oli Andrejewa debüüt mängufilmis. Tema töid on auhinnatud Oberhauseni, Krakowi jt filmifestivalidel. Kirjutanud näidendeid, stsenaariume (laste) telefilmidele. 1981 valmis mängufilm «Holland kohad». 1982. aastast elab välismaal.



Reklaamplakat filmile «Kliintš».

nil on ka sümboolne tähendus. Mosz esindab kirjanduses hästi tuntud kohtlast, kes võtab kõike puhta kullana ja uskudes ametlikke deklaratsioone, muutub hõlpsasti manipuleeritavaks. Amatöör õigupoolest ei teadvustagi, miks ta filmida tahab või mis huve võiksid tema filmid ülepea teenida. Kaamera endale suunamine on tegelikult küsimus «kes ma olen?», katse leida oma valikute alus. Jääb loota, et kui Filip Mosz otsustab taas suunata objektiivi ümbritsevale maailmale, teab ta, miks ta seda teeb, ning oskab eristada fassaadi asjade tegelikust seisust.

Need neli, «Balli peremees», «Provintsinäitlejad», «Kung-fu» ja «Filmiamatöör», on KRF-i tähtsaimad teosed, mille autoriteks noored. Viimane klausel on vajalik, kuna Wajda ja Zanussi ei piirdunud «Marmormehe» ja «Kaitsevärvidega». Mõlemad tegid veel kaks sellesse suundumusse asetuvat filmi, mis oma tehniliselt vilumuselt ületavad noorte tööd.

Zanussi «Konstant» (*Constans*) oli teatud mõttes «Filmiamatööri» täiendus. Selle peategelane tunneb hästi oma väärtuskaalat ning keeldub täie kindlusega igasugustest kompromissidest. Tal pole tarvis kaamerat endale suunata, sest teab, kes ta on, ning tegelikkuse suhtes pole tal mingeid illusioone. Ta on põhimõtteline autsaider, kes ei üritagi maailma parandada, vaid soovib elada ausalt ja hästi. Järk-järgult taandub ta elu ääremadele, ta ei aktsepteeri kehtivaid süsteeme ega tunne endas jõudu neid muuta, kord-korralt loobub ta võitlemast, otsides endale pelgupaika. Kuid pelgupaika ei ole. Filmi viimases stseenis põhjustab ta kõrgtööl del tahtmatult õnnetuse: kiviprügi langeb kaela all mängivale järelevalveta lapsele. Muidugi ei sõltunud see otseselt peategelasest, kuid kõlblussüsteemis, mille ta on endale visandanud, nõuab teisele inimesele tehtud ülekohus, olgu tahtlik või mitte, kompensatsiooni. Zanussi näib väitvat, et pole võimalik end kurjast eraldada, see võib ilmuda kõige ootamatul kujul ning ustavus väärtustele pole veel autoomaatselt õnneliku elu tagatis. «Konstant» on Zanussi pöördumine talle omaste moraalsete refleksioonide poole, mis uurivad pigem üksikindiviidi eksistentsi kui ühiskonda. Ehkki laialt kommentee-

ritud, jäi «Konstant» kuidagiviisi suundumuse ääremale. See-est «Leping» (*Kontrakt*), tehniliselt peaaegu parim Zanussi film, mõneti altmanlik oma sapisuses, sobitus suurepäraselt peavoolu. Film tõtt-õelda ei teadvustanud midagi uut ühiskonnas toimivatest jõududest, kuid ometi oskas lavastaja argimulje uuest, tarbimisele orienteeritud klassist rüütada efektselt iroonilise kollektiivportree vormi.

Wajda tol perioodil vändatud kahest filmist arvan «Dirigendi» (*Dyrygent*) tema nõrgimate tööde hulka, kuid see-est «Ilma tuimestuseta» (*Bez zniczulenienia*) on silmapaistvamaid oma aja filme (jättes kõrvale «Marmormehe», mis juhatas sisse uue suundumuse, sinna ise kuulumata). «Ilma tuimestuseta» (kaasstenaristiks A. Holland) on lugu välja paistva isiksuse, teeneka ja autoriteetse ajakirjaniku murdmisest, kes välisreisilt naasnuna ei suuda kohaneda. Kuid Wajda teos ei kirjelda ainult sotsiaalse vaakumi tekkimist ümber isiku, kes hävitamisele on määratud. Film toob peale muu nähtavale noorautorite põhilise nõrkuse: olles kiindunud ühiskondlike mehhanismide kirjeldamisse, kaotavad nad nägemisväljalt kordumatu inimsaatus. Nagu kirjutab Kijowski, pole see psühholoogilise, vaid sotsioloogilise realismi kino. Püüdes võimalikult täpselt kujutada ühiskondlikke struktuure ja nendes valitsevaid jõude, võetakse indiviid üksnes sobivaks näitematerjaliks. Filmis «Ilma tuimestuseta» on asi teisiti: raske on süüdistada süsteemi, kui naine jätab mehe maha, eelistades noort ja lolli karjeristi targale, ent sageli kodunt eemal viibivale abikaasale. Alles isikliku tragöödia ja poliitilise klaperjahi põimim annab filmile ebatavalise sugestiivsuse ja kunstilise kandvuse. Pisut ette rutates öelgem, et koos ühiskondliku teadvuse muutumistega pärast 1980. aasta augustit ja 1981. aasta 13. detsembrit vähenes eespool kirjeldatud filmide atraktiivsus tunduvalt. See, mis varem oli režissööridele olnud maskeeritud sihtpunkt, uje metafoor, oli augustisündmuste järel üldteada, julgelt ja avalikult välja öeldud asi. Ometi ei vananenud Wajda film karvavõrdki. Ühiskondlik-poliitiliste mehhanismide käsitus ei veena meid mitte seetõttu, et Wajda oleks neid paremini mõistnud kui näiteks

Kieślowski, vaid seetõttu, et nad on vahendiks, mille abil võib kirjeldada tänaseidki inimtragöödiad. Wajda film näitab, et süsteemi kriitika, kui see ei taha jääda ajutiseks tuuletõmbuseks, peab põhimõtteliselt olema kriitika konkreetse inimsaatuse, mitte mingi abstraktse idee nimel.

Proovigem nüüd jämedais joonis visandada seitsmekümnendate aastate poola sotsiaalse ehk nn kõlbelse rahulolematuse filmi üldpilti, hindamaks, kuidas seda muutsid teosed, mis pääsesid riuilult pärast 1980. aasta augustit, ning need, mis vändati 16 suhtelise vabaduse kuu vältel.

Nagu märkis ajakirja «Literatura» diskussioonis Krzysztof Kłopotowski: «Noorte filmid näevad kriisis üksnes kinnitust naiivsele tegelikkuse-vaatele, mille kohaselt kõik põhilised sotsiaalsed vastuolud on kõrvaldatud ning olemasolevad kuuluvad väiksemat sorti kasvuraskuste hulka.» Need filmid püüdsid Werneri sõnul «kaotada kuristikku ühiskondliku teadvuse ja värviliste pildikeste rea vahel». Tähelepanu pöörati kolmele ülesandele. Esiteks, kujutada



AGNIESZKA HOLLAND (s 1948) on lõpetanud Praha kõrgema filmikooli FAMU (1971). Debüteeris telemängufilmiga «Ohtu Abdoni juures» (1975). 1976 tegi esimese täispika filmi «Pühapäeva lapsed», samuti televisioonile. «Provintsinäitlejad» võitis 1979. aastal Cannes'is FIPRESCI auhinna. 1980 valmis «Palavik». 1981. aastast teinud filme Saksamaal LV-s ja Prantsusmaal. Pärast filmi «Ilma tuimestuseta» on Holland koos A. Wajdaga kirjutanud veel stsenaariumid viimase filmidele «Danton» (1982) ja «Armastus Saksamaal» (1983). 1987 jõudis Poolas teleaatajate ette tema «Üksik naine» (1981).

«Provintsinäitlejad».



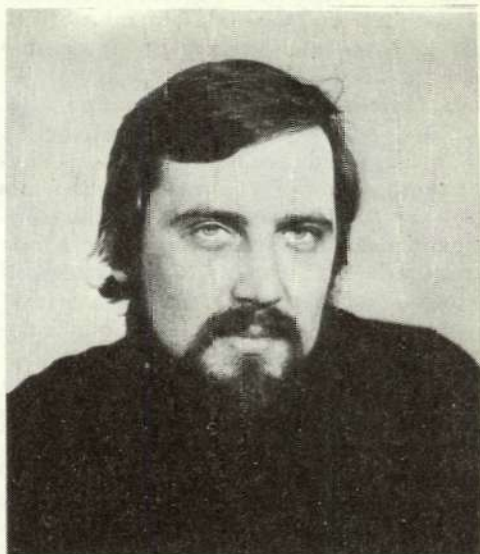
tegelikkust nii, nagu see tõeliselt on (siit paradokumentaalsed meetodid, vormiaskees, tõetruu kirjeldamise püüd, tihti filmi kinematograafilisuse hinnaga). Teiseks proov teha selgeks muutuste vajalikkus. (Siit paljude filmide vaikusenne-tormi atmosfäär, püüded kujundada veendumust, et nii enam edasi ei saa. Sellega seoses vajaks eraldi selgitamist paljude filmide adressaadi küsimus; näib, et nad olid suunatud mitte niivõrd vaatajale kui võrd finantseerijale.) Kolmandaks püüd kirjeldada üksikinimesega manipuleerimise ja ideoloogilise manipuleerimise mehhanisme üldse. Krzysztof Kłopotowski kirjutab («Küüraka sirgenemine», «Literatura», 25. XII 1980): «Kõige eluerksam suund meie filmis püüdis ei vähem ega rohkem, kui paljastada konflikti riigivõimu ja ühiskonna vahel. Kavatsus oli seda hullumeelsem, et filmimeeste ülestõus pidi toimuma riigi rahadega.» See filmikunst püüdis esile kutsuda diskussiooni maa kõige olulisemate ühiskondlik-poliitiliste probleemide üle. Ja rahulolematust oli riigi elu kõigis valdkondades, eriti teravalt sotsiaalsete suhete sfääris ilmnevast kriisist tulenev kodanikurahulolematust, mitte aga teatava rühmituse kontekstist välja rebitud kõlbelisuse taotlus. Loomulikult oli kirjeldatud ühiskondlikel patoloogianähtudel omad tagajärjed ka kõlbluses, kuid neil filmidel pole midagi ühist aegajalt esilekerkivate väidetega, nagu oleks kriisilokord tingitud ühiskondliku kõbluse allakäigust (selliseid püüdlusi ilmes sõjaseisukorra ajal, kui kutsuti ellu nn rahvusliku taassünni komiteesid, nagu vajanuks rahvas kinnitust, et ta eksisteerib ning sünnib taas).

Nagu mainisin, ei saanud kinokülastaja KRF-st kohe täielikku pilti. Puudu jäi vähemasti kolm olulist tööd: Kiesłowski «Rahu» (*Spokój*, 1976), Kijowski «Indeksi» (1977) ja Marcel Łoziński «Kuidas elada?» (*Jak żyć*, 1977). Lünk oli seda suurem, et kõik need filmid loodi suundumuse sünni ajal, kuid ringluse pääsesid nad postuumselt. Mida uut need filmid tõid? Ennekõike ajaloolise perspektiivi. «Indeksi» lähtepunktiks on 1968. aasta märtsisündmused ja peategelase järgnev elukäik, nende otsene tulemus. Film annab tegelikkusekujutusele iseloomuliku konteksti: ühiskondlikud vastuolud ei teki iseenesest, nad

on tingitud kriitilistest pööretest. (Ajaloolisest kontekstist, milles märksõnadeks on märts 1968, detsember 1970, juuni 1976, oli tole ajajärgu filmides suur püüds. Muutuse tõi alles 1980. aasta august, kui mõned lavastajad asusid uurima Stalini aega.) Kiesłowski «Rahu» omakorda osutab ilmekalt, kui tabamatu on isikliku elu ja poliitika piir. Film rõhutas, et vastutust valiku eest ei saa vähendada väide «ma ei tahaks end millessegi segada». Kogenud dokumentalisti Łoziński «Kuidas elada?» näitab, kuidas. Poola Sotsialistliku Noorsooühingu aktiivi laagrisse viiakse mõned «oma» inimesed, ja need, muide mitte-professionaalsed näitlejad, provotseerivad olukordi, mis võimaldavad filmigrupil jälgida noorsooaktivistide, tulevaste parteitöötajate reageeringuid. PSNÜ tegelased, juhindudes äratundmisest, et edasine karjäär sõltub jäetud muljest, võtavad laagris osa kõige absurdsematest võistlustest, lubavad tungida oma eraellu, kõnelevad — provokatsioonist teadmata — et ainus, mis neile korda läheb, on laagri juhtkonna arvamus. Ses suhtes laager justkui tööpoolest valmistaks neid ette edasiseks karjääriks: võõrdatakse kriitiseerimast ülalt antavaid mängureegleid põhimõttele, et tähtis pole reeglite mõte, vaid see, kelle autoriteet neid kinnitab. «Kuidas elada?» puudumine ekraanilt tegi mulje tervest suundumusest märksa vaesemaks. Łoziński film näitab, kes nimelt propageerib väärtussüsteemi, mille esindajaks ja ohvriks on «balli peremees» Danielak, näitab, kuidas võib rakendada manipuleeritud gruppide agressiivseid emotsioone (laagris osalejad peksavad läbi perekonna, kes eelistab idiootlikele võistlustele päevitamist).

Ajajärk 1980. aasta augusti ja 1981. aasta 13. detsembri vahel tühistas veel ühe seitsmekümnendate lõpu müstifikatsiooni. Varem oli teatud osa kriitikute meelistegevuseks loova filmi (*kino kreacyjne*) vastandamine publitsistlikule («kõlbelise rahulolematuse») filmile. Loova filmi põhiesindajaks loeti teisi nondel aastatel tähelepanu äratanud debütante — Wojciech Marczewskit («Luupainajad», *Zmory*; 1978), Filip Bajonit («Aaria atleedile», *Aria dla atlety*; 1979) ja Piotr Szulkinit («Golem», 1979). Nende autorite esikfilme, mille

tegevus paigutus kaugemasse minevikku või määramatusse aega (nagu Szulkinil), püüti nende eakaaslaste filmide vastu välja mängida. Loomulikult oli selleski, nagu igas andekate režissööride põlvkonnas, erinevate kunstiliste eelistustega autoreid, kuid ühes asjas ei erinenud nn kreatsioonistid ja nn publitsistid põrmugi — Poola elutegelikkusest mõeldi ühtmoodi. Seda tõendasid «kreatsioonistide» järgmised filmid, mis tõid kibedat pettumust neile, kes ootasid «publitsistidele» poliitilist vastukaalu — kui mitte just süsteemi toetamise, siis vähemalt aktuaalsete teemade vältimise kaudu. Samal ajal väntas Marzewski, põlvkonna vaata et andekaim režissöör, kaks filmi, mis olid otseselt pühendatud ühiskondlikele («Võtmemees», *Klucznik*) ja poliitilistele («Judinad», *Dreszcze*) probleemidele. Eriti ründav oli 1981. aastal valminud «Judinad», Stalini aja noortelaagrites rakendatud indoktrineerivaid meetodeid analüüsiv film, mis oma ilmekuse ja sugestiivsuse võlgneb just kunstivahenditele. Murdes järjekordse tabu, näitas see film, et psüühiline terror oli stalinistliku «kasvatuse» põhilisi tugisambaid, süsteemi repressiivsus ei puudutanud üksnes tõelisi ja kujuteldud vastaseid, vaid eranditult kõiki, sealhulgas lapsi, mis nende emotsionaalset ja intellektuaalset kaitsetust arvestades



JANUSZ KIJOWSKI (s 1948) on õppinud ajalugu Varssavi ülikoolis ja kunstiajalugu Pariisi École Practique des Hautes Études'is. Töötas keskkooliõpetajana, seejärel — 1972—1974 — oli Poola raadio korrespondent, 1974 hakkas kirjutama filmikaastöid nädalalehele «Kultura». Samal aastal astus Łódzi Riikliku Filmi-, Televisiooni- ja Teatrinstituuti režii-teaduskonda, kooli diplomitöö «Indeks» (1977) osutus õnnestunud mängufilmi-debüüdiks. 1979 valmis «Kung-fu». Kijowski töötas ka kuukirja «Film na świecie» («Maailma Filmikunst») peatoimetajana, 1978. aastast osales aktiivselt Poola Kineastide Liidu juhtimises. 1983. aastast Brüsseli teatriinstituudi õppejõud. 1987 naasis Kijowski kodumaale, ja tal valmis teatrielu käsitlev mängufilm «Maskeraad».

«Kung-fu».



võis hõlpsasti viia väärarengutele. («Judinatega» seoses tuleks meenutada, et ka praegune võimueliit on saanud stalinistliku koolituse). Lisagem, et Marczewski film jõudis ekraanile alles 1984 — *nomen est omen*: Orwelli aastal. Samasuguseid raskusi oli Szulkini «Maailmade sõjal» (*Wojna światów*), mis *science fiction*'i kostüümis räägib mõistukõneliselt totalitarismist ja ühiskonna manipuleerimisest massimeediumide abil (teema muutus uuesti aktuaalseks pärast sõjaseisukorra kehtestamist). Lõpuks Bajon, kes veel enne augustisündmusi alustas tööd filmiga «Paiklik ülevaatus 1901» (*Wizja lokalna 1901*), mis jutustab kuulsa laste streigist ning meetoditest, millega riigimasin (filmis Preisi oma) vastupanu maha surub. 1981. aastal väntas Bajon «Pendlikese» (*Wahadelko*), mis käsitleb Stalini aega, ning mis nagu Marczewski filmgi on tehtud «kreatiivselt».

Lõpuks kuulusid mõlema suuna esindajad, nii «publitsistid» kui ka «kreatsionistid», ühte põlvkonda, keda liitis huvi sotsiaalse ja poliitilise problemaatika, Poola uusima ajaloo ja eriti nende hetkede vastu, mil otsustati XX sajandi saatust.

Augustisündmused kriipsutasid teatud mõttes läbi selliste filmide nagu «Filmiamatöör» ja «Kung-fu» tähenduse. Eneseteadvus ja ühiskondlikud püüdlused kasvasid sedavõrd, et häbelikud katsed kujutada tegelikkust provintsimetafoori peidetuna kaotasid oma kaalu. Küsimusele «kes me oleme?» vastas eelkõige täispikk dokumentaalfilm «Töölised 1980» (*Robotnicy 80*) ja igapäevane ametiühingupublitsistika, rääkimata ühiskondlikust praktikast. Seda tähtsamaks muutus küsimus «kust me tuleme?», miks oleme nimelt sellised? Seda arvestades muutub mõistetavaks pöördumine mineviku poole, valmib A. Hollandi «Palavik» (*Gorączka*) Andrzej Strugi romaani «Ühe mürsu ajalugu» järgi ja terve rida 1950. aastaid käsitlevaid filme — juba mainitud «Judinad» ja «Pendlike», Falki «Oli džäss» (*Był jazz*), Falki stsenaariumi järgi tehtud A. Domaradzki film «Suur jook» (hea poliitiline komöödia, tõeline sündmus poola filmikunstis, mis ekraanile jõudis paraku 1987). Tuleb mainida ka Andrzej Barański tööd «Taganegu sust viirastus» (*Niech cie*

odleci mara). Barański, sama põlvkonna lavastaja, debüteeris nurjumisele määratud filmiga «Vabad hetked» (*Wolne chwile*); «Taganegu sust viirastus» (1981) on tema teine katse. Tegevus toimub provintsis, kuid perekond, keda kujutatakse, on tugev ega põe väärtuskriisi, selgelt nähakse oma kohta ühiskonnas ning tahetakse võimalikult hästi täita oma ülesannet. On see poleemika KRF-iga, kus provintsi esitati ühiskonna umbejooksu võrdumina? Mitte päriselt. Barański kujutab põlvest põlve linnakeses elutsenud erakaupmehe perekonda, kes on elanud kõlbeliselt ja traditsioone austades, heas läbisaamises naabritega, ning keda alles vägivaldne kollektiiviseerimine kokukohast pagendab. Kahe provintsiimaago — sõjaelse ja uue, «ümberkujundatu» kokkupõrge mõjub paljutähenduslikult.

Lõpuks tuleb rääkida ajajärgu peaaegu kõige tähelepanuväärsemast filmist, R. Bugajski «Ülekuulamisest». Paistab, et Bugajski on teinud Wajda ja oma eakaaslaste filmide võrdlemisest õige järelduse: noorte filmid olid vahel ülearu konstrueeritud. «Ülekuulamisest», nagu Wajdalgi, väljendatakse ideed konkreetse inimsaatuse kaudu. Ühiskondlike protsesside tagant kerkib esile üksikisiku elukäik, see pole poliitiliste pöörangute juhuslik kõrvalprodukt, vaid iseseisev väärtus, tunnismärk, mille kaudu kõneleb ajalugu, kuid mis seejuures jääb kordumatuks, mõneti üleajaliseks inimsaatuseks. Sansoonilauljatar Tonia Dziwiszi dramaatilised elamused stalinistlikus vanglas näitavad, et inimese alandamine on totalitaarses ühiskonnas loomupärane valitsemisviis ja kuidas nn *переконка душі* hävitav mehhanism põhjustab indiviidi püsiva degradatsiooni, ühiskondlike sidemete ja vaimuväärtuste permanentse lagunemise. Samas on Tonia Dziwiszi lugu hämmastav traktaat inimeksistentsist, Isiksuse muutumist ei saa taandada stalinistliku vangla mõjule. Teatud piirilt on Tonia (vangistusest hoolimata) vaba, täisväärtuslik inimene; tema hingelise taassünni elamused nakatavad vaatajat tänu Krystyna Janda fenomenalsele mängule.

Ajaloo poole pöördus ka Janusz Zaorski, sama põlvkonna režissöör, kes jäi justkui kõrvale, kuna debüteeris enne teisi (23-aastaselt, mis ongi jäänud ületa-

matuks). 1981. aastal tegi Zaorski filmi «Laste küsimused» (*Dziecinne pytania*), mida võiks rahumeeli nimetada ühes reas «Kung-fu» ja «Filmiamatööriga», 1982. aastal valmis tal juba enne 13. detsembrist alustatud «Królide ema», Kazimierz Brandysi romaani ekraniseering, mis jutustab mitme poola kommunistide põlvkonna saatuse loo. See on suurepärase ja tähtis film, sest vaatleb nende inimeste ideelisi juuri, kes ei tunnista kommunismi pelgalt konjunktuursetel kaalutlustel. Film pälvis XII Poola mängufilmifestivalil Gdańskis peaauhinna.

Viimaks tuleks pärida nende filmide järele, mis otseselt kujutavad augustijärgset aega. Mina tean kahte, jättes kõrvale Wionczeki armetu «Väärikuse» (*Godność*); mõlemad on senini riuilil ega ole ausalt öeldes just eriti õnnestunud. Wajda «Raudmeest» (*Człowiek z żelaza*) on üldse raske pidada mängufilmiks. Seda sotsiaalse surve mõjul, improviiseeritult ja rutakalt, vajaliku professionaalse baasita tehtud filmi on õigem lugeda hetkemeelolude jäädvustamiseks kui mingiks lõpetatud teoseks. Seevastu tuntud kriitiku Wiesław Saniewski debüütfilm «Vabakütt» (*Wolny strzelec*), millele hiljem järgnes kuulus «Järele-



KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI (s 1941) on 1964. aastal lõpetanud Łódzi Riikliku Filmi-, Televisiooni- ja Teatriinstituudi. 1969 debüteeris lühifilmiga «Łódzi linnast». Teinud arvukalt lühifilme nii kino kui ka televisiooni jaoks. Kuue mängufilmi autor. Tema «Filmiamatöör» pälvis 1979. aastal Moskva filmifestivalil grand prix' ja FIPRESCI auhinna, Kieślowski teisi filme on auhinnatud Mannheimi, Krakówi, Chicago, Gdański jt festivalidel. Tema eelviimane töö «Juhtum» (1982), mis mulle ekraanile lubati, äratas XV Moskva filmifestivali kavas tähelepanu oma kompromissitu kompromisside kriitikaga. 1984 valmis Kieślowskiil sõjaseisukorda käsitlev filmi «Ilma lõputa», millele kodumaine kriitika heitis ette tiivaripsutamist tsensuuriga. Praegu on tal käsil pikem teleseriaal «Kümme häsku».

«Filmiamatöör». Peaosas Jerzy Stuhr — kümnevahetuse poola sotsiaalse filmi jõulisemaid näitlejaid, kes kehastas kõige erinevamaid tüüpe lihtsameelsest filmiharrastajast küünilise parteitõusikuni.



valve» (*Nadzór*), oli huvitavalt kavandatud film, mis püüdis näidata ajakirjaniku hingepiinu, kellele viimased aastad olid sisendanud umbusku ning kes ei suuda niisama lihtsalt ühineda uue, alles kujuneva ühiskondliku liikumisega.

Neid aegu kujutab ka Antoni Krauze «Ilmateade» (*Prognoza pogody*) Marek Nowakowski 1970. aastate keskpaiku kirjutatud romaani ainetel. Vanadekodu direktor tuleb vastu saeveskiomanikust sõbrale ning ostab talt suurema koguse lattu kuhjunud puusärke. Vanurid (hübane sotsialistlik vanadekodu on rajatud endise koonduslaagri territooriumile), jõudnud veendumusele, et neid tahetakse hävitada, otsustavad põgeneda. Krauze alustab oma filmi katkenditega autentsest televisioonisaaetest, kus naisteadustaja loeb ette sõnumit lähenevast karmist talvest, majanduse desorganiseerumisest jne, mis mäletatavasti pidi sügisel enne sõjaseisukorra kehtestamist sisendama hirmupsühhoosi. Vanainimesed kuulevad korduvat sõnumit ja seostavad sellega kirstuveo. Vanurite põgenemine on planeeritud paanika ettenägematu tagajärg. Vanakesed tormavad laia ilma, õpivad tundma uut elu, sallivust (filmis on suurepärase episood vennastumisest narkomaanide kommuuniga), heatahtlikkust ja üksteise abistamist. Lõpuks leiavad nad pelgupaiga metsas, kuhu loodavad muretult elama jääda. Ent jooksi-kutele korraldatakse miilitsa ajujaht —

kuidas siis nii, kord peab olema, ning vanainimene peab surema nummerdatud koikus, mitte kusagil metsas sõprade keskel. Koerte ja helikopterite abiga nuhitakse vanurite asupaik välja, lõkkeplats metsalagendikul piiratakse sisse ning vaatamata relvitute ja nõrkade ättide meeleheitlikule vastupanule, topitakse kõik bussi ning sõidutatakse vanadekodusse tagasi, mida pärast äsjaseid elamusi võetakse kui vanglat. Pimedusse sõites laulavad vanurid «aasta, päeva, hetke pärast, korraga meid enam pole». See on suurepärase, aga peaaegu tundmatu film: «Ilmateatest» tehti vaid kaks koopiat, mida näidati ilma reklaamita perifeeriakinodes harvadel seansidel — nii võib alati kinnitada, et film pole riulil, vaid publik on selle tagasi lükanud. Mõistagi ei räägi Krauze teos otseselt «Solidaarsuse» ajast, see olnuks koomiline ja võlts, kuid universaalse metafoorina heidab ta kibedat valgust neile 16 kuule, mil me kõik olime hetkeks põgenenud süngest sotsiaalhoolekandekodust.

Püüan teha pisikese kokkuvõtte.

1970. aastate teisel poolel tuli poola filmikunsti andekate noorautorite plejaad, kes oli üles kasvanud juba Rahva-Poolas ning kellel ilmselt seetõttu polnud suuremaid illusioone teaduslikult põhjendatud teooriate praktiliste rakenduste

«Ilmateade».



suhtes. Nende viljeldud suund püüdis teadvustada konfliktit riigivõimu ja ühiskonna vahel, mis oli muutunud eriti tajutavaks pärast 1976. aasta juunisündmusi; samal ajal püüti täita valgeid laike Poola uusimas ajaloos.

Kuus aastat on möödas sõjaseisukorra kehtestamisest. Enam-vähem sama pikk oli ajavahemik «Marmormehe» ja «Kaitsevärvide» ning siin kirjeldatud filmide loomise vahel. Säärane kokkulangevus sunnib kahe perioodi saavutusi kõrvutama. Tulemus on hävitav. Peale eksimatu Wajda «Dantoni» ja «Armusündmuste kroonika» (*Kronika wypadków miłosnych*), Barański «Naise provintsist» (*Kobieta z prowincji*), Kawalerowiczi «Trahteri» (*Austeria*), Dziki «Reisimärkmete» (*Kartki z podróży*), Saniewski «Järelevalve» pole valminud midagi huvitavat. Ehk veel Leszczyński «Kirved-kirved» (*Siekierezada*), Zaorski «Bodeni järv» (*Jeziro bodzińskie*), Hasi «Ebahuvitav lugu» (*Nieciekawa historia*) ning Henryk Jacek Schoeni paljulubav debüüt «Keeris» (*Wir*). Mis filmid need on? Tšehhovi, Pirandello, Przybyszewska, Strykowski, Stachura, Dygati ja Konwicki ekraniseeringud. Kuid need tööd ei suuda asendada sotsiaalselt filmikunsti. Muide, ka aastatel 1976–1981 tehti hulganisti häid «mittesotsiaalseid» filme, mida võiks võrrelda nimetatutega: Wajda «Neiud Wilkost» (*Panny z Wilka*) Iwazskiewiczzi järgi, Majewski «Surnud keele tund» (*Lekcja martwego języka*) Kuśniewiczzi järgi, Żebrowski «Muutumise haigla» (*Szpital Przemienienia*) Lemi järgi, Leszczyński «Kanepiõis» (*Konopielka*) Redliński järgi ning Królikiewiczzi «Tantsiv haugas» (*Tańczący jastrząb*) Kawaleci järgi. Nagu siit järeldub, jätkasid kaheksakümnendate aastate paremad filmid kirjandusteoste ekraniseerimise pikaajalist traditsiooni poola kinematograafias. Ja loomulikult ei püüa ma diskrediteerida eespool loetletud nii või teisiti väärtuslikke filme. Tahan vaid näidata, et poola kaasaegne ja aktiivne sotsiaalne filmikunst sai 1981. aastal ühtäkki otsa (need paar head filmi, mille valmimisaastaks on märgitud 1982, olid töös ja osaliselt valmiski juba «Solidaarsuse» ajal). Terve kaheksakümnendate aastate keskpaiga sotsiaalne filmikunst peab rahulduma Saniewski karistatud naiste probleemi

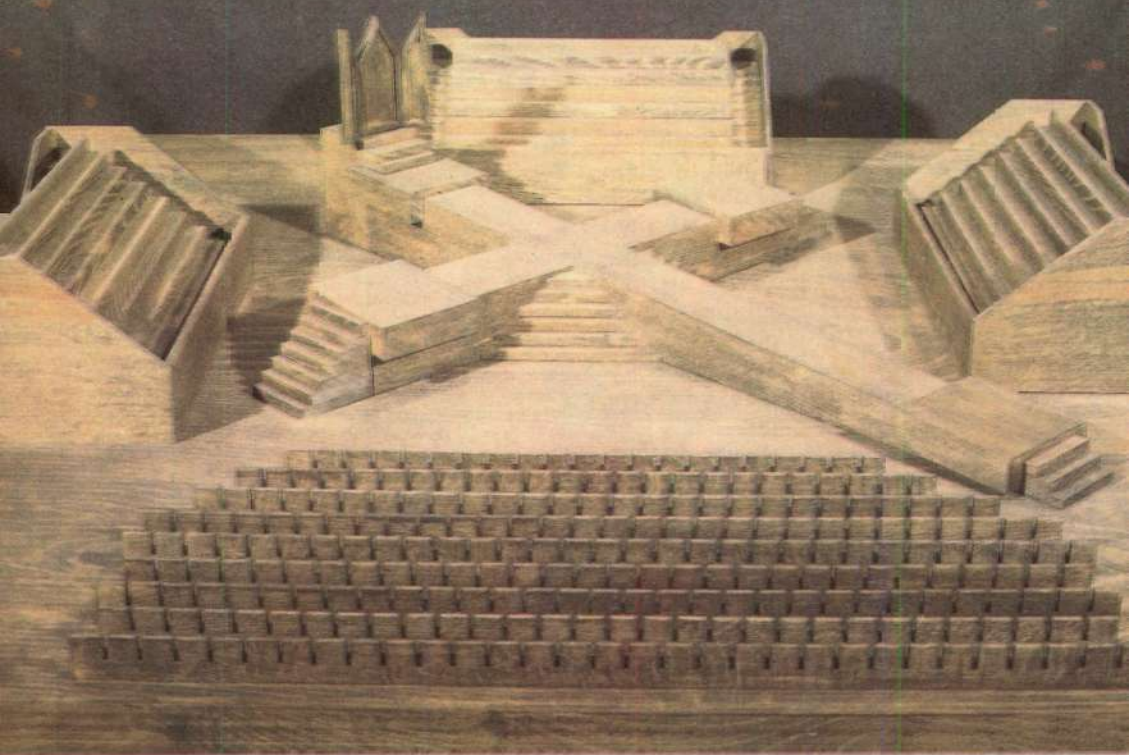


ANTONI KRAUZE (s 1940) on õppinud maali Varssavi Kunstiakadeemias. 1958–1961 töötas näitlejana Varssavi Üliõpilaste Satiiriteatris; 1962 astus Łódzi Riiklikku Filmi-, Televisiooni- ja Teatriinstituuti, mille lõpetas 1966. 1967 debüteeris lühifilmiga «Maandumisluba». 1969 assisteeris Zanussile «Kristalli struktuuris» juures. Esmese täispika mängufilmi «Jumala sõrm» tegi 1973. Järgnesid «Hirm» (1975), teleseriaal «Nõutud loss» (1976), «Reis Araabiasse» (1979) ja «Ilmateade» (1982). Viimane pälvis 1987. aastal San Remos grand prix'.

käsitleva «Järelevalvega» ja Kieślowski sõjaseisukorda kujutava filmiga «Ilma lõputa» (*Bez końca*). Või tuleks lugeda sotsiaalseks filmiks Orzeszko «Neemeni kaldal» (*Nad Niemnem*) ekraniseeringut ja Machulski uusimat filmi «Kingsais» (*Kingsajz*), mis räägib «õigeusklike» ja mässavate kääbuste omavahelisest võitlusest? Kahjuks on tõde selline, et poliitilist kino tehakse pigem teisel pool Neemenit, poola sotsiaalse filmi panid aga kuradid — vabandust: kääbused, nahka.

Poola keelest tõlkinud
RIHO LAANEMÄE

MARCIN SULKOWSKI (sünd 1960) on lõpetanud Varssavi ülikooli filoloogiateaduskonna. Teeb kaastööd erinevatele kultuuriväljannetele Poolas. Professor Jerzy Toeplitzi juhendamisel valminud uurimus Andrei Tarkovski loomingust ilmub lähemal ajal trükist. Käesolev lugu on kirjutatud avaldamiseks meie ajakirjas.



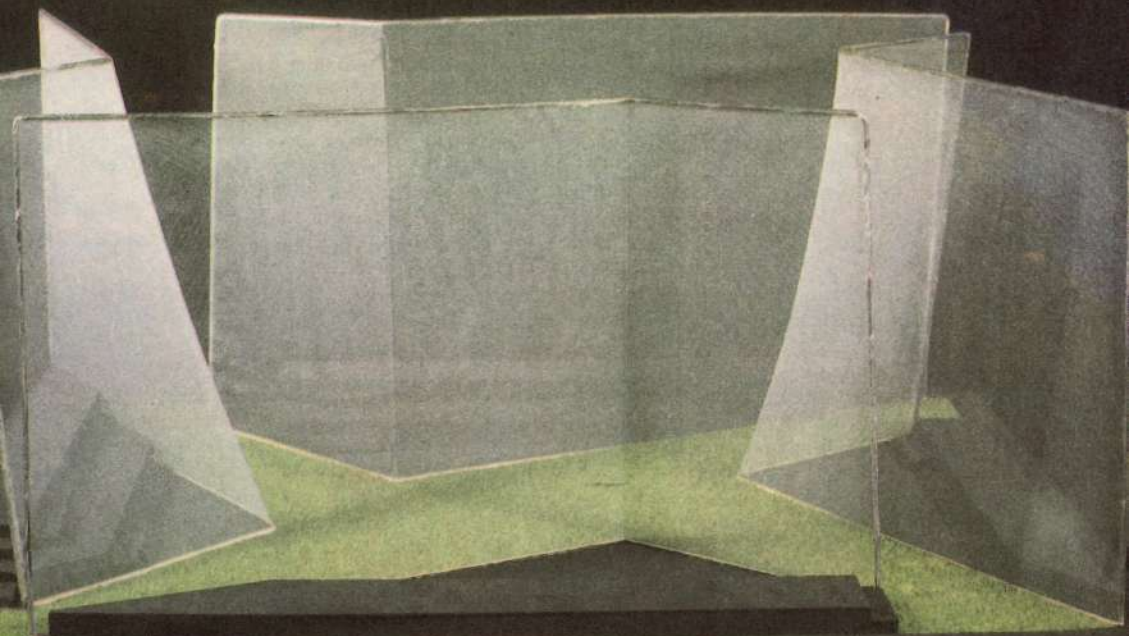
A. Honeggeri «Jeanne D'Arc tuleriidal». Josef Svoboda. Tšehhoslovakkia. Opernhaus. Zürich. 1983.

PRAHA KVADRIENNAAL 1987

MARIE BILKOVÁ

Aasta 1987 oli Praha kvadriennaali juubeliaasta. See rahvusvaheline lavakujunduse ja teatriarhitektuuri võistlusülevaatus sai esimest korda teoks kakskümmend aastat tagasi, tal on seega oma ajalugu, areng, mälu ja hulk sõpru. 1987. a panid Julius Fučíku nim Puhkepargi jugendstiilis kongresside palee ruumides 31 riiki välja rohkem kui 3000 eksponaati, mida vaatasid kolme nädala jooksul 35 000 külalastajat (näitus kestis 8.—28. augustini).

Võistluse peaauhinna «Kuldse Triga» väljaandmisega USA ekspositsioonile kinnitati ametlikult kahte tendentsi, mida võiks pidada rohkem või vähem perspektiivseks



A. Tšehhovi «Kolm öde». Petr Perina, Kanada. Studio One — Dalhousie Arts Centre, 1986.
V. Kronbaueri fotod

võimaluseks lavakujunduse esitusviiside otsimisel. Esimeseks on taotlus luua ekspositsioon iselaadi *theatrum*'ina, kasutada teatud ideed atraktiivse esituse teemana, arvestades näituse külastaja valmidust (või harjumust) olla vaataja, kes tunnistab mängureegleid ja laseb end mõjutada kunstlikult loodud keskkonna omapärasest maailmast. Teiseks suunaks on katse avalikustada loominguprotsessi jälgi, aga ka loomingulise mõtte sünnihetke. Mõlemad tendentsid realiseeriti antud juhul rohkem küll formaalselt, kuid selle eest mõjuvalt. Ameeriklased löid üldjoontes realistliku koopia kunstniku ateljeest, küllastatud esemete kirevhubasest segadusest, mis tekitas loova töökuse ja spontaanse sisseelamise õhkkonna. Kõikjale mööda ateljeed (mitte ainult töölauale, vaid näiteks ka WC-nurka) laiuli pillutatud visandid ja maketid läksid selles «tavaliste» asjade kaleidoskoobis kuidagi kaotsi. Ekspositsiooni mitmekesisust ja atraktiivsust täiendasid veel eri laadi videoprogrammid, mis jooksid paralleelselt mitmel ekraanil. Nagu külastajate reageerimisest välja võis lugeda, tekitas ameeriklaste käsitlus nii sümpatiseerivaid kui ka polemiseerivaid hääli.

Et see kindlasti erakordne presentatsioon kuulub rohkem alternatiivsete võimaluste hulka, seda kinnitab tähelepanu ja hinnang, mille osaliseks said mõned vaoshoitumalt ja traditsioonilisemalt kavandatud ekspositsioonid ja eksponaadid. Yannis Kokkose kuldmedali pälvinud teos moodustas Prantsusmaa ekspositsiooni tuumiku. Üksikute lavastuste esitamisel (enamik neist oli realiseerunud *Théâtre National de Chaillot* laval) täiendasid üksteist maketid, visandid, lavasituatsioonide-sketside sarjad ja fotod lavastustest. Selles kontekstis kerkisid eriti mõjuvana ja kõnekana esile just nn fotoeksponaadid. Sophoklese «Elektrast» tehtud värvifotod pakkusid elamust, mis oma imepärase elavuse lähenes teatrielamusele (kuigi ta ei saa seda loomulikult täiel määral asendada). Vaataja haarati kaasa maailma, milles ta ei tajunud maja ranget antiiksete atribuutidega fassaadi sinise taeva ja mere taustal mitte ainult lavakujundusliku objektina, mis samas võis potentsiaalselt toimida ka kauge lavastuse kontekstis, vaid registreeris antiiktragöödia ettekandes aegruumiliste sündmuste reaalsel osa koos viidetega tänapäeva tegelikkusele.

Kvaliteetse foto osatähtsus lavakujunduse demonstreerimisel ilmnas ka teistes ekspositsioonides. Näiteks Itaalia ekspositsiooni moodustaski peamiselt fotodokumentatsioon. Muu hulgas äratas tähelepanu fotod Nicola Rubertelli lavalahendusest Stravinski «Söduritragöödiale», kes ebameeldiv konstruksioon löi kontrasti ümbritsetud barokkloozide hülgusega. Samuti oli fotol oma koht Kataloonia (Hispaania) ekspositsioonis, mis oli kavandatud portreeläbilõikenähtuseks Fabià Puigserveri, lavastaja ja lavakujundaja loomingust. Visandeid ja fotosid tema projektidest kommenteerisid huvitavad tekstid, mis lühikokkuvõttes andsid edasi lavakujunduse kavandi tekkimise ja sisu. Maketi- ja fotosarja vastandamine andis näitusekülastajatele võimaluse tutvuda arhitekt Josef Svoboda praeguse loomeperioodi saavutustega. Koos slovaki kunstniku Ladislav Vychodiliga sai ta kuldmedali lavakujunduse eest, mis tunnustati Tšehhoslovakkia parimaks. Svoboda kollektsiooni moodustas kohaliku ekspositsiooni dominandi. Vormilist lihtsust suurejoonelise monumentaalsusega ühendasid endas eelkõige ooperirepertuaari jaoks loodud projektid. Valgus ja diaprojektsioon mängisid olulisel määral kaasa massiivselt, arhitektooniliselt ülesehitatud lavaruumi kujundamisel.

Klassikalisest demonstreerimisviisist lähtusid enam inglased. Lavakujundajaid esindasid maketid, kostüümikujundajaid visandid. Vaatamata näitusevahendite askeetlikkusele, äratas Suurbritannia ekspositsioon tähelepanu ja imetlust. Viimase detailini viimistletud maketid sundisid esteetiliselt meeldiva atraktiivsuse tõttu peatuma ning mõtisklema illustreeritava lavastuse maailma üle. Ralph Koltai, kes arvati hõbemedali vääriliseks, lõi Shakespeare'i «Othello» jaoks keskkonna, mille tühja ruumi lõikusid järsud geomeetriselised kujundid: läbipaistev ruumi poolitav sein ja põrandale joonistatud läbivalgustatud ristkülikute kontuurid. Külma ja range määratuse tunne seguneb hapruse ja ajutisuse tundega (klaasina mõjuv sein oleks nagu keskelt kaheks rebitud). Tšehhi külastajaid rõõmustas (mõnd traditsionisti aga hoopis pahandas) Dvořák «Näkingeid» ebatraditsiooniline, poeetiliselt unustuslik käsitus Stephanos Lazaridisel, kes pani protagonistile istuma kügele ja seadis ta ette ratastooli.

Mõned riigid (Poola, Tšehhoslovakkia, USA) pakkusid võimalust tutvuda videoprogrammide abil lavastuse katkendi või isegi tervikuga. Madalmaale osavõtt piirduski ainult sellise esitusviisiga (kui mitte arvestada paari mustvalget fotot). Kolm eelkõige koreografiast kantud lavastust mittetraditsioonilises ruumis (tapamaja, kunagine metallitöökoda, düünid) tutvustasid meile pidevalt otsiva teatri eksperimentaalset lähenemist. Videoportree Jozef Cillerist ja tema lavakujunduslikust tööst laudadega (plankudega), mida ta käsitleb olulise alagemendina inimkeskkonna ehitamisel, aitas kindlasti kaasa sellele, et slovaki lavakujundaja loomingut peeti hõbemedali vääriliseks.

Lavakostüümi adekvaatne demonstreerimine pole nii lihtne, nagu võiks esmapilgul arvata. Ruumiliselt vähenõudlikku kostüümi on võimalik loomulikult tema terviklikul valmis kujul välja panna. Kuigi meie ees seisavad huvitavad, esteetiliselt atraktiivsed objektid, ei saa me kuigi palju teada nende funktsioonist lavastuse tervikus. Auhindade jagamisel selles kategoorias arvestas žürii kõigepealt värvi- ja kujundiefekti tajumist, detaili ja terviku maitsekalt valdamist. Kuldmedali sai Liisi Tandefelt Soomest kostüümikollektsiooni eest muusikalile «Mu veetlev leedi», hõbeda prantsuse paar Emmanuel Peduzzi ja Jacques Schmidt Aristophanese «Lindude» kostüümide eest. Tšehhoslovakkia parimate selgitamisel jäi kuldmedal välja andmata, hõbemedali laureaadiks tuli slovaki kunstnik Helena Bezáková.

anud kostüümide kirjusust Aasia riikide (Hiina, Kambodža, Laos, Vietnam) ekspositsioonides, mis rikastas näituse mitmekülgset ja rahvusvahelist iseloomu.

Sveitsi ekspositsioon, tervikuna Werner Strubelt, koosnes lavamaskide kogust. Hoolikalt modelleeritud nahknägudest vastu haigutavate silma- ja suuaukudega, ei kujutanud need värvi või detailidega elustatud maskid endast üksnes tähelepanuväärseid eksponaate, vaid mõjusid, vaatamata oma staatilisusele, teatud määral dramaatilisel ja groteskselt.

Temaatiline sektsioon oli sel aastal keskendunud A. Tšehhovi näidendite lavastustele. NSVL ja SLV pühendasid sellele teemale oma ekspositsioonid, mis olid kavandatud ühtlaste tervikutena Tšehhovi-keskkonna traditsioonilise ettekujutuse vaimus. Venelased näitasid oma kavandeid liigendatud valgete lattkonstruktsioonidena, mis meenutas suvist verandat, läänesakslased aga eksponeerisid vanaaegset interjööri. Zürii hindas jälle püüdu ekspositsioonide ühtse kontseptsiooni ja globaalse mõjuvuse poole ning andis temaatilises konkursis NSVL-ile kuldmedali ja SLV-le hõbemedali.

Rahvusvahelist lava- ja kostüümialase töö ülevaadet täiendasid arhitektuuri ja lavakujunduse koolide ekspositsioonid. Kuldmedal arhitektuuri eest läks SDV ekspositsioonile. Selle keskpunktiks oli Dresdeni *Semperoper*'i mahukas mudel, mis kujutas hiljuti rekonstrueeritud interjööri lavaosa. Koolide ekspositsioonis üllatasid oma kunstilise tasemega Läti kujutava kunsti akadeemia üliõpilaste tööd Riiast, samuti Salzburgi *Mozarteum*'i üliõpilaste tööd (mõlemad koolid said audiplomi). Huvitava proloogi Läti koolinäitusele moodustasid alg- ja keskkooliõpilaste ideerikkad tööd kujutava kunsti alal. Tšehhovi temaatikasse andis oma osa ka Praha DAMU tudengite töö.

Tõlkinud JONATAN TOMES

MARIE BILKOVÁ, sünd 1957, on lõpetanud Praha Karli ülikooli teatri- ja filmiteaduse eriala ja töötab Praha Teatriinstituudi lavakujunduse osakonnas.

JONATAN TOMES, sünd 1953, õppis Brno I. E. Purkyně nim ülikoolis saksa keelt ja teatriteadust ning omal käel eesti keelt. Töötab Praha Teatriinstituudi lavakujunduse osakonnas.

M. Berns — J. Hamilton — S. Takeuchi — E. Wubbe «Zénith». Üks Madalmaade kolmest lavastusest mittetraditsioonilises ruumis — liivadüünis. Dansgroep Ruth Meyer. 1985.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ЯНВАРЬ 1988

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

ТЕАТР

Отвечает ЛЕМБИТ ЭЭЛМЯЭ (5)

Актер тартуского театра «Ванемуйне» Лембит Ээлямяэ, теперь заслуженный артист Эстонской ССР, проработал в театре уже 30 лет, но всеобщая известность в своей республике и внезапное раскрытие самобытного актерского дарования наступили лет 10 назад, в сотрудничестве с постановщиком Яаном Тоомингом / их совместным знаменательным произведением был «Новый Нечистый из Преисподней» классика эстонской литературы А. Х. Таммсааре, в котором Л. Ээлямяэ играл роль Нечистого. В ответах на вопросы журнала актер рассказывает о некоторых моментах совместной работы с Яаном Тоомингом, а также о своем детстве, школьных годах и вспоминает с позиций т.с. бывшего сельского жителя сложное время 1941—1951 гг.

Старейшие театральные деятели в театральных группах Эстонии (30)

Редакция публикует подборку фотографий, освещающих театральные пути заслуженной артистки ЭССР, долголетней артистки театра «Ванемуйне» (начиная с 1935 г.) Эло Тамул. В январе 1987 года Э. Тамул отметила свое 75-летие.

Л. КЯРК — Помня терпкий запах дыма жертвенного костра (45)

Рецензент анализирует две постановки пьесы классика эстонской драматургии А. Китцберга «Оборотень» в эстонских театрах: постановку Микка Микивера в Раквереском театре и Инго Нормета в Пярнуском драматическом театре. Симпатии автора на стороне постановки Микивера, общая концепция которой на фоне сегодняшнего дня звучит более интригующе, даже как откровение в отношении пьесы, которую многократно ставили на эстонской сцене.

Основан Союз театральные деятели Эстонии (61)

29—30 сентября 1987 г. был основан Союз театральные деятели Эстонии. Впечатлениями и мыслями об учредительном съезде делятся 23 актера, режиссера, театрального художника и т.д. Затем слово предоставляется только что избранным руководителям нового союза, которые отвечают на вопрос — в чем они видят свои функции и что считают самым главным в своей деятельности. Публикуется также решение съезда, состоящее из 36 очень конкретных пунктов, которые определяют основные направления дальнейшей деятельности союза.

МУЗЫКА

М. ХУМАЛ — На чужбине в поисках самого себя (32)

Как следствие Второй мировой войны, развитие прибалтийских национальных культур, начиная с 1940-х годов, протекает в двух

ответвлениях — на родине и в эмиграции. Для создания неискаженной картины культуры необходимо объединить оба ответвления в одно целое: тогда обнаруживается и большая преемственность процессов развития, в том числе в области новых художественных направлений. Хотя т.н. «новая музыка» XX века достигла Прибалтики еще в начале века и затем развивалась в 1920—1930 гг., все же широкий прорыв «новой музыки» в творчестве отечественных композиторов произошел лишь на грани 1950—60 гг. В промежуточный же период стилистически наиболее новаторским стало творчество композиторов-эмигрантов, среди которых выделяются эстонец Эдуард Тубин (1905—1982), литовец Витаутас Вацявичюс (1905—1970) и латыш Волфганг Дарзиньш (1906—1962). В творчестве всех трех композиторов в годы эмиграции произошли значительные стилистические сдвиги и сформировался их зрелый творческий почерк («неофольклорный» стиль Дарзиньша, «космическая музыка» Вацявичюса, расширение культурно-этнографического горизонта и усложнение музыкального языка творчества Тубина).

И. ГРОМОВ — Заслуживающий доверия хронист, редкостный портретист и великий поэт (39)
Танцовщик и балетмейстер К. Ф. Л. Дидло (1767—1837), француз по происхождению, был один из основателей русского национального театра; в России при его участии вышло на сцену более 40 балетов и дивертисментов.

КИНО

Я. ЛЫХМУС — Первая колонка (2)

Р. РУУТОО — Культура в колебании маятника времени (15)

Эссе о различии и соотношении моделей культурной коммуникации в 1950, 1960 и 1970 гг.

М. КААТ — *Taking off* (54)

Рецензия на художественный фильм «Реквием» (реж. О. Неуланд; «Таллифильм» 1984), в котором автор подробнее рассматривает принципы подбора исполнителей.

М. СУЛКОВСКИ — Социальность в киноискусстве Польши на стыке десятилетий (74)

Обзорная статья о творчестве польских кинорежиссеров, представляющих кинематограф т.н. нравственного недовольства — начиная с фильма К. Занусси «Защитная окраска» и «Мраморного человека» А. Вайды до фильмов, созданных в 1982 году, некоторые из которых вышли на экран только в прошлом году. Останавливаясь подробнее на фильмах того периода, автор отмечает в итоге, что после введения военного положения в декабре 1981 года, в фильмах редко затрагиваются социальные тематика и наиболее важные вопросы общественной жизни.

РАЗНОЕ

М. БИЛКОВА — Пражский квадриеналь 1987
(88)

Статья знакомит с результатами состоявшегося в 1987 году в Праге конкурса-смотре по сценографии и театральной архитектуре, а также с основными тенденциями, которые можно считать более или менее перспективными при поисках новых сценографических возможностей.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JANUARY 1988
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

LEMBIT EELMÄE answers (5)

Lembit Eelmäe, actor at the Tartu Vanemuine Theatre, now Merited Artist of the ESSR, has been active in our theatre for 30 years, but became famous all over Estonia with his peculiar acting talent explosively blossoming forth about a decade ago while he collaborated with the director Jaan Tooming (their joint masterpiece was the production of the Estonian classic A. H. Tammsaare *The New Satan of Põrgu-põhja* in which L. Eelmäe appeared as the Satan). In answer to the questions posed by the journal L. Eelmäe talks a little about his collaboration with Jaan Tooming, also about his childhood, schooling and, with a former countryman's eye, he look back on the complicated times of 1941—1951.

The oldest practising actors in Estonian theatrical companies (30)

The journal carries a selection of photos illustrating the theatrical career of Elo Tamul, Merited Artist of the ESSR, a veteran actress at the Vanemuine Theatre (since 1935). In January 1987 E. Tamul celebrated her 75th birthday.

L. KÄRK. Keeping in mind the acrid smoke of sacrificial fires (45)

The reviewer analyses two Estonian productions of the play *A Werewolf* by the Estonian drama classic A. Kitzberg: Mikk Mikiver's production at the Rakvere Theatre and Ingo Normet's production at the Pärnu Theatre. The author tends to favour Mikiver's production because of its general concept which seems to be more intriguing in our present-day world, even revelational for this much-played drama in the Estonian theatre.

The Union of Estonian Theatrical Workers founded (61)

29—30 September 1987 the Union of Estonian Theatrical Workers was established. Impressions and thoughts from the foundation congress have been gathered by questioning 23 actors, directors, designers, etc. Then the newly elected leaders of the new union will say a few words answering the questions, such as what they think their function is and what they consider the most important thing in their activity. The resolution of the congress will also be published, made up of 36 highly concrete items. Hence the main lines of further activity of the Union will be derived.

MUSIC

M. HUMAL. Seeking one's self in foreign parts (32)

One of the outcomes of the Second World War was that since the 1940's the national cultures of the Baltic countries have developed in two branches: at home and abroad. To obtain a truthful picture of culture both of these branches

should be joined into a whole; then we could follow more closely the continuity of developmental processes, also in the field of new artistic trends. Although the so-called «new music» of the 20th century reached the Baltic countries in the early years of this century and was developed further in the '20s and '30s, the breakthrough of the «new music» into the work of the composers living on the homeland occurred only at the turn of the '50s and '60s. Meanwhile the novel styles were represented in the work of the composers living in exile, among whom the most outstanding were Estonian Eduard Tubin (1905—1982), Lithuanian Vytautas Bacevičius (1905—1970) and Latvian Volfgangs Dārziņš (1906—1962). The departure of these three composers from their homelands brought about a change in their styles resulting in ripe creative hand-writings (the «neofolkloristic» style of Dārziņš, the cosmical music of Bacevičius, the broadening of the cultural-ethnographic horizon in Tubin's work and the complication of his style).

I. GROMOV. A trustworthy chronicler, rare portraitist and great poet (39)

Charles-Louis Didelot (1767—1837), French dancer and choreographer, one of the founders of Russian national ballet, produced more than 40 ballets and divertissements in Russia.

CINEMA

J. LÖHMUS. The leading article (2)

R. RUUTSOO. Culture in the swing of the pendulum measuring time (15)

An essay on the differences and relations of the culture communication models in the 1950's, 1960's and 1970's.

M. KAAT. Taking off (54)

A review of the feature *Requiem* (directed by O. Neuland, the Tallinnfilm Studio, 1984) in which the author thoroughly analyses the principles of casting.

M. SUŁKOWSKI. Social problems in the Polish cinema at the turn of a decade (74)

A survey of the work of the Polish film directors, representatives of the so-called moral discontent, starting with the films *Camouflage* by K. Zanussi and *The Marble Man* by A. Wajda and ending with the films made in 1982, some of which reached the screens only last year. Discussing the films of that period in a more detailed way, the reviewer concludes that, after the state of war was instituted last December, the social subjects and painful problems in the life of the country have hardly ever been treated in Polish films.

MISCELLANEOUS

M. BILKOVA. The Prague Quadriennial (88)

The reviewer presents the results of the international competition of stage designers and theatrical architects in Prague 1987, and the main trends which could be regarded as more or less promising ways of how to exhibit stage decors in future.

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

Vt lk 96 ja tagakaane sisekülj:

* PRAHA KVADRIENNAAL 1987, lk 88
A. Dvořák *«Näkingeid»*. Stephanos Lazaridis, Suurbritannia. *English National Opera*, 1983.

W. Shakespeare'i *«Kuningas Lear»*. David Thornley, Uus-Meremaa. *Court Theatre Christchurch*, 1985.

V. Kronbaueri fotod

ÕIENDUS

TMK 1987, nr 12 kroonikas on eksitav viga. Lk 81 pealkirja all «Heliloojate Liidus» palume lugeda: «Septembrikuu koosolekutel kuulati uudisloomingust R. Eespere muusikat muinasjutule «Metsluigid»..»

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 11. 1987. Trükkimisele antud 18. 12. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-10090. Tellimuse nr. 4576. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Sdano в набор 16. 11. 1987. Подписано к печати 18. 12. 1987. Вумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 4576. MB-10090.

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

Тираж 17 000. Цена 75 коп.



