

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



12

/1989

12 / 1989

detsember

VIII aastakäik

Esikaanel: Stseen *Comediants'i* lavastusest «La Nit», Barcelona, 1989.

Tagakaanel: T. S. Eliot, «Mõrv katedraalis» «Vanemuises» (lav J. Tooming). Stseen lavastusest.

Ü. Laametsa foto



Toimetuse kolleeg-um

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja

Peeter Tooma, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammal, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinema, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER

TEATRIGLOOBUS 45, 49

Avo Üprus MU AU ON ALISTUDA SINU TAHTLE («Becket ehk Jumala au» «Ugaks» ja «Mõrv katedraalis» «Vanemuises») 56

Lea Tormis OOTAME (LOODAME?) VEEL? (Mõtteid väikelavade festivali taustal) 67

Margot Visnap INTERVJUU DILETANDIGA (Peeter Jalaka teatrimuljeid Rootsi- ja Taarimaalt) 82

MUUSIKA

VASTAB ROMAN TOI 7

Evi Arujärv ÜHEST MÜSTEERIUMIST (Lepo Sumera kantaat «Saare piigä laul merest» segakoorile, kaheksale näitlejale ja suurele trummile, 1989) 33

Anne Allpere RAHVAMUUSIKAST TÄNAPÄEVAL 46

Ramona Holmes MITMEKULTUURILINE MUUSIKAÕPETUS — AKEN KULTUURIDE VAHEL (Ameerika muusikateadlane väike-rahvaste kultuuri õpetamisest) 50

KINO

Nikolai Meinert PÄRAST PASOLINIT. AVASTUS VÕI PETTUMUS? 14

Władysław Leszczyński KATOLIKU KIRIK JA FILM 40

Arvo Pesti SUUR SULA DRAAKONI AASTAL EHK KAS OSKAME HOIDA ÜHTE? 74

Märt Kubo KULGEMINE VAEADUSSE (Mati Pöldre filmist «Kas oskame hoida ühte?») 75

Peeter Urbla MIDNIGHT SUN FILM FESTIVAL '89 77

Hendrik Linderau INGEL — LANGENUD INIMENE (Alan Parkeri filmist «Langenud inge!») 80

TOIMETUSE SELETUSKIRI 2

Harry Liivrand PETER WEISS JA KUJUTAVAD KUNSTID 93

TOIMETUSE SELETUSKIRI

REET NEIMAR:

Sõnad kui müüdid: kõik me oleme tsentraliseerituse vastu, käsutama ja nendega vastu.

Tegelikkus: kas teab keegi täna (novembris), kuhu siis ikkagi ehitatakse ja kas üldse ehitatakse uus maja «Estoniale», Konservatooriumile, Kunstimuuseumile? Või oleme kõik juba lõplikult maha mänginud (vaelanud)? Millal hakatakse realiseerima «Vanalinnastuudio» ja Kunstigalerii projekte? Kas Rakvere teatrimaja variseb või saab remonditud? Kus on selle kõige tsentrum, ajustrust ja võimutäius? Demokraatia või anarhia?

«Eesti Raamatus» likvideeritakse kultuurikirjanduse toimetused. Kes või kus teatri-, muusika-, kino- jms raamatuid nüüd hakkab välja andma, pole avalikult teada antud. Vastavad loomeliidud? Kas nad isegi ellu jäävad — finantsiliselt eelkõige? Aga trükibaas? Kes nende üle valitseb ja valvab? Trükikojad ei võta ju «ebarentaablit» kultuurikirjandust vastu.

«Perioodika» laseb toimetused valla: iseseisvuge! See magus sõna — vabadus? Massiväljaannetele kindlasti. AGA... TMK tiraaž ei teeniks tasa trükikulusid, honorare, palgu ka siis mitte, kui ühtainukestki eksemplari müümata ei jääks. Teised kultuuriajakirjad olevat samuti rahaliselt miinustes.

Elage või surge — kelle asi see on?

Kõik laguneb... Võib-olla on see hea, võib-olla lähekski «Teater. Muusika. Kino» kui kunstlikult liidetud konglomeraat lahku? Jätame erinevate kunstide integreerimise «Manale»? Miks mitte, ainult siis peaks «Mana» tõesti varsti Maarjamaale üle kolima (H. Grabbi enda prognoos). Huvitav, kas jääks ellu? Meie aga teeksime kolm eraldi ajakirja! Jah, Eesti Vabariigi ajal ilmus küll ilus ajakiri «Teater» — paraku... 2000 eksemplaris. Praegu, kus 20-aastane teatribuum on Eestis just möödmas, ajakirjanduslaud aga lugeja ees kirju ja konkurentsirikas, vaevalt «Teater» TMK ligilähedase tiraažini pingutaks, on ju meil seni tegu kolme ala liitlugejaskonnaga? Aga kui isegi TMK senine 17 000—20 000 ei elata? Mujal maailmas töötavad soliidset erialased ja kultuuriajakirjad dotatsiooniga — nagu teatridki. Millal tekib siis Eesti Kultuurkapital ja selle sihtkapitalid?

Küll tahaks tunda üht otsustusvõimelist, sõnaõigusega, kõikjale ulatuvat kultuurijuhti, kelle sõna ka maksaks!

Aga sõnad kui müüdid? Jah — kultuur kui isereguleeruv süsteem? Uued struktuurid?

Kaleidoskoop: muster laguneb ja tekib uus ning seejärel jälle uus? Ent kaleidoskoobilgi on ümber midagi püsivat — raam, vutlar. Pealegi olevat ses riistapuuks kogu saladus kolmes peeglis. Kolm peeglit eesti praeguses kultuuris? Näib, et mitte küll IME kolm tähte. Vähemalt esialgu, vähemalt veel novembris 1989. Kuidas me kultuuriga küll nii hiljaks jääme? Kummaline, et moesõnad «järjekestvus», «püsiväärtused» on Eesti ühiskonna reformaatoritel teadvustatud ainult retrohõngulisena, mineviku kultuuriloost mõeldes ja müüte luues.

SULEV TEINEMAA:

Oli suursaavutus, et 1982. aastal suudeti hakata välja andma ajakirja «Teater. Muusika. Kino». Kolme sootuks erineva kunstivaldkonna ühete kaante vahele pigistamine on aga ilmselt vaesuse tunnus. Meil on igal juhul vaja eraldi filmiajakirja. Eeskujuks võiks olla kas või «Films and Filming», «Filmihullu», «Sight & Sound» ja miks ka mitte riialaste «Kino». Kindlasti peaks ta kajastama nii meie filmilevis näidatavat kui ka üldse maailma filmielus toimuvat, aga muidugi ka meie stuudiotest tehtavat. Tähelepanuta ei tohiks jääda ajakirja hariv (puudub ju Eestis elementaarne filmialane kirjandus) funktsioon, poleks vaja peljata ka teatud kõmulisust. Oma koht peaks olema tõlgetel, stsenaariumidel, aga ka muudel materjalidel, mis pole otseselt seotud filmiga, kuid ilma milleta poleks filmikunsti (selles suunas on viimasel ajal läinud «Iskusstvo Kino»). Mul pole vähimatki kahtlust, et säärane ajakiri end ise majandab.

Paralleelselt võiks (peaks) välja andma väikesetiraažilist, teoreetilise kallakuga ning professionaalsemat lugejat eeldavat filmiajakirja. Majanduslikult peaksid need kaks väljaannet olema koos ning ilmuma Kultuurikomitee, Kinoliidu ja vahendusfirma «Meedium» sildi all.

Hea tahtmise juures võiksid need ajakirjad välja tulla juba järgmise aasta keskpaigast. Et aga nüüdne TMK ei läheks hingusele, on tegelikult ainult kaks võimalust. Esiteks, tösta kaanehinna 3 rublani (mis praegu pole eriti suur summa, arvestades kas või kooperatiivsete väljaannete hindu) ning lasta tiraaž poole võrra alla; tol juhul oleks ta isetasuv. Või siis leiavad orgnisatsioonid, kelle egiidi all ta ilmub, vajaka jääva summa.

KULLA SISASK:

Quo vadis, eesti kultuur ja TMK koos temaga? — «Kolm kõrgesti haritud muusat otsivad rikast peigmeest (kirjaoskus pole oluline)». — Kas tõesti ainus võimalus?

MARE PÖLDMAE:

Muusikaajakiri?

Karl August Hermann alustas, andis 13 aastat (1884—1897) välja «Laulu ja Mängu Lehte», siis ütles jõud üles. Või kas ainult jõud? Väljaandmine käis «oma kulu ja kirjadega», doktoripalk pidi kinni maksma ka ajakirja kulud. Ometi ringlesid selle ajakirja aastakäigud veel aastakümnete möödudes Eesti külades, armas lugemine on see praeguseni, kuigi tiraaži huvides ilmutas toimetaja seal ka halearmsaid armastuslugusid, mida edasi, seda enam.

«Muusikaleht» (1924—1940), selja taga majanduslikult kindlustatud Lauljate Liit, tiraaži parematel aastatel tervelt 5000, toimetajateks suurused Juhan Aavik, Mart Saar, Riho Päts, Eduard Visnapuu jmt. Professionaalselt heal tasemel ajakiri, tänaseni võime selgelt silme ette manada muusikateadusliku mõtte arengu neil aastatel.

«Sireen»? «Helikund»? Ja veel mõni, mis aastatki vastu ei pidanud.

Nõukogude viljastavad tingimused on muusikale järjest väiksemat osa pakkunud. 1941. aastal tuli viis numbrit ajakirja «Teater ja Muusika». Ja nüüd juba kaheksa aastat «Teater. Muusika. Kino», üsna kitsukest ühiskorterit.

Praegu on lammutamiste aeg, kuigi ei ole selge, kas me lammutatu asemele suudame ehitada uut ja paremat. Kuid nende kahe, lammutamise ja uue loomise vahele, peab mahtuma ellujäämine. Me ei ole nii rikkad, et unustada: uus tuleb üles ehitada samade jõududega. Ehk jätaks suures lõhkumiskampanias hinge need, kes ei lähe kommertsile peale ning kes ehk kuidagi suudavad kultuuri järjepidevuse eest hoolt kanda. Seda viimast on aegade vältel liiga palju ja liiga halastamatult lõhutatud.

HELJU TÜKSAMMEL:

Olla, või mitte olla?

* Programmiline nõue väikerahvale: «Saada suureks kultuurilt, saada suureks vaimult».

* «Mitte kultuurist saadav kasum ei pea toetama riiki, vaid kultuur ise toetab inimlikku ühiskonda.»

* Ajakiri on kultuuriloo osa ja ajastuvaimu kroonika. Hoolimata, et tänasesse päeva tullakse eilset, tuleb uskuda ja teha tööd professionaalselt. «Professionaalne kunst teab alati, mida teeb.»

Mängime teatrit, teeme kino, loome muusikat ja kirjutame, kirjastame, trükime — juba täna paremini, parema homse nimel!

MARGOT VISNAP:

Hea lugeja ehk mäletab allpool tsiteeritud kirjalõike, ent lubatagu siiski veel kord pöörduda kolmekümnendatesse aastatesse, sest neetult sarnane tundub see situatsioon praegushetkele mõeldes. Niisiis mingem 1930. aastatesse, mil ajakirja «Teater» tegevtoimetaja Eduard Reining lähetas Tallinnast teele kirja Tartusse Oskar Urgartile, ühele ajakirja autoreist: «On õudne, kuidas Te pingutate mu närve!

Hiinas on kena komme, et kui isand on haavand oma teenrit, riputab see ennast konksu otsa oma isanda uktsel. Kuidas meeldiks Teile perspektiiv leida mind rippumas ühel hommikul oma ukseesisel, näol etteheide ja piin?» Teise kirja sai omakorda toimetaja — Tammsaarelt: «Aga ühte pean tähendama: Teie tasute vaeva nii kesiselt, et mina, kes ma ridadest elan, pean Teile kaastöötamisest tahes-tahtmata loobuma.»

Kommentaariid oleksid peaaegu ülearused, kui me siiski oleksime veel samasuguses olukorras nagu õnnistatud Eesti Vabariigi ajal. Aga ei, vahepealsed aastakümned on teinud kultuurist sotsialistliku ime pühkmelapi ja nüüd ei võta enam keegi kinni, kas ikka osatakse ja suudetakse talle meie peadpööritava IME ja sotsialistliku konkurentsivõitluse tingimustes oma koht leida. On suur segaduste aeg. Lubadused ei kehti, raha ei maksa ja venna uktsel ripub raske tabalukk. Kõik tormavad esimeses reas kohti hõivama, kuigi pole teada, mis žanris näitemäng suurel Näitelaval etenduma hakkab ja esietenduse tähtaegki täpsustamata. Aga et kõigi teede pikkus on ajas võrdne, siis... Liigume veel!

MIHKEL TIKS:

Enne ma

küllastasin teatrit
kuulasin muusikat
käisin kinos
lugesin raamatuid
kirjutasin näidendeid
osalesin poliitikas
esinesin telekas
tegin kaastööd
kulutasin pead
mõitlesin teatrist, muusikast, kinost

Nüüd ma

külasthan kooperaatoreid
kuulan kirjastajaid
käin trükikodades
loen raha
kirjutan palvekirju
osalen äris
esinen juhatuses
teen arvutusi
kulutan uksi
mõtlen elust

MAI EINER:

Ei, ega ma ei kavatsen luuletust kirjutada. Meie ajakirja võimaliku hingusele mineku puhul (kolleegid nimelt kahtlustavad, et ma...)

Kuid. Mida siiski arvata *u u t e s o l u d e s* säärases asjast nagu ANNE ON RAHVUSLIK VARA. Nagu mets ja maa... kalad Peipsi vees. Kas see nüüd voolab välja või müüakse maha? Eriti hästi emigreerib eesti graafika, kunstnikud ise miskipärast harva. Hoopiski ei lahku näitlejad...

Ja ma ei kujuta ette, mida võiksid need SIIN TEGIJAD siis mõelda, kui pole enam ajakirjagi, mis nende TEGU vahel maha märgiks. Sest me majandame end ISE. Ja ei tule sellega toime. Me oleme KAHJUMIGA. Aga kui kunstnik ei ole ise enda hea kaupmees? Kui kultuuri kuukiri ei taha muutuda kuu kärakirjaks, et end müüamüüamüüamüüamüüa.

Mis siis! Võib öelda, läks neid Eesti Vabariigi ajalgi looja. Läheb Läänes praegugi iga kell. Aga kui olla ainuke? Ja mina, kujundaja, mõtlesin idioodi järjekindlusega, et ajad paranevad, kunagi saame suureformaadilise, heal ofset-kriidil emotsionaalse vaateajakirja, kus parimad kirjatükid sees, tõesti eesti kultuuri väärt! Mingid magedad värvilised unenäod.

PEETER TOOMA:

Kust ka Eestit ei juhitaks — staabist, börsilt või parlamendist — aastail 1990—1995 me vaesusest ei pääse. Ja kuigi rahvaesindus võib ka hädapäevil kultuurile mingit tuge leida, pelgale peegeldajale ei jätku seda ometi. Aga kesta tuleb. Läbi nihilismi ja apaatia. Läbi meelelahutusliku pealiskaudsuse. Et mitte viie aasta pärast alustada tühjalt kohalt sama asja. Seni aga... Ka hõredais saalides võib sündida ime, mida ei tohi maha vaikida. Olgu pealegi, et hallil paberil, mustvalges kujunduses, armetu honorari eest — uinuv mõistus sünnitaks koletisi...



T. Huigi foto



Roman Toi esinemas Raadiomajas
6. oktoobril 1989.
T. Huigi foto

Eestlasi elab mitmel pool laias maailmas. Kuidas suhtute globaalse eestluse ideesse?

Küsi, miks on eestlased üldse mööda maailma laiali paisatud? Inimene jätab oma kodumaa, emakeelse elustiili maha mitmel põhjusel: 1) paremaid elutingimusi otsides või siis 2) sõja jalgu jäädes. Ka poliitiline põhjus ei puudu.

Globaalsus eeldab, et inimene ei katkestaks sidemeid oma isamaa ja emakeelega ja — et selliste sidemete kujunemist, arenemist soodustatakse. Võõras pind on võõras. Ühiskondlikud ja eetilised mõisted on aegade vältel kujunenud erinevaks, olenevalt nii kohalikust geograafiast kui ka ajaloost. Oleme katsunud Kanadas kasvatada Rakvere väikesi verrevaid. Ei ole sama maik. Ristna seeme ei anna siin parimat linakiudu. Pind on teine. Mitte võõras. Teistsugune. Sama kehtib ka inimlike vahekordade kohta. Globaalne eestlus eeldab ja loodab, et kontakt Eestiga — nii kultuurilises kui majanduslikus mõttes — kulgeks takistusteta ja vabalt.

Miks? Meil oleks mujalt ka asju õppida. Kas või õppimist ennast!

Teie lähedaste ja omaste suhe muusikaga.

Meie peres on muusika olnud alati loomulik värv teiste elutarviduste vikerkaares.

Isapoolne vanaisa, Jüri Toi Suure-Jaanis, oli sajandivahetusel sealse ühiskonna keskne kuju. Oma isa viiulil tõmbasin ka esimesed noodid. Nagu esimesed klahviloodki meie suurel tiibklaveril.

Emapoolne, Puskarite/Kuldkeppide suguvõsa Kabala vallast Viljandi-maalt oli muusika suhtes arenenud kaugele. Vanaisa vend, nn koolionu Puskar, ehitas endale ise orel. Vanaisa Tõnis Puskar, Kabala valla elupöline sekretär, vajas oma igapäevaste elutarvete hulgas ka klaverit. Onu, Harald Puskar, oli TMS-i kauaaegne bass. Laulsin seal sõja-aastail ise ka kaasa. Karindi «Rändavad veed» ja Liszti «Fausti sümfoonia» tulevad meelde suuremate muusikaliste sündmustena.

Elukutseliste muusikute hulka andis meie pere kõigepealt minu ema, Anni Toi-Puskari¹. Ta oli «Estonia» ooperikooris 1924. kuni 1944. aastani.

Peale Tallinna Konservatooriumi õppisite veel mitmel pool?

Tallinna Konservatooriumis olen õppinud kahes voores. Koolipõlves professor August Topmani orelklassis. Stuudium Tartu Ülikooli õigusteaduskonnas katkestas selle. Sõja ajal võeti mind vastu Olav Rootsi dirigentide klassi ja kompositsiooni alal tegin esimesed sammud Heino Elleri silma all.

Saksamaal ma sattusin sedavõrd ulatuslikult praktilise muusikategemise keerdu, et stuudiumi lõpetamiseks enam ei olnud mahti. Olin Altenstadtis 100-liikmelise segakoori juht. Sain esimese Saksamaal peetud laulupeo/päeva üldkorraldajaks ja üldjuhiks. Siis kutsuti mind Geislingeni Eesti Meeslaulu Seltsi koorijuhiks — 120 meest. Edasi Geislingeni Eesti Teatri koormeisteriks, orkestrijuhiks ja lõpuks nimetati mind sama teatri muusikajuhiks.

Esimest korda sain õppimiseks jälle pead tõsta alles Kanadas. Kaugõppe teel — uue elu alustamise ja leivateenimise kõrvalt — hankisin endale kõige esmalt nn *Bachelor of Music* kraadi. See aga ei avanud ust koolimajja. Mind peeti õpetajakarjääri algamiseks liiga vanaks. Olin 31.

Kui olin poja ülikoolist läbi saanud, läksin tõsiselt tagasi stuudiumi juurde. Esmalt lõpetasin Toronto Konservatooriumi kompositsiooni-klassi. See töö oli väga kasulik ka inglise keele kodulemaks saamiseks. Lõpetanud konservatooriumi, sain *Advanced Musical Studies* stipendiumi Šveitsi. Sealt tulin tagasi kompositsioonimagistrina. Tahtsin kirjutada oma doktoritöö ooperina, kui tuli teine mõte: tutvustada nii

¹ Anni Toi-Puskar (s 15. V 1897 Kabala vallamajas, Viljandimaal), laulja, sopran, Roman Toi ema. Nooruses lõi kaasa «Ugala» muusikalavastustes. 1924-ndast «Estonia» ooperikoori liige, täites ka väiksemaid ooperirole. Õppis perioodiliselt E. Lipandi ja A. Degli Abbatti juures, mõnda aega Tallinna Konservatooriumis. Pagulasaastail esinenud solistina koorikontsertidel, elab Torontos.

eesti ajalugu kui ka eesti rahvamuusikat laiemalt. Eriti Ingrid Rütli abiga toormaterjali osas ja toetudes Armas Launise, Herbert Tampere ning Juhan Zeigeri raamatutele sai see töö ka tehtud ja eesti rahvaviisi analüütiline pale põhjalikult läbi töötatud.

Noh, siis oli mind ka kohe vaja Toronto konservatooriumi, kus ma nüüd juba enam kui 15 aastat olen õpetanud kompositsiooni, dirigeerimist ja peotäit obligatoorseid aineid.

Olite mõnda aega hõivatud Tallinna Ringhäälingus. Mida on meenutada nendest aegadest?

Tegutsesin muusikaosakonnas. Olin üks heliplaadikontsertide kujundajatest. Palju huvitavam tegevus oli nn toonmeistrina-helirežissöörina. Tuli töötada solistidega, aga ka «Estonia» kontserdisaalis toimuvate suurte kontsertidega. Muidugi, ega me olnud siin üksinda. Tehnilisest osakonnast oli ikka keegi juures, et me tehnilisi rumalusi ei teeks.

Pisut hiljem sai minust Ringhäälingu suuremate sündmuste muusikaline kommentaator. See oli juba väga magus valu. Eriti põhjalikult tuli koos töötada Olav Rootsiga värskelt loodud eesti sümfoonilise muusika esiettekannete teemal. Kõnelemata intervjuudest ja jutuaajamistest heliloojate enestega.

Mul on veel elavalt meeles, kui Tartus, Eduard Tubina klaveri ääres «harutasime üles» valmimisel oleva Tubina 4. sümfoonia. Lindistasin isegi Tubinat klaveril sümfoonia materjali tutvustamas.

Ringhääling oli mulle veel abiks esimeste oluliste dirigendisammude astumisel. Oma kolmanda aasta eksami sooritasin — muidugi Olav Rootsi õnnistusega — Ringhäälingu sümfooniaorkestri kontserdina. Nüüd tagantjärele on see mõelda, kuidas Juhan Aavik, Artur Kapp ja Olav Roots istusid oma tunni orkestri proovis ja lõpuks siis kuulasid selle töö tulemust kodus, raadio kaudu. Võtan oma süüks Schuberti 5. sümfoonia toomise meie repertuaari. Seda polnud Ringhäälingu orkester veel mänginud. Kuulen, et nüüd on see üks populaarsemaid teoseid ka siin.

Eestlaste koondumine laulupidudeks Saksamaal. Oli see poliitiline samm või rahvuslike traditsioonide jätkamine või veel midagi?

Kindlasti esimeseks, loomulikuks mõtteks oli eesti rahvuslike traditsioonide jätkamine. Annus nostalgiat ei puudunud säält samuti, eriti repertuaarivaliku valguses.

Ja lõpuks, võõrale maale laiali paisatud killukeste suurel hulgal kokku tulemine andis kindlamat enesetunnet vastu minna tulevastele päevadele.

Lisaksin, et värskelt sündinud uudisloomingu esitamine — nii palju kui mina sain asju mõjutada — oli kõikide Saksamaal peetud laulupidude loomulik osa. Sama, heliloomingut edutav, inspireeriv mõtlemisviis käib ka Rootsis peetud laulupidude ja hilisemate ESTO-de/Eesti Päevade kohta... Nimetamata ärgu jäägu ka eesti rahva nime toomine maailma avalikkuse ette.

Keda eesti muusikutest meenutaksite Saksamaa laagrite ajast?

Nimetaksin esmalt Hubert Aumeret², keda kutsuti Tallinnast Müncheni Baieri riigiooperi kontsertmeistriks, hiljem Müncheni raadio orkestri kontsertmeistriks. Euroopa muusikamaailmas oli tal surmani väga hea nimi ja Hubert esines alati eestlasena.

Teine, esmalt edukas Dresdeni operis ja siis nn Läänetsooni saabununa Geislingeni Eesti Teatri tugi ja täht oli Heinz Riivald³. Helmi Aren,

² Aumeret, Hubert (s 14. VIII 1913 Narvas viiulimeister Jako (Jakob) Antoni (1882—1939) teise pojana, surnud 14. II 1976 Münchenis), viiuldaja, äratas tähelepanu imelapsena, esitas des 10-aastaselt Brahmsi viiulikontserdi, 14-aastasena aga mängis aeg-ajalt sümfooniaorkestri kontsertmeistripludis. Alustas 5-aastaselt isa juhendamisel viiuliõpinguid, mis jätkusid TK-s J. Paulseni viiuliklassis (lõpetas 1932). Osales mitmetel rahvusvahelistel konkurssidel, 1935 sai stipendiumi Londonisse prof. C. Fleschi juurde. Arvukate sooloesinejate kõrval töötas kontsertmeistrina Tallinna, Helsingi, Müncheni (raadio) ja Bayeri Riigiooperi ning Bogotá orkestrites, samuti kammeransambrites.

³ Heinz Riivald (end. nimi Heinrich Jüri, esinenud ka Enn Raivo nime all, 8. III 1915 Tallinnas — 6. V 1986 Virgin Islandil, USA), laulja, tenor. Laulis enne sõda «Estonia» ooperikooris, kutsuti 1940. aastal «Vanemuise» esitenoriks, kuid olude muutudes muutusid

Arno Niitof ja Rudolf Avasalu⁴ jätkasid jõuliselt Eestis alanud muusikateed. Kõigi kolme kohta lisaksin, et nende laulu- või viiuliõhtud sisaldasid ka värskelt sündinud loomingut.

Endel Kalami initsiatiivil loodi Põhja-Saksamaal kunstnike koondis, kes väga ulatuslikult teenis eesti helikunsti. Kogu see tegevus pälvib iseseisvat vaatlust. Kohe tulevad meelde Liidia Aadre, Carmen Prii, Naan Pöld.

Väga asjaliku ülevaate selle grupi tööst andis mais Torontos peetud Tallinna Konservatooriumi 70. aastapäeva tähistaval aktusel Endel Kalami poeg Tõnu Kalam⁵. Tõnu Kalam on Ameerikas edukas dirigent. Külalisdirigentide otsingul soovitaksin kodustel ka Tõnu Kalamit meele pidada!

Millise printsiibi järgi jagunesid eestlastest muusikud hiljem riikide ja kontinentide vahel?

Geograafilist printsiipi siin ei olnud. Küsimus oli, kas sõjas purustatud Saksamaale jääda või mitte. Keegi ei osanud aimata, et ameeriklased enne lõhuvad Saksamaa suureks pommilehtriks ja kui siis selgus, et võimalikke vaenlasi leidub siin maailmas mujalgi, lükkasid ruttu kõik pommiäugud dollareid täis. See oli see «Wirtschafts-Wunder», millest nüüd räägitakse. Aga see sündis alles siis, kui meil kõigil olid uued kodud teistel kontinentidel juba kujunenud.

Nõnda valgusime, esimesi võimalusi haarates, laiali küll Rootsi, Inglismaale, Ameerikasse, Kanadasse ja Austraaliasse. Prantsusmaale — ei. Kui 1967. aastal külastasime Euroopat, laulsime Helsingis, Stockholmis, Göteborgis, Stuttgardis, Pariisis ja Londonis, siis kohtasime Pariisis eestlasi, kes seal juba sõja lõpust saadik olid elanud ilma peatusluba saamata.

Jõudsite Kanadasse 1979. Missugune oli Kanada muusikaelu esmapilgule?

Amatööride initsiatiivi oli palju, professionaalset vähe. Jah, nii Montrealis kui ka Torontos tegutsesid sümfooniaorkestrid. Repertuaariteater oli Montrealis prantslastel. Inglased impordisid seda Ameerikast. Ühenädalaste operikülaskäikudena andis *Metropolitan* etendusi hokiarenidel.

See oli 1950. Nüüd, 40 aastat hiljem, on asjad põhjalikult muutunud ja ma arvan, et siin on lubatud meenutada, et aastatel 1948, 1949, 1950, 1951 tuli püsivama peavarju otsimisel Kanadasse ligi kuus miljonit eurooplast.

Juba 1956 loodi nn *Canada Council* — nii loova kui ka interpreteeriva kunsti edutamiseks. Sellel on olnud suur mõju Kanada loova vaimu enesetunde kujunemisel. Olen minagi nautinud *Canada Council*'i majanduslikke toetusi, suuremate vokaalsümfooniliste teoste loomisel ja muusikateaduslike reiside kulude katmisel.

ka lepingud. Asunud 1949 USA-sse, töötas algul määndžerina ehitusfirmas ja autojuhina. Oli pikka aega keskseks kujukis eestlaskonna muusikaüritustel USA-s ja Kanadas. 1970 kehasas Nipernaadit J. Mandre/I. Mikiveri laulumängus «Nipernaadi teelahkmel», Tamme-aru peremeest filmis «Seitse vihta», Margust filmis «Tiina» (1976). Võitis 1952 esikoha Philadelphia lauluvõistlusel. Esinemised koos pianistist abikaasaga Asta Riival-Jurichiga (s 1917) olid alati Välis-Eestis suursündmuseks.

⁴ Avasalu, Rudolf, viiuldaja, Elsa Avessonni vanem vend, s 24. IV 1915 Borškovicis Böömimaal, kus isa töötas mäeinsenerina. Lõpetas 1934 Westholmi Gümnaasiumi ja 1935 TK A. Pappemehli klassis. Mängis «Estonia» ja Ringhäälingu orkestris. 1944 siirdus Saksamaale, kus algul tegutses Augsburg-Pfersees, seejärel Geislingeni Eesti Teatri juures. 1948 sooritas Geislingenis enesetapu.

⁵ Kalam, Tõnu (s 1947 Blombergis, Saksamaal), dirigent, pianist ja helilooja, Erika ja Endel Kalami poeg. Elab USA-s 1950. aastast. Oppinud Harvardis, California ülikoolis Berkley's ja Philadelphia's Curtise Instituudis, õpetajateks Andrew Imbrie, Max Rudolf ja Leon Kirchner. On aktiivselt tegutsenud Marlboro festivalidel, Lake George'i ooperipidustustel. Juhatanud orkestreid Renos (Nevada), Texases, Põhja-Carolinas, Baton Rouge'is, Massachusettsis, Floridas jm. Võitnud auhindumisi mitmetel USA konkurssidel, sh pianistina ja dirigendina (3. koht Baltimore'i konkursil 1974). Pärast isa surma jätkab selle loodud New Englandi kammerorkestri tegevust Bostonis ja organiseerib Balti-Ameerika kontsertide seeriat. 1980. aastatel dirigent ja professor Lõuna-Carolina ülikooli juures Chapel Hillis, samuti 4-aastase lepinguga külalisdirigent Texase Longview' sümfooniaorkestri juures.

Eestlaste muusikaelu kujunemine Kanadas?

Kui see kõlaks ka oma saba kergitamisena, siis julgen arvata, et ettepoole vaatav, eesti helikunsti edutav tegevus arenes eelkõige eesti kooride juures. Eriti elujõuliseks kasvanud Toronto Eesti Meeskoor ja Toronto Eesti Segakoor hoolitsesid uudisloomingu tutvustamise ja toetamise eest. TEM-i koostöö New Yorki Eesti Meeskooriga näiteks andis meile sellise pärli nagu Eduard Tubina «Kaks saarlast». Samade meeskooride initsiatiivil sündis kolmeosaline «Meeskoorilaulude kogu». Ma pole küll lugenud, kui palju, aga ta sisaldab vähemalt 150 meeskoorilaulu ja ilmestas meeste repertuaari aastatel 1950—1970. Tagasi teema juurde. Muusikaelu aeglase pulsi tulemuseks oli, et üsna vähesed püüdsid ennast elatada interpreedina. Küll aga muusikaõpetajana. Nimetaksin siin uisapäisa Dagmar Kokkerit, Aino Valdinit, Stella Kersonit, Udo Kasemetsa, Lembit Avessoni — et nimetada muusikuid, kes ka Tallinna Konservatooriumis on õppinud. Nooremate hulgas on veel hulk edukaid interpreete, kes samm-sammult on ka eesti koorimuusika oma hoolde võtnud.

Aga defineeritavat, organiseeritud eesti muusikaharrastuslikku keskust meil Kanadas ei ole. On üksikuid inimesi, kes aeg-ajalt kontserte korraldavad, sihikindlat eesti helikunsti arendamise maiku on vähe.

Kanadalaste muusikaelu, selle korraldus ja tipud praegu?

Kanada muusikaelu keskusteks on nüüd enam-vähem sümfooniaorkestrid. Tõsine interpreteeriv muusikatöö käib nende kontsertide kaudu. Külalistena esinevad siin rahvusvahelise nimega kunstnikud. Neeme Järvi hakkab kujunema päris «oma inimeseks», nii poodiumil kui ka heliplaatide kaudu.

Repertuaaris peab ikkagi jälgima, kui tohiks nii ütelda, nelja B-d: Bach, Beethoven, Brahms ja Bartók. Muidugi, siia mahub palju muudki, eriti inglise ja prantsuse muusikast.

Paul Robinsoni nimeline dirigent viis asja nii kaugele, et Torontos tuli uudisettekandele Sibeliuse «Kullervo-sümfoonia». Solistid olid Sco-mest, põhikoor Turust, kohalikud lauluvennad soome ja eesti kooridest aitasid tublisti kaasa. Eesti muusikaelu Kanadas toimub ikka kooride pinnalt lähtudes. Kunstide Keskus toimites omal ajal õige vilkalt eesti interpretide heaks. Elujõuliselt on samal pinnal ellu kutsutud uus organisatsioon «Lyra Borealis». Nendelt võib mõndagi olulist veel oodata.

Olete helilooja, organist, dirigent, koorijuht, teadlane, pedagoog, organisator. Mida peate oma töös tähtsamaks? Milline ala on südamelähedasem?



Ütleksin, et iga mainitu on vaid üks tahk inimlike võimete tervikus, nad aina täiendavad ja avardavad üksteist või teineteist. Südame lähedal on lõpptulemus: eesti koorimuusika areng ja selle arengu saavutuste/väärtuste tutvustamine.

Küllap olete näinud kodumaa laulupidude videosalvestusi. Kas kodu- ja väliseestlaste laulupeod on võrreldavad?

Nad on võrreldavad nii lauljaspere kui ka laulupeoliste eestihingelise valmisoleku valguses. Mõõdud on muidugi erinevad ent välimuse võrdlemine oleks keeruline ainult olustikke ja geograafiat vaadeldes.

Agaga kauges maades peetud laulupeod on toonud kooride ette noori, väljaspool Eestit muusikalist haridust saanud uusi koorijuhte. Ja nooruse käes on ju tulevik igal pool. Kui võrrelda laulupidude kava, repertuaari, siis on rõõm tähele panna, et nad oma sisu ja valiku poolest on nüüd astunud suure sammuga ühiste ideaalide suunas. Ega ole me vist küll kunagi võidu laulnud. Võidust küll.

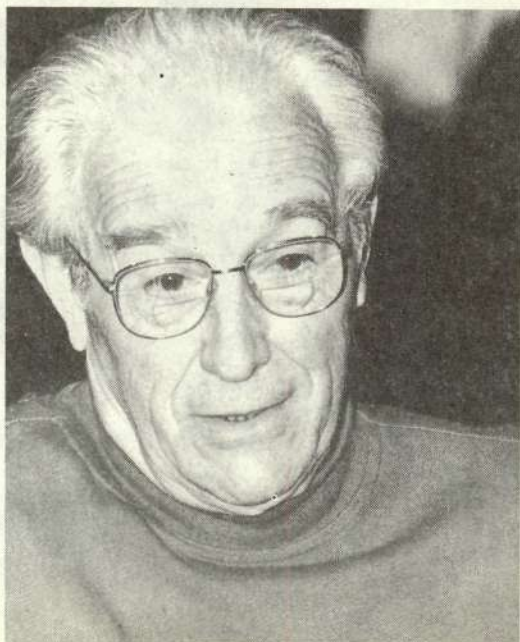
Roman Toi ja jõulud?

Jõulusid on olnud mitmesuguseid. Kuid ikka on nad olnud rahupühad ja inimesed püüavad neisse alati sisse elada. Muidugi, sõltub kellega ja millistes tingimustes sa neid vastu võtad.

Lapsepõlves vanaemaga — siis oli kirik, sügav lumi ja maja täis igasuguseid jõululõhnasid. Sõja ajal oli tärin ümberringi. Koos Ringhäälingu kirjandusosakonna töötaja Paul Härmiga kirjutasime siis raadiole laste- oopereid jõulude teemal, eesmärgiks — luua sõna ja muusika dramaatiline tervik. Eestist lahkudes olid esimesed jõulud paigas, kus polnudki luteri kirikut. Käisime siis katoliku kirikus. Vorm oli küll erinev, aga sisu sama. Kui kaugemel maadel mu jalg kindlamalt hakkas käima, pidin üha rohkem oma perejõuludele mõtlema. Et traditsioonid jätkuksid, tuli kõigepealt meenutada oma lapsepõlvkodu, et mu järglased saaksid aimu eestlaste jõuludest. Inglise keeles on ilus sõna *goodwill* (hea- tahtlikkus). Hoolimata ajast ja ruumist, kus jõulusid pühitsetakse, on inimlik tunne sama. See on hingepuhtuse aeg.

Mu jõuluelamuste suursündmuseks oli ehk 1987. aasta. Siis me laulsime Toronto «Estonia» kooriga jõulupäeva öösel Petlemma linnas, Jeesuse sünnikiriku lähel paljude teiste rahvaste kooride vahel eestikeelseid laule. Ka eestikeelsete kirjadega plaat jäi sinna maha.

Küsitles AVO HIRVESOO



T. Huigi fotod



Peter Weiss. Muusikud. 1944. Oli.

* Vt PETER WEISS
JA KUJUTAVAD
KUNSTID, lk 96.



Peter Weiss. Suur maailmateater. 1937. Olii Stockholm, Nationalmuseum.

Pärast Pasolini

AVASTUS VÕI PETTUMUS?

NIKOLAI MEINERT

1. Mõned toonid paletil...

Mitmes Eesti linnas tänavu kevadel korraldatud retrospektiiv võimaldas kõigil huvilistel tutvuda suurema osaga Pier Paolo Pasolini loomingust. Võib öelda, et senisele fragmentaarsevõitu muljele lisandunud uued detailid asetavad kunstniku meie silmis sootuks uude valgusse. Mida olulist saaks nähtule-kuuldule veel lisada?

Tavaliselt alustatakse kunstnikust kirjutades eluloolistest andmetest, mida võiks teha praegugi — õigustuseks tõik, et Tallinnas viibinud režissööri sõbra, tema loomingu uurija ja kunstniku Giuseppe Zigaina vahendusel jõudsid meieni mitmed huvitavad seigad Pasolini elust. Siiski kasutan vastupidist lähenemisviisi: esiteks annan ülevaate tavapärasest Pasolini retseptisioonist, seejärel aga esitan enda interpretatsiooni, milles lähtun biograafilistest andmetest. Säärast lähenemisviisi võiks põhjendada sellega, et meil puudub võimalus Pasolini kirjatöödega lähemalt tutvuda, sellela omakorda jääb aga saamata adekvaatne ettekujutus Pasolini loomingust, kuivõrd esimese filmi valmistamise ajaks oli ta küllalt tuntud kirjanik. Trükivalgust olid näinud luulekogud (sealhulgas vähekasutatavas friuuli dialektis) ja romaanid. Maestro Pasolini loomingu seda külge tunnevad meil ainult üksikud. Paratamatult kujunevad mõistmise raamiks analoogiad meie endi olemisest ja see, mismoodi interpreteerime Pasolini sümboleid ning teoreetilisi konstruktsioone. Ja lähtelauseks on praku vaid kunstniku loomingu üks külg — tema filmid.

2. Filosoofilised filmitraktaadid

Üeldakse, et «Accattone» on film lumpenitest. Kui aga kogu meie intelligents elab Pasolini deklasseerunute tasemel, siis tundub, et mõnelgi loomingulisest boheemkonnast pakuks säärane elu ilmselget kergendust. Pasolini, jäädes truusi itaalia neorealismi traditsioonidele, ei paku hüljatute ja kodutute kujutamisel värvidega üle. Kui isiksuse lõhenemine toimubki, siis puudutab see

eelkõige alateadvuse süvakihte ning väljendub vabaduse puudumises, pidetuses, väljapääsu otsimises üksnes surmas. («Alles nüüd on mul hea.» ütlevad surijad Pasolini esimestes filmides «Accattone» ja «Mamma Roma» ning leivad rahu.) Kas see on hirm linna ees või uutes oludes orientatsiooni kaotamise väljendus? Väliseid olusid võib üksnes kaudselt tunnustada väljapääsmatuse-tunde algpõhjuseks. Vahest ehk sisemine printsipiitus, mis lõhub inimliku olemuse, põhjustab lahendamatu vastuolusid südametunnistusega? Viimast muidugi juhul, kui sisehäält tajutakse.

Kas aga säärane tõlgendus sobib «Accattonele»? Vahest on film lihtsalt Pasolini romaani «Jult elu» (1959) reportaažlik illustratsioon? Pean lavastaja varasemaid filme oma filmikeele otsinguks (võttemaneeris on täheldatav erinevus nii itaalia neorealistidest kui ka prantsuse uuest lainest). Juba on Pasolini jöhker, ent ta pole veel jult. Tajutav on süngest pessimismist, kuid väljapääsu otsingud ei vii ummikusse — vähemalt eemalseisjale näib see nõnda. On olemas surmaiha, kuid surm ei ole veel vältimatu lõpplahendus.

Seejärel sekkub Pasolini dokumentalisti kirega poliitikasse (tõsielufilm «Raev», 1963) ja moraaliküsimustesse («Intervjuud armastusest», 1964). Arvatavasti filmi teksti tõttu — visuaalne külg on igati süüst puhas — «Intervjuud» esilinastus alles 1965. aasta Locarno festivalil. (Tookord jõudsid Pasolini filmid kiiremini ekraanile.)

«Intervjuud» pakub praegu huvi eelkõige sellepärast, et vahendab tollase arusaamise teemaderingist, nagu erootika, armastus, prostitutsioon jm. Noil aastail oli abielulahutusest kõnelemine Itaalias ühiskonna kõbeliste alustugede riivamine ja seega kujutas teos iseenesest väljakutset. Pasolini esineb filmis sotsioloogina, kes tegi teadusliku uurimistöö (intervjuud) ning lisas sellele ekspertide Alberto Moravia ja Cesare Musatti kommentaarid. Töö teostamiseks kasutas ta aga filmikeele spetsiifikat. Üsna tihti unustatakse kinematograafia võimalu-

sed teadusliku publitsistikana. Käesoleval juhul annab representatiivsuse taotlus (küsimusi esitatakse eri vanusest ning eri sotsiaalsetest kihtidest inimestele, pealegi on nad teemade järgi rühmitatud) võimaluse rääkida ennekõike töö sotsioloogilisest ja alles siis poleemilisest või publitsistlikust tasandist.

Pikantse ja üsna poleemilise publitsistliku materjali käsitus sedavõrd tavatul kujul (hiljem kasutati seda võtet korduvalt kommertsfilmis) lisab nii mõndagi režissööri portreele. Sellest hoolimata pakub film siiski eelkõige tunnetuslikku, mitte aga filosoofilist huvi. Nagu paljud rakendusliku iseloomuga sotsioloogilised uurimused. Metodoloogilised leiud on kahtlemata huvitavad, kuid psühholoogiline joonis on liialt omas ajas kinni ning ka kujutatud situatsioon on nüüdseks saanud möödanimikuks.

Olgugi et Pasolini eetikakäsitluses puudus tollal veel metafooriline sügavus, allus poliitiline või ideoloogiline teema talle kergelt ning elegantset. Teame, et Pasolini oli marksist, ainult et tema marksism ei mahu kaugeltki alati selle õpetuse itaalia ega ka meie interpreteeringute raamesse. Täiesti põhjendatult võib Pasolini XX sajandi filosoofide hulka lugeda, kuid tema sotsiaalne filosoofia leidis küllaltki omapärase väljenduse.

Vaatleme kas või tema publitsistlik-filosoofilist, eelkõige tekstile rajanevat filmi «Linnud ja linnukesed» (traditsioonilises tõlkes oleks pealkiri «Suured ja väikesed linnud», 1965), mille irooniline lõpp eitab igasugust ideoloogiat või siis üldisemalt ideologiseeritud filosoferimist. Oleks ääretult keeruline avada kõiki filmis sisalduvaid vihjeid. Oluline osa teoreetilisest otsingutest, mis olid Lääne-Euroopas sõjajärgsel ajal populaarsed, on meist lihtsalt mööda läinud või üksnes mõningate artiklite, filmide ja raamatute näol, kõige sagedamini aga «usaldusväärsete» ja «kompetentsete» kodumaiste spetsialistide ümberjutustusena meieni jõudnud. Pasolinile oli see aga igasuguse poliitilise diskussiooni loomulik osa, mis ei vajanud selgitusi. Isegi üks või teine rakurus või siis montaaživõte näitas teatavat suhet ning võis 1960. aastate ülipoliitiseerunud kinematograafias omada sümbolset tähendust. (Näiteks Godard'i «hakitud» montaaž või siis prantsuse uue laine filmiafišside nagu juhulik, ent järjekindel demonstreerimine paljudes mängufilmides.)

Mida võiks siis filmist «Suured ja väikesed linnud» välja lugeda? Täiesti ilmsed on vihjed 1950.—1960. aastate itaalia neorealismile (ka Roberto Rossellini), Chaplini nukrale huumorile, altruistlikele religioossetele teooriatele Assisi Franciscuse vaimus (kohe meenub Franco Zeffirelli hilisem film «Vend Päike, öde Kuu», 1972, rääkimata Roberto Rossellini tööst «Franciscus, Jumala rändlaulik», 1949) ja muidugi euromarksismile, mille ruupriks filmis on must kaaren. Tolle manitsevate moraliteede tulemuseks on see, et lihtsakoelised teekaaslased panevad ta nahka.

Irooniline suhe käsitletava ainega ei tähenda siiski poleemikat vastastega. Mitmed kriitikud peavad Pasolini vaadetele kõige lähedasemaks just ärasöödud kaarna omi. Seega on tegemist pigem eneseirooniaga, aga ka pettumusega igasuguses ideoloogias. Täielikult puuduvad siin pateetilised intonatsioonid, mis on niivõrd silmatorkavad tõsielufilmis «Raev» (1963). Pateetika asemel

«Accattone», 1961.



«Mamma Roma», 1962.





«Decameron», 1971. Pier Paolo Pasolini kunstnik Giotto osas.

on 1965. aasta filmis pila, aga ka üksikud naljakalt aupakkid kumardused (kasvõi näiteks Rossellini neorealismi suunas).

Sõjajärgse intelligentsi uus põlvkond pani pärast läbielatud õudusi suuri lootusi ühiskonnaelu ümberkorraldustele. Kuid millised need muutused pidid olema, polnud päris selge. Aegamööda veereski elu endistesse rööbastesse. Õiglust ning ettenägelikkust ei tulnud kuigivõrra juurde ning endistest reformaatoritest said õige pea endaga rahul tavalised kodanikud. Üsna paljud elasid seda valuliselt üle (teema on autori filmis üpris levinud, seesuguste tegelaste anatoomiat uurib näiteks Ettore Scola filmis «Terrass»).

Kuid poleemika ja dialoog ei jäänud siiski üksnes söögitoavestlusteks. «Uue maailma» ehitamise illusoorsetes teooriates pettumine tõi kaasa terve rea filosoferivaid režissööre-küünikuid, kellele inimese bioloogiline (vahel ka kiskjalik) pool sai absoluudiks. Suuremal või vähemal määral põglikku suhtumist inimese «kõikvõimsusse» tehnoloogia võidukäigu ajal väljendasid nii Godard kui ka Buñuel, eriti aga Pasolini ja Ferreri.

Pasolini filmis «Sealaut» (1969) on inimese kalduvust patoloogiliselt eirata sotsiaalseid tabusid peetud üldnimlikuks seaduseks. Kaks ajaliselt lahutatud süžeeiliini (XV sajandi Hispaania hiliskeskaegne kannibalism ja tänapäeva sodoomia) ühendatakse ühe loogika — marasmi ja kiskjalikkuse — alusel. Film kujutab endast mõistukõnet, kuid mõistukõnet üpris väärastunud moel. Ent kui võrrelda Pasolinit Ferreriga, siis esimese «vaoshoitud» esteetilised vaated on lausa imetlusväärased. Ferreri toob näiteks vaatajani «olemise piirsituatsiooni» ning leiab, et inimelu kogu mõte on õgimine («Suur õgimine», 1973, mis muide sai FIRESCI preemia Cannes'is). Sellises kontekstis tundub Ferreri enda osalemine ühe tegelasena «Sealaudas» täiesti seaduspärane, söögi ohjeldamatu hävitamise episoodid «Lambajuustus» on aga Ferreri «Suure õgimise» loogiliseks eelkäijaks. On marasm meie ajale omane? Millest siis aga kinni hakata leidmaks tuge kultuurile?

3. Jumalasõna Pasolini järgi

Pasolini on kristlasena samavõrd järjekindel kui oli marksistina «Suurtes ja väikestes lindudes». Usu teemat alustab ta tegelikult novelliga «Lambajuust», mis kuulub lühifilmide kou-

mikku «RoGoPaG» (1962). Tänapäeval on usk ja rituaalsed aksessuaarid mineetanud pühaduse ning absurdiks muudetud. Pasolini konstateerib oma filmis seda tõika ironiliselt ja teda karistatakse tingimisi vabadusekaotusega «riigiusu teotamise» pärast. Kuid asi pole mitte üksnes selles — ka kõige humansemad ideed ning võitlus nende elluviimise eest võib sallimatust ja julmusest esile kutsuda. «Kes ei ole minuga, see on minu vastu; ja kes minuga ei kogu, see pillab laiali» (Matteuse ev. 12:30). «Olen sageli mõelnud, et kui teha Kristusest film, milles on sõna-sõnalt järgitud evangeeliumi teksti ning samas kinni peetud reaalsusest, säilitades seejuures iga koma ning jättes kõrvale kõik «poolt» ja «vastu», saaksime erakordselt jõulise, vahest isegi halastamatu Kristuse... Poleks mitte midagi vaja juurde mõelda, sest kõik on olemas, muutuks üksnes meie arusaamine faktidest ja inimestest.» See arvamuse avaldus kuulub Luis Buñuelile ning trükiti ära 1964. aasta detsembris ajakirjas «Cinéma-65», nr 94/95. On raske öelda, kas ta teadis tollal juba Pasolini «Matteuse evangeeliumi» võtete lõpetamisest (esilinastus toimus 4. IX 1964 Venezia festivalil). Igal juhul liikus mõlema lavastaja mõte samu radu mööda. Veelgi enam, 1968. aastal oli Buñuelil kavatsus teha film «Johannese evangeelium, jutustatud Luis Buñueli poolt». Paraku ei saanud too kavatsus teoks. See-eest osutus Pasolini oma filmiga taas paradoksaalselt järjekindlaks, seda nii teostuse kui ka interpreteeringu poolest.

Lühifilmi «Lambajuust» võtted tehti «Matteuse evangeeliumi» ettevalmistuse ajal, siis kui stsenarium oli lõpetamisel ning valiti näitlejaid. Kui aga esimeses on tajutav selge pilge, siis teine kaldub oma tõsiduses lausa pateetikasse. Muidugi mõistis seda ka kirik ning määras «Matteuse evangeeliumile» oma auhinna. Pisut teistsugune oli suhtumine «Lambajuustusse». Enda arvates rääkis Pasolini neis täiesti erinevaist asjust — «Matteuse evangeeliumis» Jeesusest Kristusest, «Lambajuustus» aga hoopis kirikust. Matteuse evangeelium paistab kolme nn sünoptilise evangeeliumi (Matteuse, Markuse ja Luuka) hulgas silma kas või selle poolest, et selle Kristus on kõige õilsam. Kristuse ja tema apostlite järskus, mida võib mõningal määral täheldada Markuse evangeeliumis (uurijate arvamuse järgi on see tekst varaseim), on siin omandanud mahedamad toonid, säilinud on seejuures 17



«Intervjuud
armastusest»
(«Comizi
d'Amore»), 1964.
Pasolini intervju-
ueerija osas.

aga isiku omapära ning paljutäenduslikkus. Poola piibliuurija Zenon Kosidowski, kes on kaugel religioossete tunnete absoluteerimisest, väidab: «Kristlastele pühad ning õpetlikud tekstid annavad Jeesusest kõige täielikuma ja imepärasema ettekujutuse. Meenutagem kas või «Õndsaks kiitmisi» ning tervet rida teisi kõlbelis-aforistlikke käsusõnu, mis on justkui kristluse põhimõtete kokkuvõte. Seepärast pole selles midagi imelikku, et Renan pidas Matteuse evangeeliumi üldse kõige olulisemaks raamatuks. /.../ Matteus püüdis Kristust ülistada, kujutades teda inimesena, kes on täiuslik oma vägevuses ning headuses.»¹ Vahest see oligi Pasolini valiku eeldus. Tundub, et Buñueli huvitas jumalasona kõlbelisklerikaalne külg enam kui isiksuslik. Sellepärast valis ta Johannese evangeeliumi, kus toonitatakse Jeesuse jumalikkust. Pasolini nägi aga Kristuses eelkõige inimest, kes läks oma ideede nimel vastu kaotusele. Minnes surma põhimõtete nimel, oleks ta hiljem aga vaevalt aktsepteerinud nende maist kehastust. Üksikisik võib olla nii tugevam kui ka nõrgem ühiskonna moraalinouetest. Täpsemini, tugevam isiksusena ja selletõttu ühis-kond teda eitabki.

Tsiteerigem taas Buñueli, mis veel kord toonitab tema teoreetiliste seisukohtade ühtelangemist Pasolini vaadete-ga filmikunstile: «Kui ilmuks jälle Kristus, löödaks ta uuesti risti. Krist-laseks võib olla ainult teatud määral, ent katse saavutada absoluutne puhtus

on määratud läbikukkumisele. Selline inimene on juba ette võidetud. Olen veendunud selles, et kui Kristus ilmuks taas, mõistaksid ülempreestrid ning kirik ta üle kohut...»² Siit ka otseside Dostojevski «Legendiga Suurest Inkvisiitorist», kuid olulised pole gnoseoloogilised analoogiad, tähtsam on kriitiliselt arutlevate kristlaste küllalt levinud seisukoht vastandada Kristust kristlikele institutsioonidele.

Kirikut eitades jaatas Pasolini Kristust. Kas aga kui isiksust ning idee nimel võitlejat koos kõige sellest tulevalla sallimatusega? Zigaina peab «Matteuse evangeeliumi» paradiisi jõudmiseks nii nagu «Salò» on langemine põrgusse. Kuid kas pole paradiis Pasolini arvates mitte iseenese taganutmine? (Kutsudes ristil surevat Kristust leinava Neitsi Maarja ossa oma ema, veenis Pasolini teda ette kujutama, nagu oleks ristil tema enda poeg.)

4. Nüüdisaja mütoloogia

Oidipuse kompleks on nüüd juba hulk aega selleks aluseks, millelt sageli lähtutakse indiviidi neurootiliste seisundite või muude psühholoogiliste ummikteede seletamisel. Sestap tundub üpris loogiline Pasolini soov pisut kahjuröömsalt urgitseda tolle paise kallal ning viia vaataja fataalse piiritletuse sulgseisu. Antiik pakub selleks suurepäraseid võimalusi.

1967 teeb Pasolini «Kuningas Oidipuse», kaks aastat hiljem aga «Medeia». Konkreetsetele antiikmütidele tugine-

¹ Z. Kosidowski. Opowiesci ewangelistow. Warszawa, 1977, lk 39–40.

² L. Buñuel. «Revista de la Universidad de Mexico». 1961.

vad need filmid küllalt kaudselt, sisse on võetud ainult üldine süžeekäik, mõned koha- ning tegelasnimed. Kõiges muus on Pasolini versioon ekransis vabalt eemaldanud tavalistest ekraniseeringumallidest. Kesk-(tegelas-)kond on enam kui tinglik. «Oidipuse» kostüümid pärinevad mingist Jaapani muinasajast, võtted toimusid aga Põhja-Aafrikas. Autori omavoli toonitab iidsete draamide üldist internatsionaalset ning teatud määral kosmopoliitilist tähendust. Filmi lõppkaadrid viitavad sellele üheselt — kõik, millest juttu oli, puudutab meid ja meie aega, ajaloolisus pole üldse oluline.

Tegelikult muudab Pasolini antiikmüüdi süžee mõistukõneks, andes sellele oikumeenilise tähenduse. Tekib ahvatlus heita pilk psühhoanalüüsi padrikusse



«Suured ja väikesed linnud» (Uccelassi e Uccellini), 1965. Totò.

«Suured ja väikesed linnud». Ninetto Davoli ja Totò.



ning pookida Pasolinile külge Freudi mõju. Ja miks ka mitte? Alateadlik kiivus isa vastu (mis kasvab üle sooviks teda hävitada) ning mitte pelgalt platooniline, vaid ka lihalik ühendus emaga kuulub inimlike komplekside, aga võib ka öelda inimese põhiloomuse igavese rikutuse juurde, nagu armastas toonitada Pasolini. Sama ahvatlev näib inimest kummitava saatuse teema, mis on ju kuningas Oidipuse loo üks lemmik-tõlgendusi.

Lõpuks pakub režissööri kasutatud kahe iidse draama — Oidipuse ning Medeia loo — lihtne kõrvutamine mõningaid pidepunkte kaugemale ulatuvate järelduste tegemiseks.

Vana-Kreeka kahe kuulsaima, samal ajal elanud draamakirjaniku, Sophoklese (497—406 e. m. a.) ja Euripidese (480—406 e. m. a.) suhtumine on küllaltki erinev. Selle kohta on Aristoteles tähendanud: «Sophokles on öelnud, et ta kujutab inimesi säärastena, nagu nad peaksid olema, Euripides aga sellistena, nagu nad on.» («Poetika», 25). Kuid see pole kõik. Aristoteles juhib tähelepanu veel ühele psühholoogilisele eripärale: «Esitaks võivad tegutseda isikud, kes teavad ja mõistavad seda, mida nad teevad (nii kirjutasiid vanad poetid, nii kujutas Euripides Medeiat, kes oma lapsed tappis). Teiseks võib aga olla ka nõnda, et hirmsa teo sooritavad inimesed teadmatusel ning alles hiljem saadakse aru oma lähedusest ohvrile (säärane on Sophoklese Oidipus).» («Poetika», 14).

Niisiis, valinud need kaks draamat, Pasolini justkui piiritles inimese paheliseuse võimalused: teadlik ja ebateadlik (seejuures ebataoliselt julm — oma laste või isa) tapmine. Ning ta muudab tapmise ja verepatu ühiskonna täiesti loo

«Matteuse
evangeelium».
(«Il Vangelo Se-
condo Matteo»),
1964. Enrique Ira-
zoqui Jeesusena.



mulikuks käitumisnormiks (või vähemalt ei ole see vastuolus inimese «humaanse» loomusega).

Arvan, et «Kuningas Oidipus» on Sophoklese parim meie ajani säilinud töö, julgen öelda sama ka Euripidese «Medeia» kohta. On aga vähe usutav, et Pasolini oma valikut tehes lähtus just sellest. Teisest küljest: vahest on need teosed parimad just sellepärast, et nad puudutavad valusalt inimpsüühika peenemaid keeli. Pasolinile vahest võis see ollagi esmajärgulise tähtsusega. On küllalt tõenäoline, et lavastaja sümpaatia Euripidese vastu ei lähtunud pelgalt draama kirjandusliku väärtuse hin-

damisest, vaid pigem teatud hingesuguluse äratundmisest. «Euripides näitas esmakordselt laval inimkonflikte, kihutas jumalad nagu demonlikud jõud mõistuse kuningriigist välja ning pani kahtluse alla maailma ideaalse ülesehituse. Ent Sophokles oli kuulsam. Rahuldamatu auahnus tegi Euripidest toriseva pessimisti.»³ Pole juhus, et just Euripidest armastasid nõnda vanakreeka küünikud, kes «riigile, seadusele, keh-testatud korrale, enesega rahulolevale kombelisusele, retrograadsetele perekon-

³ German Hafner. Prominente der Antike, 337 Portraits in Wort und Bild. Düsseldorf — Wien, 1981.

na alustegudele seadsid vastu anarhismi, võitleva individualismi, kõike eirava, «isejuhtiva» isiksuse, kellele eluhüved on võõrad ja kes suhtub neisse ükskõikselt, sest kogu hiilgus, kuulsus, auavaldused, suursugusus ja edu on vaid tühipaljast suits, kirbe uim ning pahede ilustamine».⁴

Raske on öelda midagi Pasolini auahnuse kohta, kuid pessimist oli ta igal juhul, võib-olla küll Euripidesest erinevatel põhjustel. Paistab, et lavastajale olid lähedased paljud küünikute postulaadid. Selle kinnituseks on mõistukõne, mis valmis kahe üldtuntud antiikautoriteedi käsitluste vahepeal. Mõtlen praegu «Sealaudast» (1969, ajaliselt ning üldhäälestuselt kuulub film samasse perioodi) rohkem «Teoreemi» (1968).

«Teoreem» valmis režissööri enda romaani järgi ning on minu arvates meistri huvitavamaid ja filosoofilisemaid töid. Hea ja kurja (jumala-kuradi) vahekorra suhtelisus, tundmatu jõu mõjul (filmis on selle jõu kehastuseks salapärane võõras) fataalse vältimatusega inimese loomuses peituva pahe või vooruse paljastumine, kõrb ja alastiolek («alasti tulid siia maailma») ning palju muud võib sellest lihtsa süžeeaga linateostest leida. Ainult olmemured on filmist välja jäetud, sest tegelased on enam kui hästi kindlustatud kodanlased.

⁴ И. Н а х о в. Киническая литература. М., 1981, lk 22.

«Matteuse evangeelium». Enrique Irazoqui ja Giacomo Morante.

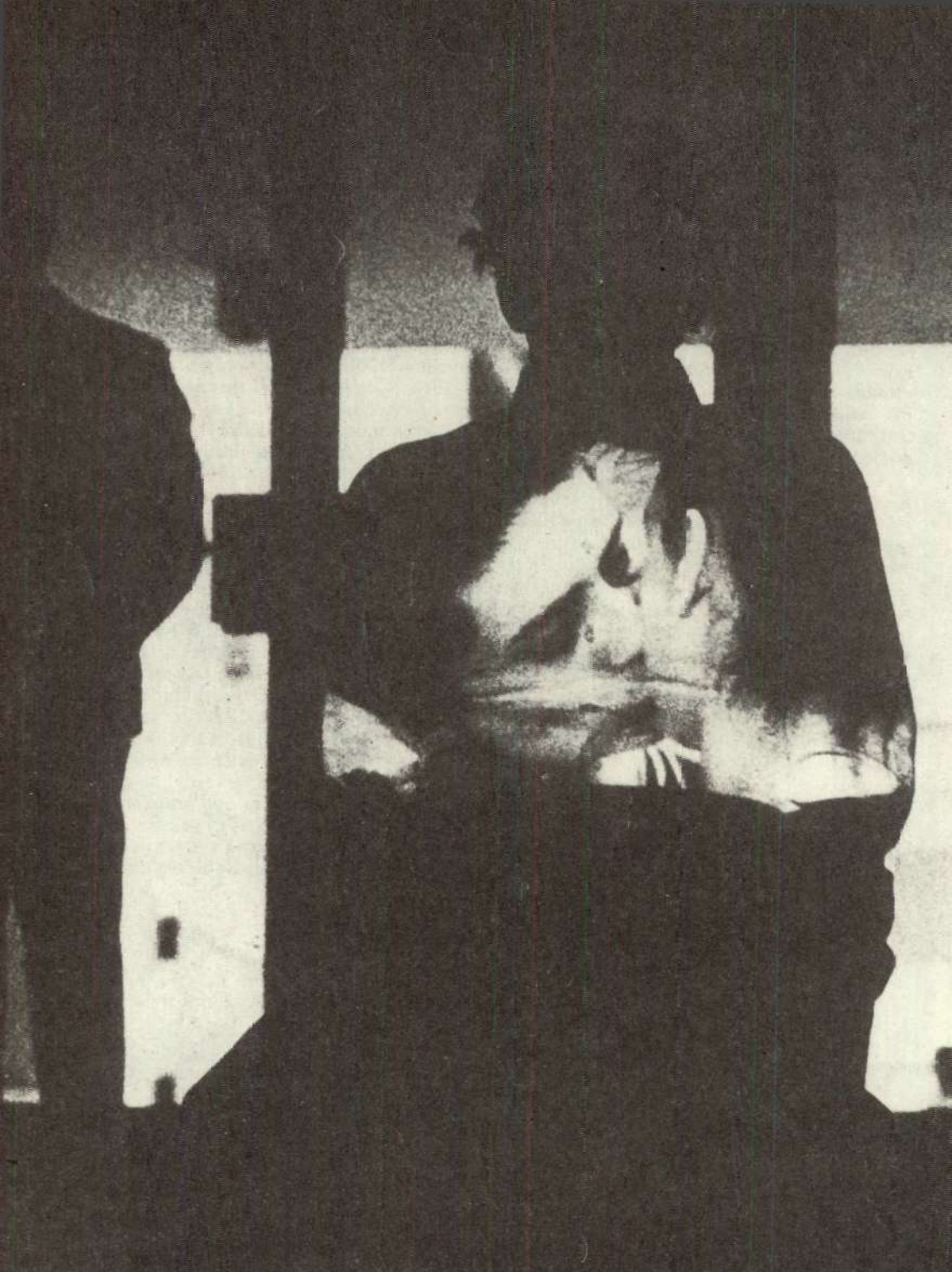
Kokkuvõtteks võib öelda, et usu, mõistuse, mandumise, alatuse kõrvutamisel jäävad selgelt domineerima negatiivsed, lagunemisele ning kõlvatusele omased tunnused. Koguni usk võib tuua kergendust üksnes ajutiselt ja sedagi läbi täieliku askeesi.

Kõik need Pasolini käsitletud ideed hõljusid 1960. aastate teise poole Lääne-Euroopa ülepolitiiseeritud ning filosoofilisi üldistusi taotlevas kinematograafilises õhustikus. Pisut teistelt seisukohtadelt lähtudes kajastas samu probleeme Godard oma sotsiaalses utopias «Alphaville» (1965). (Pasoliniga samal aastal — 1967 — ekraniseeriti muide ka Inglismaal «Kuningas Oidipus».) Intellektuaalsete mõtiskluste paralleelliinid viisid paraku ühiste ja küllalt sünetegede järeldusteni.

5. «Hümn» ilule

Mida võib inimühiskond veel panna väärtushinnangute aktivapoolle? Vahet usu ilusse? Oma vaateid sellele on väljendanud kas või Ferreri («Tavalise hulluse lugu», 1982); tõi küll, hulk aastaid pärast Pasolini surma. Ferreri ühendas ilu ja prostitutsiooni ning jõudis järeldusele, et jumaldada võib üksnes abstraktset ilu. Kokkupuude iluga reaalses elus ei vii mitte kuhugi, ta toob üksnes pettumust ning alandust, sest kõik on müüdav, ostetav ja peenrahaks vahetatav. Ilu on moraalitu. (Näitlejanna valik oli antud juhul olulise tähtsusega. Ornella Muti Ferreri filmis on sarnane Catherine Deneuve'ga Bu-





«Matteuse evangeellium».

ñueli «Päevasest kaunitarist», 1966. Ainult, et viimane on veel rafineeritum.)

Pasolini oli selles küsimuses vaoshoitum, mitte liiga kategooriline. Tema jaoks omandas ilu kummalise (aga vahest tõeliselt REAALSE) mõõtme. Ta oli alati kinematograafilise ilustamise vastane. Tõeline ilu ei tunnista kunstlikku. Seepärast ei pööranud Pasolini kaamerat kõrvale seal, kus see «vana» kinematograafia eetiliste ning esteetiliste vaadete kohaselt oluks obligatoorne. Pean silmas nii misanitseene kui ka tegelaste välimust. Üldjuhul pole Pasolini filmides nägusaid näitlejaid, inimest on näidatud kõigi tema paisete ning haavanditega, kogu tema argipäeva veetluses. Kas filmis armuseiklustest on lubatud näidata vanamehe hambutut suud suures plaanis või nooruki vinnilist, nägu? Pasolini armastuslugudes küll.

Elkõige puudutab toodud väide Pasolini erootilist tsükli ehk elutrilooget «Decameron» (1970/71), «Canterbury lood» (1971/72) ja «Tuhande ja ühe öö õis» (1973/74).

Ilus-inetu pole muidugi ainuke ning sugugi tähtsaim selle tsükli dilemma. Ülendame «näotuse» esteetiliseks kategooriaks ja saamegi maailmapildile dialektilise tasakaalu. Kaasaja teoreetilises esteetikas esineb sääraseid kontseptsioone. Teine asi, et meile on teada ju

Pasolini järgminegi samm — «Salò ehk 120 päeva Soodomas» (1975), mis loogiliselt tuleneb elutriloogetist ning mille lõpuks on surm. Just nimelt, ka lavastaja surm. Sama esteetika (või antiesteetika) raamesse ei saa Pasolini viimaseid töid siiski suruda.

Tsükli kõigi kolme filmi aluseks on teosed, mida võiks dateerida XIV sajandiga, mis oli pöördeliseks kogu Euroopa kultuuris. Sellal pandi alus uuele mõtlemisviisile: «Äratundmine, et on sündinud uus epohh, mis oma tunnuste poolest vastandub eelmisele ajajärgule, on XV—XVI sajandi kultuuri tüüpiline joon. Laiemalt võttes pean silmas poleemilist enesetunnetust, mis muidugi ei kujunda uut epohhi, ent iseloomustab mõningaid aspekte. Selleks on ennekõike selge mässulisus, programiline lahtiütlemine vanast maailmast, et kinnistada teistsuguseid kasvatus- ning suhtlemisvorme, luua läbinisti teistsugune ühiskond ning kujundada ümber inimese ja looduse vahekord.»⁵

Giovanni Boccaccio «Decameron» (1350—1353), mis on Pasolini triloogia avalooks, mängis selles protsessis olulist osa. «Selle teose jäävat tähendust mõisteti alles hiljem, ei ole juhuslik, et Boccaccio ise ütles sellest vanaduses lahti. Teose kujundisüsteem saavutab tõelise täiuslikkuse. Tegelikult on autori loodud maailmas esikohal inimene, maa-

⁵ E. Garin. La coscienza della nuova eta. La cultura del Rinascimento. Bari, 1967, lk 11.

Matteuse evangeelium. Kolgata.



ilma aga tajutakse kogu tema traagilises ülevuses. Loodus saab tõeliste esteetiliste läbielamuste aineks... Inimloomuse mitmekesisus astub esmakordselt meie ette kogu oma ilmalikus ning olmelises paljutähenduslikkuses.»⁶ Miline oli too ilmalik külg, seda teame.



«Medea», 1969. Nimiosas Maria Callas.

Ühelt poolt renessansi humanism, isiksuse hingeline avanemine, kunsti vabanemine dogmaatilisest surutisest, pakatav elujaatus. Kuid Lossev juhib tähelepanu teiselegi iseärasusele, mille tihti unustame: «Renessans sai kuulsaks eluolulise kurikavaluse, reetlikkuse, nurgataguste roimade, uskumatu kätemaksuhimu, julguse, avantürismi ning

igat laadi kirgede pillerkaaritamise poolest. Siin polnud enam mingit neoplatonismi esteetikat. Kahtlemata väljendus aga selles ajastu individualistlik stiilia, mis oli kõik isikut käsitlevad teooriad kõrvale heitnud. Oma olemuselt oli see amoraalne, kuid samas ka lõputult ennastjaatav ning aldis mis tahes kirgedele, afektidele ja kapriisidele; ning pärssimatu stiilia ja eneseimetlusega mingisse metsikusse, loomalikku esteetikasse suubuv.»⁷ Edasi on Lossev toonud näiteid, mis kõlbavad kuritegude kroonikasse ning võivad ehk huvitada renessansi elulaadi austajaid.⁸

Vahest see kõik legaliseerib amoraalsuse kultuurilise õitsengu taustal, kõik need paradoksid ning vastuolud, mis nõnda ahvatesid Pasolinit? Vahest elujaatus degradeerumise läbi? Isikuvaadus... Peldikus istuva inimese optimism ja esteetika... Need mõtteväljatused on labased, ent mitte juhuslikud. Tasub vaid meenutada Pasolini trilooogia järgmise filmi «Canterbury lood» lõppepisoodo.

Viimase kirjanduslikuks lähtematerjaliks on londonlase Geoffrey Chauceri (1340—1400) XIV sajandi 80.—90. aastatel kirjutatud «Canterbury lood» (tegelikult on üksikud episoodid kirja pandud pikema aja, kirjaniku kogu hilisema loomeperioodi jooksul). Ajaloolaste arvamuse järgi polnud renessansi ideed tollal veel arengus oma paarsada aastat mahajäänud Inglismaal levinud. Kuid Chaucer käis kaks korda Itaalias ning tundis hästi kaasaegset kirjandust ja

⁷ Ibid., lk 120.

⁸ Analoogilisi fakte lelame ka järgmistest raamatutest: Я. Буркгардт, «Культура Италии в эпоху Возрождения» (СПб, 1905—1906) või Ф. Монье, «Опыт литературной истории Италии XV века» (СПб, 1904).

«Medea»



⁶ А. Лосев. Эстетика Возрождения. М., 1978, lk 228.



«Kuningas Oidipus» («Edipo Re»), 1967. Ninetto Davoli ja nimiosalisena Franco Citti.

«Teoreem» («Teorema»), 1968. Laura Betti ja Pasolini lavastamas üht lõpuepisoodidest.





«Canterbury lood» («I Racconti di Canterbury»), 1972.



«Tuhande ja ühe öö öis» («Il Fiore delle Mille e Una Nette»), 1974.

reessansiajastu meeleolusid. Räme huumor, naturalistlikud kirjeldused, irooniline filosoofia, igapäevasele olmele suunatus, originaalsed karakterid — kokkuvõttes kasutab Pasolini taas sellist materjali, mis laseb tal tegeliku ilustamata elu ning selle teoreetilise analüüsi piirimail balanseerida.

Kõigele lisaks viib Pasolini oma interpretatsiooni lõpuni ning lisab Chauceri lõpetamata teose ainesesse pessimistlikke noote. Need pole tegelikult vastuolus algmaterjali põhiideedega (mis on mõne-



Pier Paolo Pasolini filmis «Canterbury lood».

ti süngemad «Decameroniga» võrreldes), kuid režissöör toob nad teravamalt esile. Keskaja vagantide huumorile lisandub apokalüptilise väljapääsmatuse õhk-kond ning kujuneb mulje peost katku ajal (tegelikult on katk süzeeline võte hoopis Boccaccio «Decameronis»). Ainult et Pasolini traagikatunnetus ei väljendu võimalikus katastroofis, surmas või viimases kohtupäevas, vaid poris püherdamises, mille inimene valib vabatahtlikult.

Sellel taustal tundub triloogia viimane film «Tuhande ja ühe öö öis» optimismi apoteosina. Algmaterjalina kasutatud «Tuhande ja ühe öö» muinasjutte ning müüte saab ainult tinglikult dateerida. Kuid nendes mainitud reaalsed ajaloolised isikud, kaliifid, jumalasalused, õpetlased ja poeedid, elasid VII—XII sajandi vahemikus ning seega võib teost kaudselt Boccaccio ja Chauceri eelkäijaks lugeda.

Käesoleval juhul polegi see eriti tähtis. Iseäranis kui arvestada, et Pasolinile polnud oluline mitte tegevuse aeg, vaid teose sisulised erijooned, mis andsid talle võimaluse süveneda inimpsühholoogia üldistesse kategooriatesse. Samas võib väita (ka Pasolini põhjal otsustades), et sellised teosed sünnivad teatud kindlatel ajaloetappidel.

Idas saabus too ajajärk (tinglikult nimetatav Ida renessansiks, koos sellest tulenevate sotsiaal-psühholoogiliste ja moraalsete tagajärgedega) pisut varem kui Euroopas ja see langes ühte eetilismeliste «muinasjutuliste ööde» lugude ilmumisega.⁹

Pasolini valib taas tema enda seisukohtadele vastava illustratiivse materjali maailma kultuurist ning kasutab ära selle, mis sobib kokku tema taotlustega.

Pasolini pole midagi selletaolist. Tema paleed meenutavad neegrikoo-paid, riietus on kaugel luksuslikkusest (samas aga maneerlik), maastike eksootika on pigem kummaline kui ilus. Säärase askeetluse järele polnud «Decameronis» ja «Canterbury lugudes» tarvet, sest askeetus ning proosalisus oli neis teostes algsest olemas. Araabia muinasjuttudest võtab Pasolini ülenende kõlbelise külje, mitte aga keskonna. Süzeeliine kombineerides, üks-



Pasolinile pole Ida isenesest oluline, tähtis on vaid teatud üldnimilike seaduspärasuste universaalsus, mida annab mõistukõneks vormida. Mõistukõne on igapäevasele esteetikale omane. Seega toimib Pasolini araabia muinasjuttude tegelastega täpselt samuti nagu kreeka müütide kanglastega. See tähendab...

«Tuhande ja ühe öö» muinasjuttude tegelased ei ela süngetes paleedes, mille kivist müürid pärleuvad niiskusest, ega hulgu põldude vahel ning tammesaludes, vaid õrnutsevad valgest marmorist losside hunnitu rikkuse keskel, kus põrandad on kaetud kallihinnalistekatikutega ja katused üle löödud tukatikullaga...¹⁰

«Salò ehk 120 päeva Soodomas» («Salò o le Centoventi Giornate di Sodoma»), 1975.

teisesse lükkides, leiab ta seoseid kõigi ning kõige vahel.

Kunstniku usk ja vabadus (pole juhuslik, et Pasolini ise mängib Giottot «Decameronis» ning jutustaja Chaucerit «Canterbury lugudes») loovutavad antud juhul koha maagiale, üleloomulikele jõududele (nii elus kui loomingu), tundelistele erootilistele naudingutele (see on ju Ida!) ning elujaatavale rөөmule, milles pole kohta skepsisel ja ironial. Esmakordselt (või lõpuks ometi?) jutustab Pasolini võimalikust eeltingimusteta inimlikust õnnest meie maises elus... Aasta pärast teeb ta aga «Salò» ning Zigaina arvamuse kohaselt lõpetab oma elu enesetapuga.

⁹ Ida renessansi kohta vt A. Lossevi, V. Tšalozani, S. Nutsibidze, N. Konradi jt töid.

¹⁰ В. Ш и д ф а р. «Предисловие к «Тысячи и одной ночи». М., 1975.



«Saló».

6. Kangelase surm

Itaalia Pier Paolo Pasolini Fondi väljaantud ning lavastaja filmide retrospektiivi tutvustamiseks mõeldud kataloogis (retrospektiiv ei toimunud üksnes N. Liidus, vaid on ka Itaalia kultuuriorganisatsioonide universaalne programm) on tema tööd rühmitatud järgmiselt: «Populaarne rahvuslik film (1950—1968), «Ehapopulaarne film» (1968—1971) ning «Elu triloogia» (1970—1974). «Saló ehk 120 päeva Soodomas» (1975) on ainukesena paigutatud rubriiki «Lahtiütlemine elutriloojast». Et kummutada seda esmapilgul tunduvat vastuolu, oleks mõttekas lähemalt vaadelda Pasolini elulugu ning lisada mõningaid Zigaina poolt täpsustatud seiku.

Pasolini sündis 1922. aastal Bolognas, kuid sel tõigal pole erilist tähtsust, sest isa ohvitserikutse tõttu rändas perekond paigast paika.

Esimese maailmasõja ajal saatis isa perekonna suurtest linnadest eemale, väikesse külalikesse Casarsa della Deliziasse, mis Zigaina arvates kandis sümptomaatilist ning koguni prohvetlikku nime (tõlkes: Rõõmu põletatud majad). Pealt näha kokkusobimatute mõistete kombinatsioon, mis annab mingi uue tähenduse — see on Pasolini üks lemmik-

võtteid, ning kummalise fataalsusega oli see juba koduküla nimes olemas. Töö olustik, loodus ja kohalik keel (friuli dialekt) kujundasid oluliselt Pasolini filosoofilist ning poetilist maailmataju. Sama friuli dialekt, mida rääkis tema ema, sai ka Pasolini esimeste värsside keeleks.

Pasolini oli tollal kaheksateistkümne. 1940. aasta oli Itaalias keeruline aeg ning suhtumine murdekeeles luulesse oli eitav ja võis tihti võtta poliitilise värvingu. Seepärast avaldas Pasolini oma esikkogu Sveitsis.

Samal ajal läheb algaja autori paar aastat noorem vend partisaniks. Selles piirkonnas oli kaks partisanirühma: jugoslaavlastega ühenduses olevad kommunistidest garibaldilased ja rahvuslased, kelle võitlusmeetodid ning eesmärgid läksid lahku kommunistide omast. Viimastega liitus Pasolini vend. Saatuse sünge ironia tõttu hävitati aga rahvuslaste juhtkond garibaldilaste poolt. Nõnda hukkus Pasolini ohvitserist vend kommunistide käe läbi.

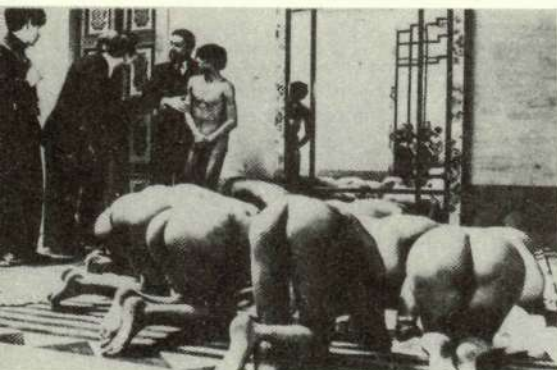
Kuidas toimib Pasolini? Saanud teada venna surmast, astub ta komparteisse, mille ideid ta juba varem toetas, toonitamaks Zigaina arvates oma ideoloogilist järjekindlust ning elarvamustevabadust.

Pärast sõja lõppu astus Pasolini innukalt välja regionaalse iseseisvuse poolt. Ta oli veendunud, et üksnes igas piirkonnas eraldi on võimalik täielikult arvestada noid kordumatuid rahvuslikke ning sotsiaalseid iseärasusi, mis moodustavad humanistliku kultuuri. Seisukohta põhjendades kasutas ta ära oma erudeeritust ning näitas üles suurepäraselt ajaloo- ning maailmakirjanduse tundmist. Samal ajal pooldas aga kompartei ühtse riigi põhimõtet. Esmakordselt osutub Pasolini kompartei peajoone vastaseks.

Nii sai Pasolini aastatel 1943—1949 oma kiindumusi ning hoiakuid mõnети eirav, kriitilise suunitlusega marksist. Oma isiklikust kogemusest lähtudes mõtestas ta ümber partei teoreetilisi ning poliitilisi postulaate ja tehtud järeldusi pidas sama kindlalt silmas, nagu ta oma kiindumisi eiras. Hoolimata igasugustest ametlikest parteidoktriinidest.

Kuni 1949. aastani on Pasolini eelkõige friuuli dialektis kirjutav poet. Seejärel sõidab ta Rooma, pärast seda, kui oli saanud hakkama oma senise elu suurima skandaaliga. Nimelt süüdistatakse teda homoseksuaalses vahekorras kooliõpila:tega. Kohus mõistab Pasolini küll õigeks, kuid õpetaja kohalt peab ta lahkuma.

1949. aastal Roomas algab tema elus uus



«Saló».

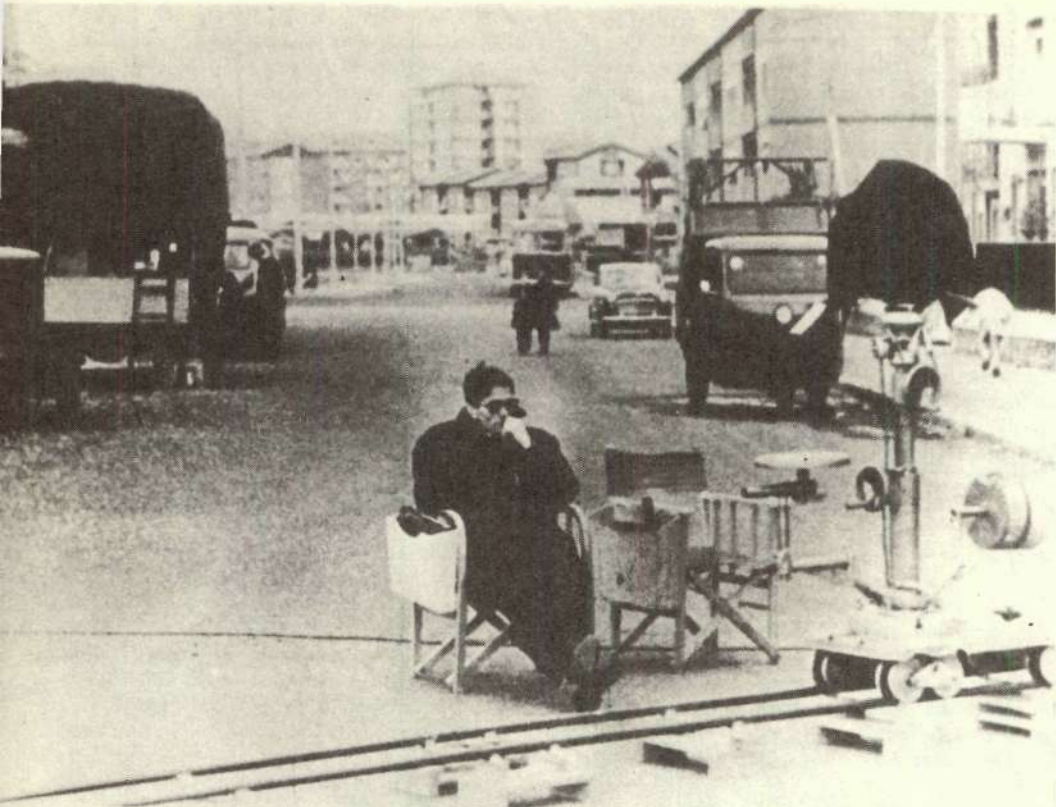
ajajärk — olukorras, kus tal puudusid elementaarsed elatusvahendid. Ta jätkab luuletamist, kuid nüüd juba itaalia kirjakeeles. 1957. aastal avaldab selle perioodi olulisema luulekogu «Gramsci põrm» ning saab kuulsaks nii Itaalias kui ka välismaal. Seejärel kirjutab kaks romaani «Solid» ja «Julm elu», milles väljenduvad taas poliitilised lahkavumused. Nii parempoolsed kui ka vasakpoolsed kritiseerivad teda teravalt Itaalia «põhja» naturalistliku käsitluse pärast. Zigaina sõnas: «Pasolini analüüsis marksistlikult seda ebameeldivat elukeskkonda, kuid too analüüs oli kriitiline, mitte dogmaatiline marksism.»

1960. aastal on ta olukorras, kus tunneb end täiesti üksikuna (endised kommunistidest sõbrad, tsentristid ning fašistid — kõik nad süüdistavad Pasolini vales hoiakus) ning elab seda ääretult valuliselt üle. Ta teeb otsuse lõpetada romaanide ja vähest ka luule kirjutamise ning hakkab tegelema filmikunstiga. Seega algab tema elu ja looming kolmas ajajärk. Vaatamata tehtud otsusele ei loobu Pasolini siiski luuletamast, kuid nüüd on tema luule varasemaga võrreldes sootuks erinev. Nooruses ülistas ta tundelisekt puhtust, lihtsust ja külaelu vähenõudlikkust. Seejärel tõi ta oma värssidesse poliitika ning lihtrahva elu kogu selle rameduses. Nüüd oli aga Pasolinist saanud müstika, elu mõistatuslikkuse, filosoofiliste allegooriate, allusioonide ning vihjete luulevormi valaja. Samal ajal esineb ta tihti publitsistina ning ühiskonnategelasena. Tähelepanav on just tema kriitiline suhtumine toimuvasse. Pikkaaegsena kujuneb Pasolinil veendumus, et too vaenulik ning vastuvõetamatu maailm on hüljätav. Ning põgenemine toimub läbi surma. Ta loob oma teooria surmast, mis kroonib elu. Üksnes surma läbi saab kogu elu valguse ning omandab uue tähenduse. «Surm on lahing, mida võib nii võita kui kaotada,» arvab Zigaina. Pasolini pidas end õigusega suureks poeediks (ja selleks oli tal ka põhjust) ning eeldas, et ta võib selle lahingu võita.

Pasolini tahtis, et ta surm omaks tähendust ja oleks märgiks. Et tema surm nagu loomingki räägiks iseenda eest. Ta loob erilise märkide süsteemi, mille krooniks on salapärane surm. Ja üksnes pärast seda selgineb kõik ning paigutub õigele kohale. Mitmes Pasolini teoses on vihjeid, mis kuuluvad ette hiljem toimuvat, ka tema surma. Alles pärast lõppu saavad need märgid tähenduse ning paigutuvad autori terviklikku, loogilisse ning surmast kantud eluketti.

Nüüd saab selgeks, kuidas õnnestus tal ette näha oma surmapäeva — 2. november (Hingede päev) —, aastat — 1975 —, kohta — mahajäetud jalgpalliväljak Rooma idapoolses äärelinnas (Pasolini koguni näitas seda paika oma filmides: novell «Millised õlived?» ning «Tuhande ja ühe õõ öis») —, tapariista — puust keppi — ning koguni oma mõrvari kuju ja vanust. Seega korraldas Pasolini ise (Zigaina järgi) oma surma, muutes oma elu kunstiteoseks, mille krooniks sai hästi korraldatud enesetapp. Kas pole ettekuulutatud enesetapp omaette kunstiteos?

Pasolini oli veendunud, et inimese elus on talle kaks alget: primitiivne, eelajaloolise algolevuse ja kaasaegse, kõike teadva ning mõistva, isegi oma tulevikku ette aimava inimese elu. Neid kahte on võimalik kokku kõita ning, leidnud oma elu seadus-



Pier Paolo Pasolini 1960. aastate algul.

pärasuse, saame olemist fataalselt kujundada. Võtmeks tolle seaduspärasuse mõistmisel on vaimne kultuur. Just kultuur oli Pasolinile tunnetuse põhiallikaks teel primitiivsusest kaasaegse enesetajuni. Sellepärast tundis ta huvi müütide (intuitiivne enesetunnetus möödanikus), Freudi ja Jungi alateadvuse uuringute (enesetaju kaasajal) ja veel paljude muude süvavaatluste vastu, sest need võisid aidata teda oma surma kirjutamisel maailma üldmütoloogiasse. Võisid aidata luua uut müüti.

Sestap oli nõnda oluline enne lõppakordi välja öelda oma testament maailmale, pannes sellesse kaasaja mütoloogia kogu mõeldava assotsiatsioonide spektri, alates optimistlikust elujaatusest ning lõpetades kõige süngema prohvetlikkusega. Elutrioloogia kasvav loogiliselt üle surma põhjenduseks.

«Salò» võtete ajal ütles Pasolini Zigainale, et tõenäoliselt ei vaata keegi seda filmi, kuna tšensuur hävitab tolle õudusliku väljakutse. Sellest pidi tulema Pasolini õudu tekitava elu peegeldus.

7. Tappev optimism

Nende elulooandmete ja isiklike (Zigaina oli Pasolini sõber, tegi mitme filmi kunstnikutöö ning mängis mõnes episoodis, ka «Deca-

meronis») muljete taustal kujutavad meie subjektiivsed üldistused ning analoogiad pelgalt intellektuaalset arutlust ähmaselt tajutava objekti ümber. Ja ikkagi on neil mõtet, olgugi et oleme nõnda kaugel Pasolini tegelikust mõistmisest, sest tema sõnum oli suunatud vaatajale. Ta püüdis meile teatada midagi niivõrd olulist, et isegi ta enda elu jäi tagaplaanile. Miks?

Püüame Zigaina arvamused avaldustest pisut kaugemale vaadata (on ju itaallase tõlgendus ainult üks võimalikke variante) ja jälgime nüüd Pasolinit kui inimest läbi meie arusaamade. (Tahaks rõhutada, et kogu eelnev ja ka järgnev Pasolini filmide vaatlus peab silmas vaid filosoofilis-sotsioloogilist aspekti. Kõik, mis puutub otseselt tema lakoonilise filmikeele tehnilisse külge, jääb «kaadri taha».)

Sajandi alguse psühhonaalüütilistes töodes võis kohatä äärmuslikku seisukohta, mille järgi Shakespeare ning Dostojevski ei saanud sellepärast roimariks, et nad elasid oma kuritahtlikud kalduvused välja oma teostes.¹¹

Vaevalt saab kogu loomingut nii bukva-

¹¹ Vt näiteks R. Müller-Freienfels. *Psychologie der Kunst*. Leipzig, 1922.

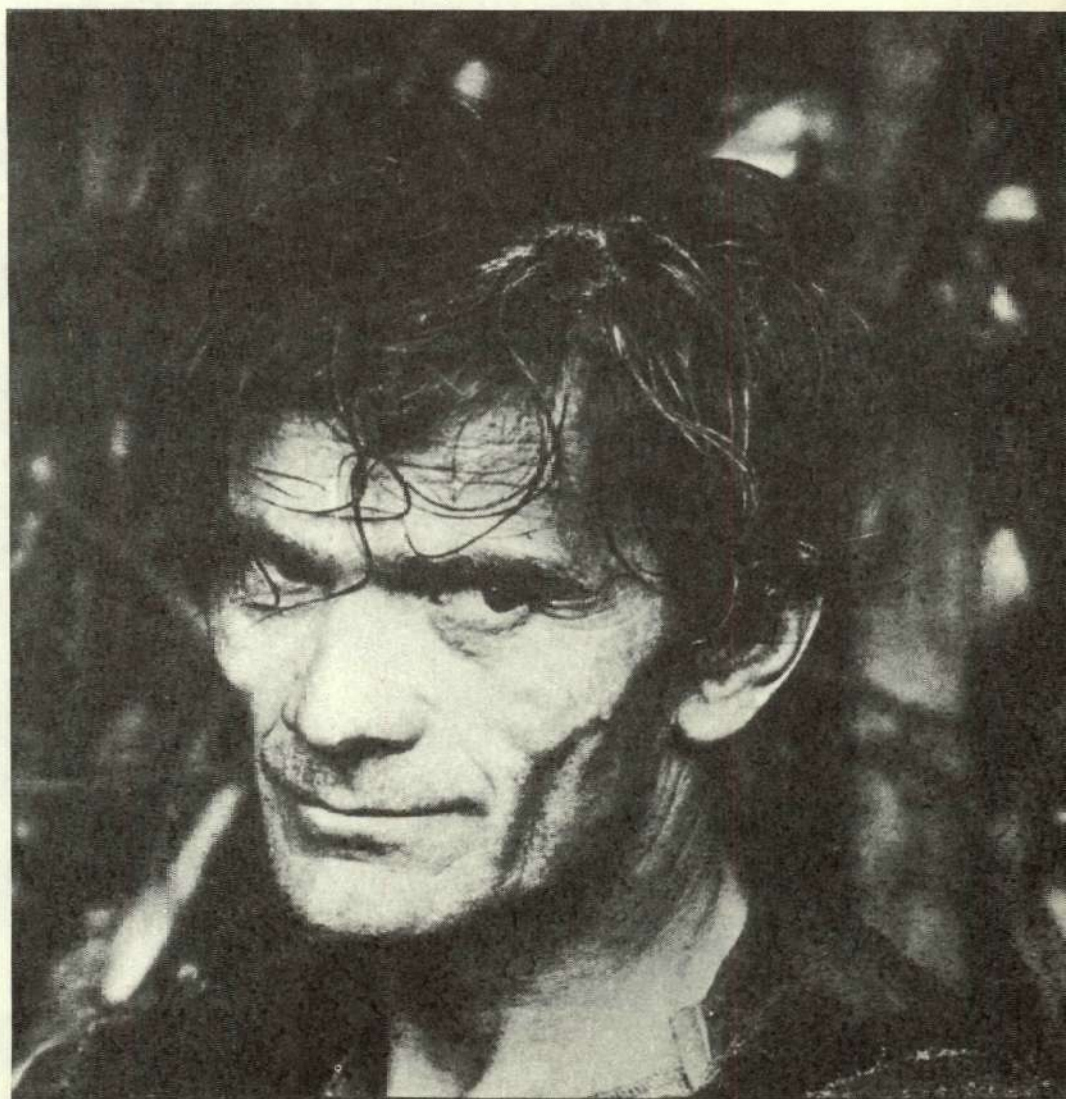
listlikult tõlgendada, kuid paljude Pasolini ideede pealetükkivus sunnib tõepoolest mõtlema, et filmide kaudu püüdis ta lahendada oma hingelisi probleeme. Olgu selleks kas või pidevalt kummitav surmateema («Accattone», «Mamma Roma», «Suured ja väikesed linnud», muidugi kui lõpuks nahkapandud, moraliseeriv kaaren on ikkagi vääriiline Pasolini kadunukeste hulka kandmiseks, «Lamba-juust», «Matteuse evangeelium», «Oidipus», «Medeia», «Sealaut»), millega Giuseppe Zigaina seletas Pasolini lõppseisukohti. Ilmselt sellisele surmase kiindumisele pidid eelnema kaalukad põhjused, mis viivad väljapoole konflikti ühiskonnaga (või kutsusid selle esile).

Pier Paolo Pasolini 1970. aastatel.
G. Zigaina foto

Pole põhjust arvata, et Pasolini pidi taluma mingeid tõsiseid ebameeldivusi oma homoseksuaalsete kalduvuste pärast.¹²

Enam tähelepanu peaks eraldama süükompleksile. Idee nimel hukkus ju Pasolini noorem vend, sellal kui Pier Paolo valis kõrvaltvaataja (mis sest, et loominguiliselt aktiivse) rolli. Kuid see pole veel kõik. Euroopa marksistid tundsid endal vastutuse (aga vahest ka häbi) koormat sellepärast, et olid olnud kiindunud utoopilistesse ideedesse. Tollesse vahusesse valesse, mis justkui humaansete, kuid illusoorsete ideaalide nimel

¹² Sellest tulenevaid komplekse, mis on nii alateadvuse kui ka kunsti enda aineseks, püüdsin puudutada varem. (N. Meinert. Erootilise filmi võimalustest. «Teater. Muusika. Kino» 1988, nr 8.)



tõi kaasa kõige kurvemaid tagajärgi. Sellest on näiteks kirjutatud Jugoslaavia kommunist M. Džilas, kes oli opositsioonis valitsusega, mille võimuletulekuks ta oli väga palju kaasa aidanud.

Tahes tahtmata on süü taak (mõningail juhtudel ka roimad) vajutanud oma pitseri Euroopa kommunistidele. (Pean silmas veendunud «ortodokse», mitte küünilisi ühepäevaliblikaid.) Seda hukule määratust, vältimatut tasumise tundi, olgu kas või hingelise kriisi näol, on meie oludes pisut lihtsustavalt näidanud Juris Podnieks filmis «Küti tähtkuju». Enamus hilisemaid «paljastusi», nüüd sedavõrd moodsaid N. Liidu tõsielufilmis ning publitsistikas, — on tavaliselt pelgalt faktidega spekulereimine, kus ei püütagi psühholoogilise analüüsi tasemeni tõusta.

Pasolinil polnud tarvet võimude otsuseid ära oodata ega ka elusolevaid tunnistajaid otsida. Kommunistina oli ta ise tunnistajaks (ja ka oma venna surmas kaudne süüdlane). Ideede ning reaalsuse vastuolu muutus seda teravamaks, mida humaansemaid ideid välja hõigati. Ent Pasolini elas nendest ja uskus neisse. Juskui võhrud rotipüüdja vile saatel, laskis hüpnoosis intelligents end surmavoo-gudesse meelitada ja üksnes vähesed, kes õigel ajal ärkasid, elasid üle piinarikka pohmeluse...

Dostojevski kohta on keegi öelnud, et tema teostes on leidnud peegelduse erinevad «olemise kogemused»: surmamõistetud kogemus, mänguri kogemus, epileptiku kogemus. Pasolinil pole neid kogemusi vähem (kommunist-marksist, kelle maailmavaade kujunes välja fašismi ajal; kristlane katoliiklikus Itaalias; mängur — Zigaina meenutab isegi tema vaimustust «vene ruletist»; rääkimata homoseksualismist). Pasolini looming on tema maailma, eelkõige muidugi tema sise-maailma peegeldus. Kuid too maailm ei kuulu üksnes Pasolinile, kas või osaliselt on ta ka meie. Seepärast on tema endassesüüvimine iga filmivaataja enesepeegeldus. On ju Pasolini maailm kogu oma halastamatu enese-analüüsiga liiga lähedane meile endile...

Mõtestades tema loomingut —, on võimalik, et see pole lavastaja mõttelennuga päriselt kooskõlas — saaksime vahest Pasolini surmafilosoofiast leida tuge elamiseks (või äraelamiseks?). Isegi kõige süngemais ning inimsööjalikemais oludes. Pasolini igatahes ütles siit ilmast lahkudes välja kõik, mis ta selle kohta arvas. Meie aga jätkame olemist. «Siis jüngrid astusid ta juurde ja ütlesid temale: «Mispärast sa räägid neile tähendamissõnadega?» [...] Sellepärast ma räägin neile tähendamissõnadega, et nad nähes ei näeks ja kuuldes ei kuuleks ega mõistaks!»

ÕNNITLEMINE!

1. detsember — MALLE KOOST,
«Vanemuise» näitleja
— 50
2. detsember — TÖNIS KASK,
filmirežissöör, Eesti
NSV teeneline kunsti-
tegelane — 60
3. detsember — KALJU RUUVEN,
kauaaegne Otepää rah-
vateatri juht, Eesti NSV
teeneline kultuuritegela-
ne — 70
13. detsember — HELI VIISIMAA,
draamanäitleja, Eesti
NSV teeneline kunstnik
— 70
17. detsember — JAAN KOHA,
helilooja, Eesti NSV
teeneline kunstitegelane
— 60
22. detsember — JUHAN SAAR,
näitekirjanik,
Kirjanike Maja «teatri»
kunstiline juht — 60
25. detsember — MERIKE VAITMAA,
musikateadlane, Eesti
NSV teeneline kunsti-
tegelane — 50

Ühest müsteeriumist

LEPO SUMERA KANTAAT «SAARE PIIGA LAUL MEREST» SEGAKOORILE,
KAHEKSALE NÄITLEJALE JA SUURELE TRUMMILE, 1988

EVI ARUJÄRV

Sumera «Saare piiga» on täiesti eriline teos. Ta ei mahu hästi mingite tavapäraste kirjanduslik-poetiliste või muusikaliste paradigmade raamidesse, nii või teisiti lõhub või nihutab ta paigast neid tavapärasusi. Tulemus on šokeeriv — semantiliselt «intriigilt», psühholoogiliselt ambivalentsuselt. Ja väärtuslik — assotsiatiivuselt, küllastatud ja tähendusrikkalt kujundimaailmalt.

Muusikat ja teksti võib kokku panna mitut moodi: mänguregleid kokku sobitades, ühe kulgemist rohkem või vähem teistele allutades või kummalegi suhteliselt iseseisvust jättes. Võib järgida teksti formaalset struktuuri (rütmika, kompositsioon) või — sügavuti minnes — poetilist sisu. «Saare piigas» on lähtepunktiks rahvalaulule omane teksti ja muusika sünkreetiline terviklikkus ja ühine algupära: «Kalevipoja» (IV lugu) lüroepiline tekst on pandud kulgema talle igiomase runolaulu sängi, sellele iseloomuliku või lähedase intervallstruktuuri ja arendusvõtetega (ehkki valdavalt ei ole tegemist autentsete rahvaviisidega). Aga kui see oleks kõik, siis võinuks tulemuseks olla midagi tormislikku. Sumera kujund liigub sundimatult «puhta» muusika piirialadel — semantiline küllastatus seostub kõneintonatsioonide ja polüfooniaga. Teoses on kasutatud puhast näitlejateksti, aga ka kooripartiis tuleb ette teksti väljendusrikkast retsiteerimist. Ka seal, kus tegemist puhtmuusikaliste väljendusvahenditega, on kujund psühholoogiseeritud täpsete viidetega intoneerimisele.

Milles seisneb «Saare piiga» tähendusstruktuuride «intriig»?

Muusikas (mis tahes kunstiteoses) toimib terve rida struktuurselt ja semantiliselt ühtseid, korrastatud väljenduskomplekse, mille konventsiaalsus ja (suhteline) püsivus võimaldabki kuulajale kujundi «äratundmist», «mõistmist», kaasaelamist — esteetilist empaatiat, milleta ükski muusika-teos «ellu ei ärka». Sealjuures piisab ka vaid mõnest tunnusest, et kujund semantiliselt «täituks», et osa tagant kangastuks tervik. Ka vihje loob ootusi kujundimaailma sisemise loogika ja tähenduse suhtes. On päris ükskõik, kas selliseid väljenduskomplekse nimetada muusikalisteks isotopideks või esteetilisteks paradigmadeks. Missugused neist domineerivad «Saare piigas»?

Kõigepealt on teoses olemas lüroepiline lugu, jutustus korduslaulu tunnustega. «Kalevipoja» neljas lugu, millest on pärit kantaadi tekst, sisaldab õieti kaks omavahel seotud lugu: 1. Kalevipoja ujumisreis Soome Linda otsingutel, kohtumine Saare piigaga, tema võrgutamine ja järgnev uppumine (enesetapp?), 2. Saare piiga laul merest — lugu Vaskmehest, milles võib aimata ka vihjet eelnenud sündmustele poetilise allegooria vormis. Sumera valitud tekst pärineb valdavalt Vaskmehe loost, vaid kantaadi sisse juhatav algus kirjeldab eellugu — Saare piiga ehmumist võorast, Kalevipoja äratundmist ja merevoogudesse vajumist (ka teadlikult või kokkumusest komistades, ei selgugi tekstist päris ühemõtteliselt):

*Saare piiga, peenikene,
Kuulas võõra juttu kohkel,
Kahvateles surnukarva,
Kui ta isaks Kalevida,
Lindat emaks tunnistanud.
Ehmatanud hellakene,
Saare piiga, peenikene.*

*Liugles halda ligemalle,
Äkilise serva peale,
Sealap sammu komistelles,
Sealap piiga libistelles
Üle kaela merre kukkus,
Langes laia lainetesse,
Mere põhja sügavusse.*

Niisiis on kandaadis tegemist isegi kolmekordse jutustusega:

1. Eellugu — Saare piiga kokkumine ja uppumine —, reaalses ajas toimuv sündmustik;

2. Saare piiga laul merest (Vaskmehe lugu);

3. Selles sisalduv veelkordne sündmustiku kirjeldus vanematele.

Vaskmehe lugu on korduslaulu tunnustega: tegelasega juhtunud õnnetuse kirjeldus, selle taasesitus (selgituseks vanematele) ja lohutav resümee (konklusioon).

Selline eepiline, jutustav element määrab ära kantaadi kompositsiooni ja paneb oma pitseri kogu kujundisüsteemile.

Eepika eeldab üldiselt neutraalset, kirjeldavat, distantsitundega suhtumist jutustatavasse. Eepiline tekst ei moraliseeri kunagi avalikult. Moraal tuleneb sündmuste loogikast, tavade ja põhjuslike seoste mitteamestamisest või rikkumisest. Poetiline üldistus ei suru ennast peale, ei ole emotsionaalselt rõhutatud. Pigem on see filosoofiline, konstateeriv, elutarkusest tulenev, ja selle toimimine eeldab midagi, mis seisab väljaspool teksti, — eetiliselt korrapärast kultuuritausta.

Eepiline tegelane ei ole väärtustatud isiksusena, aeg, ajalugu, saatust ja tavad seisavad temast kõrgemal, sageli vaenuliku, isikupäratu, absurdse ja määramatu jõuna.

Eepiline aeg on lineaarne, iga hetk selles, iga sündmus on teisega võrdväärne — kulgemise ja saatuse ees. Nii on eeldatavalt ka eepilise domineeriva muusikateose iga alaosa ja ka väiksemad struktuuriüksused võrdväärsed. Teksti tasandil seostub see suurte kontrastide puudumisega, ühetaolisusega (motiivikordus), muutumise sujuvusega. Seda erinevalt dramatiseeritud psühholoogilisest ajast, millele on omane kontrastiprintsiip, tõusud-möönad, kulminatiivsus, meditatsiooni ja tegevuslikkuse vaheldumine — ühesõnaga inimpsüühika muutlikkus ja sensitiivsus.

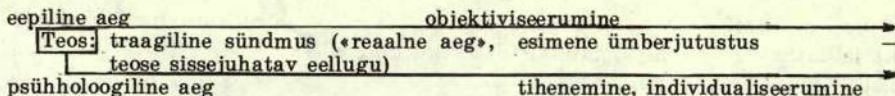
Milleks see jutt? Sest «Saare piigas» toimib juba tekstist ja muusikalisest materjalist lähtudes vääramatult eepilise jutustuse isotoop, kindel struktuur ja semantiline väljenduskompleks. Ja iga väljumine sellest kompleksist, mängureeglite rikkumine loob kordumatuid lisatähendusi, võib tekitada võõristusefekte, semantilisi vastuolusid, muuta sõnalis-muusikalist kogukujundi ambivalentseks — aga selle võrra ka psühholoogiliselt rikkamaks.

Mil viisil Sumera «rikub» eepilise jutustuse loogikat?

Ja millega ta siiski järgib ja säilitab seda?

Teose kompositsioon liigendub jutustuse kordumise põhjal tinglikult kolme staadiumi. Iga uus loo ümberjutustus eeldaks sisuliselt suuremat distantsitunnet, vahendatust, objektiviseerumist. Sündmuse kirjeldus *post factum* toimub ja üldjuhul pigem vaatejapositionilt. Vaheülemine dramatism peaks järk-järgult taanduma — sündmus on juba toimunud, seljataha jäänud.

«Saare piiga» muusikalised taotlused aga kulgevad vastupidises suunas: teose alguses suhteliselt väljapeetud lüroepiline väljenduslaad omandab loo vältel suurema psühholoogiseerituse, dramatismi, teravamad karakterijoonised. Eepiline aeg oma kordustega kumuleerub (kompositsiooni tasand), aga samavõrra tiheneb eelmist justkui eitav või välistav psühholoogiline aeg (intonatsiooni tasand). Selline vastuolu on lõppkokkuvõttes väga efektselt dramaturgilise pinge allikas.



Vahendid, mida Sumera kasutab psühholoogilise aja tihendamiseks, on lihtsad, kuid mõjusad: kõikvõimalikud karakteriseeritud kõneintonatsioonid nii kommenteerituna «kõrvaltegelastel» kui ka Saare piiga ja Vaskmehe partiides. Sosin, teksti loitsiv retsiteerimine, milles kohati ka teksti arusaadavus tedlikult akustilistele efektidele ohvriks tuuakse, karjed, naer, terve rida emotsionaalseid seisundeid või suhtumist, hinnangut markeerivad kõneintonatsioon näitlejate ja ka kooripartiides — see kõik loob küllastatud psühholoogilise aegruumi. Sel viisil moonduv eepilise loo tõsiobjektiivsus aegapidi kahemõtteliseks, kohati farslikuks.

Juba kantaadi algus on tegelikult üpris kaugel kiretust objektiivsusest. Sissejuhatava fooni loob näitlejatekst, mida retsiteeritakse kiiresti sosistades, tuues välja susisevaid häälikuid, mitte taotledes teksti arusaadavust — esiplaanil on akustiline külg. Faktuur on polüfooniline, iga järgmine häälekõnegrupp (2+2+2+2) alustab teksti lugemist väikese nihkega. Kõlafaktuuri dünamiseerivad ebasünkroonsed *crescendo*'d ja *diminuendo*'d, tuues nii esile kord ühe, kord teise tämbri. Tekkiv helitaust on mitmetähenduslik, assotsiatiivne — sellest aimub salapära, ärevust, ootust, selles hingab veel täpselt määratlematu inimlik emotsioon, pinge, kirm. Näitlejateksti foonil hakkab kõlama resignatsioon ja nukrust kiirgav koorimeloodia.

Justkui kaugelt järjest lähemale ja lähemale tulles (kuni lk 8)

Igas järgnevas faasis tõuseb meloodia alguspunkt väikese tertsi võrra (*h-d-f* või põhitooni järgi *e-g-b*). Bass ja tenor liiguvad kvintides. Kõne-taust hääbub pikkamisi, jääb vaid kooripartii.

Sumera kasutab juba ekspositsioonis (ja ka edaspidi) väljendusriikast helijälgendust: jõudes punkti, kus kirjeldatakse Saare piiga uppumist, merre libisemist, asendub esialgne kvindi piirides liikuv meloodia langevate heliridadega (pooltoon-tervetoon), mille alguspunktidki kromaatilisel langevad (*g-fis-f-e-es-d*). Bassid-tenorid sekundeerivad glissandodega üha püsivates kvintides.

Järk-järgult madalamaks lastes. Lõpuks u kvart madalam.

Selles lühikeses ekspositsioonis, milles loo põhisündmust lühidalt kirjeldatakse, ei välju muusikaline kujund siiski veel olulisel määral rahumeelse eepika piiridest.

Järgmises faasis (Kuulge, kuulge, kurvad kõrvad: Mis seal laulab lainetesta?) algab loo arendatud, üksikasjaline esitus. Tekst on pärit juba Vaskmehe loost (Mere piiga laul merest).

Kantaadi helijälenduslikud kujundid ei mõju sugugi illustratiivsetena, sest markeerides tegevuse esemelist külge, väljendavad nad samal ajal tegelase hingeseisundit, karakterijooni, loovad emotsionaalse atmosfääri. Semantiline mitmeplaanilisus on sisuka muusika tunnusjoon.

Helimaalingu ilmekus ja teksti mõttest lähtuvad kujutavad momendid ei tõrju enamasti kõrvale runolaulu seaduspärasusi (intervallika, kordusprintsipid). Näiteks — kiigutav-lainetav, vahelduva taktimõõduga intonatsiooniline koorifaktuur, milles on koos ilmselge helimaaling ja runolaulule omane meloodiajoonis.

♩ = 160

I koor

Nei - du läks mer - da kii - ku -
 tes - se lau - le -
 Mer - da kii - ku -
 Lu - gu - si - da

mai - e lai - ne -
 mai - e hak - kas
 mai - e lain - te
 laul - ma

♩ = 160

II koor

Nei - du läks mer - da kii - ku - mai - e lai - ne -
 tes - se lau - le - mai - e hakkas -
 Mer - da kii - ku - mai - e lai - ne -
 Lu - gu - si - da laul - ma

Näide 3

Ka pingetõuse/langusi kujundav võte, põhitooni tõusud/langused, on pärit runolaulu esitustavastest. Rahvalauliku põhitooni kõikumisi määrava juhuse asemele astub siin muidugi helilooja tahe ja dramaturgiline sihipärasus.

Teose semantiline intriig, dramaturgiliselt põnevaim ei peitu aga intonatsioonide helijälenduslikkuses või teksti täpsel illustreerimises, vaid psühholoogilises nüansseerituses.

Kantaadi intonatsioonilises faabulas eralduvad selgesti kolm intonatsioonigruppi, mis seostuvad konkreetse või mõeldava tegelasega või, üldisemas plaanis, dramaturgilise liiniga:

1. Objektiivne, kirjeldav intonatsioonifäär (siia kuulub ka merekujund), struktuurilt kõige lähedasem autentsele runoviisile. Esindab põhiliselt Jutustaja vaatepunkti, kuid sisaldub ka Saare piiga ja teiste tegelaste (vanemad, kommenteerijad) partiides. Kompositsioonis valdavalt raamivas (ekspositsioon, konklusioon) või pinget maha võtvas funktsioonis. (Vt näide 1 ja 3.)

2. Femininne sfäär (põhiliselt Saare piiga partii). Langev meloodia-
 36 kontuur, kaeblevad, alistuvad, nõrkust väljendavad intonatsioonid. Kohati

ka kromaatilisuus, ebapäisus. Pooltoon-tervetoon skaala, ka pooltoon (juhtooni funktsioonis) — väike tertsi motiivi struktuuris. Siia kuuluvad ka kudrutavad, edvistavad, kaeblevad, hüsteerilised kõneintonatsioonid näitlejatekstis. (Vt ka näide 2.)

♩ = 76
legato

I koor
1S
1A
Rubato (♩ = 116-120)
portamento
Aa...

Mina vastutõrku-mai-e

II koor
1S
1A
Rubato (♩ = 116-120)
portamento
Aa...

Mina vastutõr-ku-mai-e

♩ = 76
legato
morendo

Näide 4

♩ = 76
legato

2 kõrget naisääält
(koos)

f

Sin-na ma ka-na ka-du-sin sin-na su-rin linnukene

Näide 5

3. Maskuline sfäär. Rütmiline aktiivsus (suure trummi kasutamine), jõuline, tõusev meloodiakontuur. Pooltoon-tervetoon skaala. Võrgutavad, jõhkrad, agressiivsed kõneintonatsioonid näitlejatekstis. Ostinaatsed taustad.

Suur trumm
f

♩ = 88-92

Koor I-II
1S
1A
1B
Tuli vastu vana-mee-si vana meesi veski-mee-si
Tu - vana meesi vaski-meesi

Näide 6

Suur trumm
f

I II III

Koor I-II
1S
1A
1B
Kulda mõk on ka-le-vi-de
Kulda mõk on ka-le-vi-te
Kulda mõk on ka-le-vi-te

Näide 7

Eesti kunstmuusikas ilmnev suhtumine rahvamuusikasse on valdavalt olnud tõsimeelne ja aupaklik. Runoviisil kipub uuemas muusikas olema sakraalne tähendus, eetilise sümboli roll.

Sumera deformeerib üsna teadlikult eepilise jutustuse kiretut tõsi-meelsust ja eetilist ülevust. Sündmustiku dramatiseerimine, individualiseeritud karakterid, erootilised dominandid — muusikaliste kujundite eredalt 37

väljajoonistatud feminiinsus ja maskuliinsus hakkavad mängima eepika vastu. Lõpptulemusena ei olegi Sumera «Saare piiga» mitte niivõrd eepiline lugu, kuivõrd psühhoanalüütiline ürgteadvuse lugu, milles eepikas toimiv lineaarne aeg asendub aegade põimumisega või taandub eksistentiaalseks ajatuseks. On ju teadvuse seisund, instinkt, kirk reflektiivne, endasse suletud, vaba põhjuslikest seostest ja enesekriitikast — suur jagamatu «praegu», milles põimuvad olevik, tulevik ja minevik.

Sellise mulje põhjuseks on dramaturgiline leidlikkus, millega helilooja paneb ühte ajahetke sündmuste kirjelduse (kommenteerimise, läbielamise) erinevatelt positsioonidelt: neutraalne jutustaja (eepiline dominant) — vahetu või reflektiivne läbielamine (lüüriline dominant) — tegevuslikkus dialoogilises, ansambliisus, positsioonide mitmekesisus (draama tunnused) — erapoolik kommenteerija (naeru-kujund, kõrvaltegelaste kommentaarid; enamasti loo ülevust kärpivad, banaalset külge rõhutavad).

Igas uues ümberjutustuses selline meelesisundite, hinnangute, kommentaaride polüfoonia teravneb. Lugu saab üha emotsionaalsema tõlgenduse, Saare piiga intonatsioonid muutuvad üha kaeblikumaks, Vaskmehe kujund üha agressiivsemaks, kommentaarid ilkuvamaks.

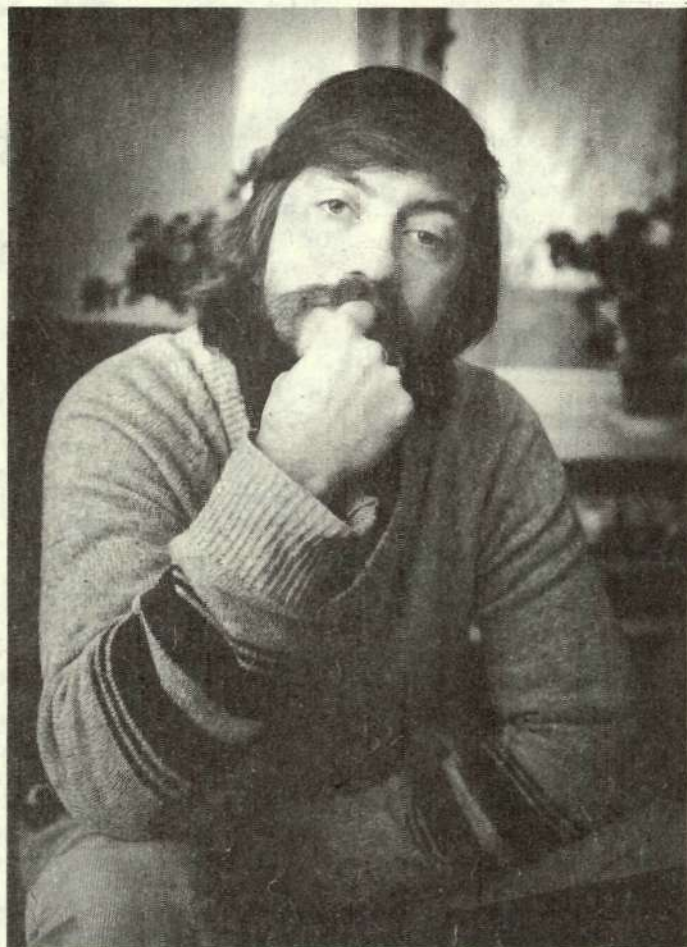
Saare piiga lugu on juba «Kalevipojas» mõneti mõistatuslik ja mõistukõneline ning üldsegi mitte moraliseeriv. Siiski oleks üsna kerge kujutleda loo moraliseerivat tõlgendust, milles Saare piiga loobumine Vaskmehe kosimisest oleks hinnatav kui eetiliselt ülev teguviis, tema uppumine kui märtrisurm. Viis, kuidas Sumera selle loo muusikasse paneb, välistab niisuguse tõlgenduse täiesti. Sündmustik, eepiline sõnum jääb teoses küll muutumatuks, kuid psühholoogiline sõnum räägib oma keelt. Saare piiga ei ole eetiline sümbol, vaid üsna maine olevus. Tema intonatsioonides kõlab kirge, ihalemist, nõrkust. Erilisel ere on selles mõttes üha korduv mõõgahaluse motiiv, mida esitatakse üha tõusva intonatsiooniga, karjeks kasvava kiirsosinaga. Mõõgakujund iseenesest on seostatav erootilise sümboolikaga.

Õnnetuse korduv kirjeldus ei kasva üle traagiliselt ülevaks. Pigem omandab iga järgnev kordus mingi naiseliku masohhismi, hüsteerilise märterluse, kannatuse nautimise maigu.

Muusikast välja kasvav poeetiline üldistus näib rääkivat veelgi enamast. Sellega seoses omandab erilise tähenduse hällitavate, lainetavate intonatsioonidega seostus mere kujund. Raamides dramaatilist sündmustikku ja sümboliseerides aega, kosmilist ruumi, püsivust ja muutumatust, omandab mere kujund Saare piiga loo lõpus ka mingi uue, maskuliinset alget väljendava tähendusvarjundi. Saare piiga leplik kadumine merevoogudesse ei mõju eelneva sündmustiku psühholoogilist atmosfääri silmas pidades kõlbeliselt üleva teona. Pigem väljendub selles naiselik ürgolemus — igatsus ideaalse lõppseisundi järele, alistuda, lahustuda, ennast ära anda tugevama meeldevalda. Sellele viitab nii Saare piiga kujundi avanemine nii muusikas kui ka kantaadi lõpuosa tekst:

Ära nuta, eidekene!
Ära nuta, taadikene!
Merella on minul koda,
Alla lainte salatare,
Kalakudus kambrikene,
Mereudus pesakene,
Minula on vilulla voodi,
Vete niiske sängikene,
Kena kätki lainetessa,
Alevid mind vibutavad,
Kalevid mind kiigutavad,
Sulevid mind suigutavad.

Alistumata Vaskmehe taatele, reedab Saare piiga sellele vaatamata midagi olulisemat: naiseliku olemuse sisima saladuse — alistuvuse, kirglikkuse, nõrkuse. Sellisena kasvab Saare piiga lugu eepilisest jutustusest erootiliseks müsteeriumiks, mille sümboltegelasteks on mehelik ja naiselik ürgalge. Ja teose poeetiline idee ei saa ilmsiks deklaratiivse otseütlemise kaudu, vaid kõige loomulikumal teel — elava kujundimaailma kaudu.



P. Sirge foto

Katoliku kirik ja film

WŁADYSŁAW LESZCZYŃSKI

Roomakatoliku kiriku suhtumine filmikunstisse on näiteks, mille varal saab jälgida ühe tähtsaima religioosse institutsiooni hoiaku muutumist fenomeni suhtes, mis on teatud määral vastuolus mitte niivõrd sakraalsuse kui sellisega, vaid pigem kiriku missiooniga elu ja olemist juhtiva jõuna. Katoliku kiriku suhtumine filmikunstisse on näide, mille varal võime jälgida järkjärgulist lahtiuütlemit valitsemisest ilmaliku üle. See emantsipatsiooniprotsess — kiriku traditsioonilise võimu alt vabanemine vastandpooluste pidevate kokkupõrgete ja tasandamiste tulemusel — on ajaloo seisukohalt suhteliselt uus nähtus.

Christian Duquoc, Louvain'i ülikooli teoloogiaprofessor, ajakirjade «Concilium» ja «Lumière et Vie» toimetuskolleegiumi liige, on toonitanud, et ilmalik kultuur kujunes välja sajanditepikkuses võitluses. Duquoc suhtub kriitiliselt maailma autonoomilisuse ontoloogiliselt staatilisse käsitusse. Tema tõlgenduses on autonoomia konkreetne: «Autonoomia on pika võitluse tulemus. Autonoomia lülitamine ofitsiaalselt kuulutatavasse ontoloogiasse ja kogu kujunemisprotsessi mahavaikimine võtab ontoloogialt tema ajaloolise iseloomu. Sellises käsitluses on autonoomia teatav abstraktne substants, mitte aga vältimatu ja mõneti ebaselge vahendaja, ilma milleta on vähegi tõsisem kristluse ja inimkonna ajaloo suhte käsitlemine võimatu».

Kiriku tänapäevane suhtumine filmikunstisse on üheksakümmend aastat väldanud protsessi tulemus, mille jooksul on läbitud praegusest hoiakust suuresti erinevaid etappe.

Mõistagi on kirik ajalooliselt mobiilne ja muutlik — *Ecclesia semper reformanda* —, kuid käesoleval aastasajal on see protsess intensiivistunud ning leidnud ka ilmse heakskiidu ja põhjenduse Vatikani II Kirikukogu (1962—1965) otsustes. Alanud uuel ajajärgul püüab kirik silmnähtavalt kohaneda ilmalikustunud maailmaga. Samas ei ole see identiteedi kaotamine, vaid kiriku

uus *modus vivendi* suhetes ümbritseva maailmaga.

Uute kultuurinähtuste hulka, mis seadsid kiriku silmitsi seniolematute probleemidega ning juhatasid ta, vaatamata tema senisele arengujuhtija rollile, uude ajajärku, kuuluvad ka nn massimeediumid. 1895. aastal ilmus film. 1920. aastatel ringhääling, 1950-ndatel televisioon. Praegusajal jätkub üha uute kommunikatsioonivahendite esiletõus.

Kiriku suhtumises filmikunstisse võib eristada kolme etappi. Esimene oli sallimatuse, eitamise etapp. Filmi suhtuti kui nähtusesse, mis ähvardab kiriku ühiskondlikku ja kultuurilist positsiooni ning mis usklite teadvust sekulariseerides kisub neid kirikust eemale. Üks tollaseid saksa esteetikuid K. Lange kinnitas, et ei saa rääkida filmist kui kunstist, sest on vaja «hoida lahus kunsti ja avalikku maja».

«Kui kirik võttis filmi suhtes algul abstinentliku või pigem opositsioonilise hoiaku, siis väljendas see ilmselt üldisemat seaduspärasust, mis sunnib kirikut olema ülimalt ettevaatlik iga uue asja suhtes,» on märkinud prantsuse kriitik Charles Ford. Lääne-Saksa katoliiklasest kriitik W. Bettecken on lisanud: «Kristlaste konservatiivselt vaenulik suhtumine tingis selle, et igasugune kristlik mõju arenevale kunstiliigile oli välisatud.»

Paljud kiriku aukandjad ja väikekodanlikud haritlased eitasid filmi selle väidetava laadalõbustusliku iseloomu tõttu, millel polevat midagi ühist kunstiloominguga. Filmile vastandati teater, kui religioossetest rituaalidest välja kasvanud sakraalne kunstiliik.

Ometi ei olnud Esimese maailmasõja eelsetel aastatel omavahelised kontaktid välistatud. Juba sajandivahetusel demonstreeris alam vaimulikkond mõnel pool kirikutes religioosse sisuga filme.

Ehkki täpsemad andmed puuduvad, võib arvata, et usuteemalised filmiseansid ei toimunud ainult Euroopa ja Ameerika kogudustes, vaid ka Aasia ja Aafrika katoliiklikes misjonijaamades.

Religioosse sisuga filmide loomine (esimene selletaoline valmis juba 1897. a) ei tulenenud kirikuvõimude initsiatiivist. Reserveerituse üheks põhjuseks said kahtlemata kanoonilise õiguse ettekirjutused, mis ei lubanud levitada Kristuse, Jumalaema jt kujutisi kiriku ettekirjutustele mittevastaval viisil. Kuna ükski kirikuorgan sellist kontrolli tollal teostada ei saanud, oli kirik filmide leviku vastu.

Toonased usuteemalised filmid, ja seda rõhutavad mitmed filmiajaloolased, ei sündinud enamasti usulisest inspiratsioonist, vaid puhtkommertsiaalsetest kaalutlustest. Ch. Ford kinnitab koguni, et nimelt filmiprodutsentide taktitus ja hoolimatus religioossete teemade käsitlemisel süvendas kirikumeeste sallimatust filmi vastu üldse.

Kiriku pikaajaline eitav suhtumine filmi hakkas 1920. aastatel asenduma katsetega allutada filmikunst kiriku mõjutustele. Selleks oli vaja suunata avalikku arvamust. Kantslist öeldud sõnadest enam ei piisanud, selle küsimusteriingiga tegelemine tehti ülesandeks katoliiklikele organisatsioonidele. Peagi leiti, et kahjulike filmide mõju ei saa elimineerida ilma spetsiaalsete institutsioonideta. Kahekümnendatel aastatel alguse saanud uut etappi kiriku suhtumises filmikunsti iseloomustabki seesuguste vaatajale ja filmitööstusele survet avaldavate organisatsioonide loomine.

Paavst Pius XI ametiajal (1922—1939) sai filmist inimteadvust ja -käitumist oluliselt mõjutav jõud, sugenes uus kultus — filmitähtede jumaldamine.

1928. aastal loodi rahvusvaheline katoliiklik filmiorganisatsioon, mille praegune nimi on *Office Catholique International du Cinema* (OCIC). OCIC asutati Katoliiklike Naisliigade Rahvusvahelise Uniooni kongressil Haagis. Kongressi kõnetoolist kõlas korduvalt mõte: kelle käes on kino, see valitseb maailma. Nõuti katoliiklike filmide loomist, katoliiklaste osalemist filmilevis ja tsensuuriametkondade töös. Rõhutati koguduste ja katoliiklike organisatsioonide oma kinode rajamise vajalikkust.

Entsüklika «Divini illius Magistri» (31. dets 1929) oli esimene otseselt paavsti poolt signeeritud dokument, kus leidis mainimist filmikunst. Kinematograafia sünnist saadik oli see kolmas kirikuriigi dokument, milles puudutati filmiga seonduvat — kõik kolm avaldust olid toonilt hoiatavad.

Filmi käsitleti kui «kurja» eriliiki, oma memorandumis paavstile nimetasid



Paavst Johannes Paulus II.

Rooma preestrid filmi «kõiksuguse kurja allikaks», mille vastu võitlemiseks tuleb rakendada otsustavaid vahendeid. Protestid, sekkumised, allkirjade kogumised on kasulikud, kui nad on ulatuslikud ja järjekindlad, kinnitasid Rooma vaimulikud. Kuid filmivaatajat ähvardava «kuristiku» tõttu olevat tekkinud tungiv vajadus spetsiaalsete organisatsioonide loomiseks, kelle ülesandeks oleks filmikunstist lähtuva «kurjuse» vastu võitlemine.

1932. aastal saatis kardinal Pacelli, hilisem paavst Pius XII, läkituse Utrechti peapiiskop Jansenile, milles lausub: «Kui katoliiklased saavad oma võimusesse nii tõhusa tööriista nagu film, on see katoliiklusele hindamatu teene.»

Pacelli kirjas sisalduvad mõtted leidsid jätku ja edasiarenduse Pius XI entsüklikas, mis lähtus Ameerika piiskopkondade ja vaimulike organisatsioonide kogemustest ning oli adresseeritud sealsetele piiskoppidele.

Kirikuvõimude poolt ellu kutsutud tsensuuriorganisatsioonid ja kinokülastajate katoliiklikud ühingud, omalaad-

sed survegrupid filmitootjatele, olid peamiselt kaudse mõjutamise vahendid, millele kirik püüdis suunata filmikunsti. Tähtsaim seesugune organisatsioon oli kahekümnendatel aastatel loodud Sündsusleegion (*The Legion of Decency*).

Ameerika filmid, mis Esimese maailmasõja ajal hakkasid pürgima juhtivale kohale, vallutasid sõjajärgsetel aastatel kogu maailma filmituru. Eri maade kinodes hõivasisid ameerika filmid 60—90% repertuaarist. Maailma filmitööstus oli peaaegu täielikult nelja mehe, A. Zukori (*Famous Players Lasky*), Marcus Loewi (*Metro-Goldwyn-Mayer*), William Foxi (*Fox Pictures Corporation*) ja Carl Laemmle'i (*Universal Pictures Corporation*) kontrolli all.

Vatikani päevaleht «Osservatore Romano» kirjutas 22. juulil 1927: «Ameerikas on viitud filmitootmine täiuse kõrgeimale astmele. Nüüd on antud lubadus meid nii lõbustada kui ka õpetada. Olgem ettevaatlikud. Jätkem ameeriklastele nende materiaalne üleolek ning säilitagem oma vaimse juhi roll.»

Samal ajal tunnistati Mae West, immoraalsuse keha ja *sex appeali* kuninganna, ameerika populaarseimaks näitlejatariks. Oklahoma piiskop F. Kelley hoiatas, et film ei ohusta ainuüksi usku, vaid ka ameerika kodanikuideaale, noortele ameeriklastele kujutavat film suuremat ohtu kui mis tahes sõda.

1933. aasta novembris ellu kutsutud *Episcopal Committee of Motion Pictures* eestvõttel loodigi 1934. aasta kevadel filmiasjadega tegelev massiorganisatsioon — Sündsusleegion. Selle töösse tõmmati kaasa ka lapsi, eriti boikoteerimisüritustesse. Piiskop F. Kelley kutsus üles alustama laste südsuslikku ristiretke. Mõnel pool kandis lapsed loosungeid «Pilet ebasüdsale filmile on piletpõrgusse!». Samas hoiatasid kirikutegelased, et ei levitataks nn musti nimekirju hukkamõistu väärivate filmidega — tihti peale sai sellisest nimekirjast kahe teraga mõök.

Südsusleegioni tegevus, mida USA-s kritiseeriti ühiskondlik-poliitilise ja moraalse konservatiivsuse pärast, sai Pius XI entsüklika «Vigilanti cura» (1936) ajendiks. See on esimene tervenisti filmile pühendatud entsüklika. Paavst tõdeb, et «tänapäeval ei ole teist vahendit, millele oleks rahvamassidele niisama suur mõju kui filmil. /.../ tõesti, meie koolide, katoliiklike organisatsioonide ja isegi kirikute töö tõhusus väheneb ning satub ohtu kahjulike filmide nuhtluse läbi». Entsüklika on adresseeritud ameerika piiskoppidele, kuid järeldused Ameerika kogemustest edastati paavsti direktiivina kogu maailma piiskoppidele. Südsusleegion saab suure kiituse osaliseks, tema tegevust nimetatakse arukaks initsiatiiviks, suurepäraseks eksperimentiks, pühaks ristikäiguks.

Vaatajate huvide ja maitse suunamiseks käsib paavst luua vastavad kiriklikud ametkonnad, mille peaülesandeks on filmide tsenseerimine — uutele linasteostele on tarvis anda hinnang ning seda kiirelt levitada. Vaatajad peavad olema õigeaegselt informeeritud, et nad saaksid avaldada survet produtsentidele ja filmitööstustele.

Survevahendiks peavad saama ka kogudustele ja katoliiklikele organisatsioonidele kuuluvad kinosaalid. «Me peame jõudma selleni, et filmitööstus hakkab tootma täielikult meie nõudmisi rahuldavaid filme.»

Kommenteerides entsüklikat «Vigilanti cura» ütleb katoliiklik publitsist ja filmiajaloolane Ch. Ford: «Silma torakab karm suhtumine filmikunsti, ometi on film sedavõrd oluline, et paavst pühendab talle terve anateemiga piirneva entsüklika.»

Pärast Teist maailmasõda oli kirikuväljaannete toon endiselt rahulolematu. G. Chassagne, «Vigilanti cura» prantsuskeelse väljaande kommentaator, kirjutas entsüklika teesile «film esindab praegusajal peaaegu alati kurja» viidates: «Kahjuks ei ole see liialdus. Ligi kolme neljandikku filmidest ei saa vadata perekonnaringis, üks neljandik on kõlbeliselt niivõrd ohtlik, et väärivad hukkamõistu. Kas me saame siis 1946. aastal olla teisel arvamusel, kui Pius XI oli 1936.?»

1955. aastal ilmusid paavst Pius XII arutlused «ideaalse filmi» üle, milles on märgata mõningaid uusi tendentse kiriku suhtumises filmi. Läkituses Prantsusmaa katoliiklikul nädalal osalejatele nimetab Pius XII olukorda, kus massimeediumid ei lähtu kiriklikust doktriinist «vägivallaks». Ta nõuab, et massikommunikatsiooni kuulumine kiriku kompetentsi oleks fikseeritud seadusandlikul tasandil. Riik ja ilmalikud organisatsioonid peaksid selle tulemusena massiteabevahendite kasutamisel juhinduma katoliikliku ühiskonnakäsitluse põhimõtetest. Kardinal Ottaviani nõudis, et riiklikud tsensuuriorganid allutataks katoliiklikule tsensuuriametile.

18. veebruaril 1957 ilmus Pius XII filmile, raadiole ja televisioonile pühendatud entsüklika «Miranda prorsus». Selleks ajaks olid massikommunikatsioonivahendid saanud konkurentsitu-

tähtsaimateks avaliku arvamuse kujundajateks, inimhulkade integreerijateks eksisteerivate ühiskondlike ja vaimsete struktuuride raames. Seda funktsiooni teadvustades rõhutab paavst, et hinge-karjasetöös tuleb kasutada uusi mõtte ja teabe edastamise vahendeid.

Paavst rõhutab piiskopkondlike filmiametite loomise vajadust maades, kus neid veel ei eksisteeri, samuti nende antud hinnangute laialdase levitamise tarvidust. Ta kutsub kõiki kinoomaanikke üles juhinduma filmide demonstreerimisel kiriku ettekirjutustest. Režissööre ja produtsente manitsetakse: «Enne filmi juurde asumist, samuti ka võtete ajal tuleb küsida asjatundlikku nõu ja võtta vastu tarku otsuseid, et valmiv film oleks ühtaegu nii hingekosutuseks vaatajale kui ka kunstiliselt täiuslik. Filmiloojad ärge kõhelgu pöördumast katoliiklike filmiametite poole, kes pakuvad lahkelt abi, suhtudes asjasse kogunud vaimuliku täie diskreetsusega. Ja ärge nad kartku, et usaldus, mida nad näitavad üles kirikliku õpetusameti vastu, võiks tuua kahju nende autoriteedile või populaarsusele».

1955. aastal kirjutas Vatikani riigikantselei esindaja peapiiskop Dell'Acqua oma läkituses OCIC-i esimehele: «Küllalt sageli võib kuulda väidet, nagu solvaks kiriku suunav ja valvav tegevus täiskasvanud inimese väärkust ja iseseisvust. Tema Pühadus vastas selle etteheite peale, et kiriku hingekarjasetöö ei loo pelgupaika kodututele lastele, vaid on tõhus vahend juhtimaks täiskasvanud inimesi tooma kasu ühiskonnale. Kõrgete hingekarjaste hoolikas suunamine kindlustab usklikele tõelise vabaduse, hoiab neid sattumast eksiteele ja kõlvatuse küttesse, kaitseb neid kiusatuse eest. Ärge nad ainult lükaku tagasi Jumala kätt ja tema pakutud abi.»

Kultuuri seesuguse tõlgendamise ning usklike hooldusluseks kuulutamise vastu kostis häält nii ilmalike kui ka vaimulike katoliiklaste seast. Uuendusmeelsed esitasid teesi, et kultuur on üldinimlik hüve, suurel määral iseväärtus, mille tähtsus on sõltuvuses elu tõepärasest või ebatõepärasest kujutamisest, humaansusest või ebahumaansusest.

Põhimõtteliste muutuste tarvilikkust mõistis ka kirikhierarhia, Paulus VI püüdis möödanikukriitika abil taastada katkenud sidemeid kunstnikkonnaga: «Varem öeldi — selline on meie stiil ja teie peate sellega arvestama. See on meie traditsioon — teie peate olema ustavad. Need on meie meistrid — teie

peate neist eeskuju võtma. Need on meie kaanonid — teie ei tohi neist kõrvale kalduda! Kurnasime teid tinaraske koor-maga. Täna ütleme — andke meile andeks».

Katoliku kiriku uue kultuuripoliitika väljatöötamisel etendas tähtsat osa Vatikani II Kirikukogu (1962—1965), kus sai väljenduse katoliikluse püüd muutuda avatuks ja dialoogiliseks. Siiski ei määratud kirikukogu uusi mõttesuundi lõplikult ja ühetähenduslikult. Olles küll kaheldamatult pöördeline, asus kirikukogu mitmeski küsimuses seisukohale, mis oli kompromiss sajandite jooksul väljakujunenud vaadete ja vajaduse vahel piiritleda kiriku uus staatus muutavas maailmas. Kirikukogul käsitleti kiriku mõju kultuurile ning kiriku osa kunstiloomingus. Kultuuriküsimusi puudutavatest dokumentidest peaks esmalt nimetama kiriku rolli tänapäeva maailmas mõtestavat hingekarjasetöö põhi-seadust, mis on saanud nime oma algus-sõnade järgi — «Gaudium et spes». Dokumentis pealkirjaga «Inter mirifica» võeti kokku katoliku kiriku vaated audiovisuaalsete meediumide rollile ja tähendusele. Sellele deklaratsioonile heideti aga ette paternalistliku suhtumise ja kunsti utilitaarse tõlgendamise traditsiooni jätkamist. Dokumenti kritiseeris muu hulgas Poola tähtsaima katoliikliku ajalehe toimetaja Jerzy Turowicz: «... kõnealususes dokumentis juureldakse rohkem selle üle, millist kasu võiks kirik oma töös audiovisuaalsete vahendite abil lõigata ning missugused on võimalikud ohud, selle asemel, et juurelda tolle kogu inimkonda universaliseeriva fenomeni tähenduse üle, mis tugineb inimese loomulikele õigusele — informatsioonivabadusele».

Ilmalike katoliiklaste hulgas hakkasid üha selgemalt ilmnema reformistlikud tendentsid, seda ka suhtumises filmikunsti. Aredalt peegeldus see OCIC-i ning Valladolidi ja Assisi katoliiklike filmifestivalide auhindades (Pasolini «Matteuse evangeelium», Monicelli «Seltsimehed» jt).

Juhiskiri kirikukogul vastuvõetud dekreedid «Inter mirifica» kohta ilmus alles 4. juunil 1971, seega kaheksa aastat hiljem. «Communio et progressio» on tänaseni kehtiv dokument, mis väljendab Vatikani seisukohti massikommunikatsioonivahendite suhtes. Juhiskirjas kindlatakse, et Kristus oli täiuslikem kommunikaator (*il perfetto comunicatore*). Massikommunikatsiooni tegelik mõte ja tähendus sõltub sellest, kas inimene kasutab neid hea või kurja nimel. Juhis-

kirja ülesanne on täpsustada eesmärke, mille poole peab kommunikatsioon inimese teenimisel püüdlema, respektiides seejuures täielikult usuvadadust. Toonitatakse, et kommunikatsioonivahendid peavad süvendama dialoogi ning soodustama koostööd ja vendlust.

Avaliku arvamuse kui ühiskondliku mõjuteguri kohta öeldakse dokumendis järgmist: «Tasakaalustatud avaliku arvamuse loomisel on tunnete ja veendumuste vaba väljendamine paratamatu. Korrakem II Kirikukogul öeldud mõtet, et oma veendumuste väljendamise vabadus peab olema kõikidel inimestel, nii üksikindiviididel kui inimühendustel, arvestades aususe, moraali ja vastastikuse hüve printsiipe. Kuna ühiskonna elu arengu tingimuseks saab olla vaid koostöö, on hädatarvilik erinevate vaadete kõrvutamise. /.../ Kõige kaalukamad ja tõsemad seisukohad peavad saama ühise tegevuse lähtealuseks». Rõhutatatakse vajadust korraldada kõikides maades kord aastas massikommunikatsioonivahendite päev, Poolas toimub see septembris.

1965. aastast alates tähistab katoliku kirik 11. mail ülemaailmset massikommunikatsioonivahendite päeva. Paavst määrab igal aastal kindla juhtteema ning edastab piduliku läkituse.

1985. aastal oli teemaks «Massikommunikatsioonivahendid noorsoo kristliku kasvatamise teenistuses», mis oli vastuks ÜRO initsiatiivile, kes oli kuulutanud 1985. aasta rahvusvaheliseks noorteaastaks. Arutledes oma läkituses massimeediumide mõju üle noorsoole, hoiatas Johannes Paulus II järgmise ohu eest: «... traditsioonilise vanematepoolse kasvatusse asemele püüab tungida ühekülgne kasvatus, milles puudub inimestevaheline suhe — dialoog. Kasvatusele, mis on orienteeritud individuaalse ja kollektiivse vastutustunde arendamisele, vastandub tarbijalik moe ja materialistliku eluvaate dikteeritud vajaduste rahuldamine, mis jätab hinge tühjuse tunde». Paavst rõhutab, et kujunenud olukorrast jagusaamine nõuab tõhusat kasvatustööd, vajaduse korral tuleb astuda aktiivselt välja etenduste ja programmide vastu, mis ohustavad noorte kõlbelist heaolu ning levitavad väärinformatsiooni kiriku kohta.

1986. aastal oli ülemaailmse massikommunikatsioonivahendite päeva juhtlauseks «Massikommunikatsioonivahendid ja avaliku arvamuse kristlik suunamine — perekonnaelu väärtuste, rahu, õigluse ja rahvastevahelise solidaarsuse kontekstis». Rõhutati vajadust «tõkes-

tada moraalset pessimismi ja usulist ükskõiksust soodustava mentaliteedi levik» ning süvendada rahvastevahelist lugupidamist, loobudes igasugusest rassilisest diskrimineerimisest ja natsionalistlikest liialdustest ning tunnistades rahvaste ausaid püüdlusi ja õigusi («Ennekõike mõistuse ja seejärel hävituse vahendite desarmeerimine: leida kõikidele konfliktidele rahumeelne lahendus»).

1987. aastal oli kõnesoleva päeva deviisiks «Massikommunikatsioonivahendid õigluse ja rahu toetuseks». Paavst esitas seitsmepunktilise programmi, millest nn usaldusstrateegia raamides peavad juhinduma massimeediumid. Ta viitab Pius XII ütlusele, et «rahuajal ei kaota me midagi, kuid sõja läbi võime kaotada kõik». Seitsmes punkt rõhutab inimõigusi — mitte kujutada inimeksistentsi lakkamatu võitlusena, vaid näidata headuse ning armastuse tähtsust ja vajadust kui elu alust.

Johannes Paulus II esitatud programmist ilmneb, kui oluliseks peab katoliku kirik rahu säilitamist ning õiglase maailma loomist, mis on rahu tagatis. Kirik püüab teha koostööd kõigi heatahteliste inimestega rahu ja inimõiguste kaitsel.

Esitades selliseid seisukohavõtte ühiskondlik-poliitilistes küsimustes, ei unusta kirik oma ühiskondlik-kultuurilist ja religioosset ülesannet — evangeeliumi kuulutamist kogu inimkonnale, pöörates seejuures erilist tähelepanu dekristsianiseerunud Euroopale.

Kirjas Euroopa piiskoppide konverentsile (1986. a) ütles paavst: «Peab astuma vastu erinevate ringkondade iseäranis viimastel sajanditel hoogustunud katsetele juurida eurooplase hingest välja kristlikud käsud ning likvideerida religioosne teadvus. Ateismi, eriti teadusliku ja humanistliku ateismi levik on selles maailmajaos võtnud hirmuäratava ulatuse. Niivõrd laialt levinud nähtuse vastu, millel on erinevates maades palju ühisjooni, ei saa tõhusalt tegutseda, kui kogu kiriku jõud ei ole koondatud ühise tegevusplaani järgi. Pean silmas vajadust taaskristianiseerida kultuur, kristlik seeme, mis minevikus viis ennenägematu õitsenguni, peab taas saama visatud kultuuri pinnasesse.»

Katoliikliku maailmavaate ja usu edastamise võimalust omaenda või ka teistele institutsioonidele kuuluvate massikommunikatsioonivahendite abil peab kirik usuvadaduse tõenduseks. Kümme usuvadaduse põhimõtet, mille

hulgas on ka kommunikatsioonivahendite rajamine religioossetel eesmärkidel ning õigus kasutada teisi vahendeid samal otstarbel, esitas Euroopa Julgeoleku- ja Koostöökonverentsile selle töös osalevat Vatikani delegatsioon.

Preester Jan Chrapek, Londoni Kultuuri ja Kommunikatsiooni Rahvusvahelise Uurimiskeskuse liige ning selle ala suurim asjatundja Poolas, on eristanud kolm etappi katoliku kiriku suhtumises massikommunikatsioonivahenditesse, sh filmi. Vatikani II Kirikukogu otsustega alguse saanud kolmanda etapi tunnusjooneks on erinevate kommunikatsioonivahendite ja terve massikommunikatsiooni kui nähtuse sügav sotsioloogiline analüüs. Juhiskirja «Communio et progressio» järgedes rõhutab Chrapek massimeediumide ühiskondlikku iseloomu ning leiab, et alles nende ühiskondliku omanduse tingimustes nõuab kirik endale õigust neid kasutada. Ta tsiteerib Vatikani Kasvatusküsimuste Komisjoni avaldust, kus rõhutatase, et «need vahendid ei pea teenima propagandistlikke, vaid koostöö ja ühiskondliku arengu eesmärke».

Kinematograafia peaaegu sajandipikkuse eksisteerimise kestel on katoliku kiriku suhtumine filmikunsti läbi teinud pika muutuste tee. Ei esimene etapp — täielik eitus —, ega teine — instrumentalistlik-paternalistlik suhtumine, millega kaasnes püüd allutada film kiriklikele direktiividele, ei pidanud vastu ajaproovile. Muutuse tõi Vatikani II Kirikukogu.

Katoliku kirik seisab praegu uue arenguetapi lävel. Katoliiklikud haritlased, kirikuvõimud ja vaimulikud tunnevad arenevate elektrooniliste kommunikatsioonivahenditega (kaabel- ja satelliittelevisioon, video) seotud probleemistiku vastu elavat ja osavõtlikku huvi.

Poola ajakirjast «Kino» 1989, nr 5, tõlkinud RIHO LAANEMAE

Teatri- Gloobus

PRANTSUSMAA

Louis Jouvet' 100. sünniaastapäeva puhul toodi *Théâtre de l'Oeuvre*'is rambivalgusse Jean Sarment'i «Armas Leopold». Maestro oli selle lavastanud kuuskümmend aastat tagasi Champs-Élysées' komöödiateatris ja tema versioon on läinud prantsuse teatrilukku. Nüüd üritas Georges Wilson seda võimalikult täpselt taastada, kuigi mõned uuendused olid paratamatud. Ometi on ta suutnud säilitada näidendi hapra ja poeetilise atmosfääri, mida loetaksegi selle põhiväärtuseks. Lavastaja ise astub üles nimitegelasena, tema noorema venna kuju loob Jean Topart. Leopoldi unelmate naist kehastab populaarne Suzanne Flon. Järgmisena valmis prantsuse ühel tipplavastajal Georges Wilsonil samas majas Herb Gardneri komöödia «Ma ei ole Rappaport», kus ta samuti mängib peategelast. Heitkem veel kiirpilk ülejäänud Pariisi teatrite viimaste aegade repertuaarile. Lucernaire'i kunstikeskuses võib näha Saint-Exupéry «Väikest printsi» ja J. Memoret' «Theo ja Vincent Van Goghi», *Arts-Hebertot*'s Molière'i «Ebahaiget» Michel Bouquet'ga peaosas, *Athénée*'s kompositsiooni Maria Callase elust, *Théâtre de l'Épée de Bois*'s Ben Jonsoni «Volponet», Komöödiateatris Voltaire'i hulusi» (koostatud klassiku tekstidest), *Dau-nou*'s Magnier' «Härra Masure'i» (meil Vanalinnastudios «Unerohu» nime all). *Dix-Huit Théâtre*'is Pinteri «Majahoidjat», *Edouard VII-Sacha Guitry*'s Hamptoni «Ohtlikke side-meid» ja «Molly Bloomi monoloogi» (Joyce'i järgi, esitajaks Elisabeth Moreau), *Guichet Montparnasse*'is Zweigi «Kirja tundmatult» ja «Nõida» (Tšehhovi ainetel), *Gymnase*'is Kafka «Metamorfoosi» (selle tööga pöördus Pariisi lavale tagasi Roman Polański), *Huchette*'is Ionesco «Tundi» ja «Kiilaspäist lauljatar» (viimast on samas mängitud ilma vaheajata 1957. aastast saadik!), *Madeleine*'is Maupassant'i «Voodi ääres», *Marigny*'s Dale Wassermani «Meest la Manchast» (varalahnud laulja ja näitleja Jacques Breli tõlkes), *Nouveautés*'s «Jeesuse 7 imet» evangeeliumide ainetel, *Palais-Royal*'is Anouilh' «Armunud reaktioonääri», *Potinière*'is Marguerite Duras' «Agathat», (6e ja venna lapseast kestev eriskummaline armastus), *Saint Georges*'is Neil Simoni «Kentsakat paari», «Kahe Ukse» teatris Wassermani «Lendu üle käopesa», Idateatris Strindbergi «Isa», «Kuldkäe» teatris Camus' «Võõrast» ja Genet' «Toatüdrukud», *Villette*'is Paul Claudeli «Juudast ja Pilatust», *Tourtour*'is Marcel Aymé «Oodates», Varieteeteatris Ray Cooney' farssi «Pärastlõunal maitseb see palju enam» (lavastaja ja peaosaline Pierre Mondy).

s. o traditsioonilise etnilise rahvamuusika edasikasutamisest kaasajal, kõneldi «Eesti Projekti» saalis 10.—13. VI 1989. Konverentsi kutsus kokku Ingrid Rüütel, kes jätkas eelnevate üleliiduliste rahvamuusikakonverentside jada (1976, 1979, 1982, 1986) seekord rahvusvaheliselt. Kuulati 43 esinejat; töökeeled olid vene ja inglise keel, teeside kogumik avaldati ingliskeelsena («Folk Music Today»). Järgnev konverentsi annotatsioon jälgib sõnavõtnuid nii, nagu nad kavas olid. Avaettekanded (A. Asplund ja I. Gjertsen) käsitlesid arhiive. Anneli Asplund (Helsingi) andis ülevaate Soome kesksete folklooriarhiivide kogudest ja nende täiendamisest, otsisüsteemidest ning viimaste täiustamisest. Ingrid Gjertseni (Bergen) ettekande põhihoiak tuletas meelde Ülo Tedre seisukohta: «uurijad ja uuritav materjal tuleb ühendada ühte asutusse». Materjali dokumenteerimise kvaliteet sõltub ju koguja teoreetilisest pädevusest ja paratamatult ka edasistest uurimisplaanidest. Kogumistöö absoluutne objektiivsus on illusioon. Et arhiiv saab jäädvustada vaid «külmutatud tegevust», patustades seega rahvamuusika olemusliku karakteristikku, situatiivse loovuse vastu, tuleb arhiivi kasutamisel rõhutada arhiividokumentide «vaesust» elava esituse kõrval. See eeldab aga kompetentseid folkloriste, kes arhiivide abil huvilisi teenindaksid. Folklorismiprobleemid juhatas sisse Diarmuid Ó Giolláin Corkist. Paari viimase sajandi Euroopa on «natsionaliseeruv» Euroopa. Rahvuslikku eneseteadvust kujundama hakanud kohalik keskklass (kooliõpetajad, pastorid, tohtrid) asub romantismilaineis õilis-tama (ajaloo iroonilise pilgu all) omaenda professioni eelnevate kandjate poolt taunitut — kohalikku keelt ja suulist traditsiooni kõigis tema ilmingutes. Folkloori kui mitteametliku suhtumise väljendajat kogutakse ja publitseeritakse

kui uue rahvusliku ideoloogia kandjat. Tehakse seda manipuleerivalt: kus puuduvad peent kõrva riivavad rämedused, kus ignoreeritakse joomalaule, kus kirikuvastast teravmeelsust. Folkloori interpreteerimise praktika rõhutab üheselt, et traditsioonilise ühiskonna esteetika on tänapäeva inimeste enamikule kättesaamatu.

Folkloorihuvi evolutsioonist Ungaris andis ülevaate Imre Olsvai. Läbi mustlasmuusika, Liszti ja Brahmsi rapsoodiade, on ungari autentsuseteadvus jõudnud Kodály ja Bartóki lapidaarsema rahvamuusikaesituse toel tagasi arrangeerimata rahvalaulu ja pillimuusikani: praegu on Ungaris umbes 150 folklooriansamblit. Folkloori hindamine on aastakümnetega heitlikult kaasa pendeldanud. Seda kinnitas Anu Laakonen ja Vesa Kurkela (Helsingi) audiovisuaalselt illustreeritud etteaste (video, slaidid, helilindistused), mis oli üles ehitatud huumori mõistele. Esitades rahvatraditsiooni kõrgkultuuri esteetikast lähtuvalt, on humoorikate tulemusteni jõutud ka seda taotlemata: nood leebed ja nukrad linalakad valmiva viljapõllu veerel, nii vaesed ja nii õnnelikud, või siis taotluslikud naljalaulud, kus kuraa-sikas külapeiu end uhke taluneiu sängiservale libistab. Ja need teised stereotüübid ja ideaalid — armsad meilegi. Kosutav oli kuulda, et 1950. aastad olid idealiseerituse kuldseks ajastuks ka üle lahe, võttes sealgi lavastada harmoonilise ühisvaimustuse ja naiivmoralistliku sotsiaalse satiiri pildikesi.

Ingrid Rüütel juhatas oma ettekande teoreetilise osa sisse Kihnu pulmakommete kirjeldamisega nii, nagu nad tänapäeval käibel on, et jätkata folkloristide poolt kasutatavate mõistete mahu piiritlemise rõhutamisega. Arusaamist traditsioonilisest folkloorist on hägustanud terminoloogia, mis kasutab folkloori mõistet tähistamiseks ka nn kirjandus-

likke nähtusi. Iga üksiku laulu puhul tuleb viisi ja sõnade osas eraldi selgeks teha, kust ja kuidas on ta just sellises variandis käibele läinud. Terminoloogiline jaotus peaks kriteeriumina arvesse võtma lähedust autentusële. Nõnda on võimalik jälgida rahvalaulude teisene-mise mõjureid ja mõista, et tänapäeva folkloor toetub väga erinevatele kultuurikihtidele.

Autentse folkloori propageerimisele olid pühendatud ettekanded Minskist (T. Varfolomejeva ja Z. Možeiko). Püüdes humaniseerida kultuuripoliitikat oma folkloorsetest ja etnograafilistest tead-mistest lähtuvalt, põrkab autentse rahvakunsti spetsialist kokku lavaansamb-leid edendava kultuuritöötajaga. Ja kuni otsustamisvõim (keda saata festi-valile, keda näidata televiisoris, mida esitada ehtsa pähe) on inimeste suvas, kes üheksat kümnendikku «folkloori-mäest» ei tunne, seni hävib olemasolev traditsiooniline mentaliteet ja rahva-kunsti praktika. Seepärast rõhutavad Valgevene etnomusikoloogid oma pro-grammilisi seisukohti emotsionaalse kur-natuse kõlal: 1) on tarvis kaitsta küla kui traditsioonilise folkloori ainuvõi-malikku keskkonda; 2) kujundada hoiak, mis hooliks suulise traditsiooni vastu-võtmisest/edasiandmisest põlvkonnalt põlvkonnale; 3) hoiduda primaarse ja sekundaarse traditsiooni koosesitusest, mis ei tunnista kahe nimetatud nähtuse põhimõttelist erinevust. Järgmisel päe-val jätkas nende poolt alustatud teemat O. Gerassimov (Joškar-Ola), kes kinnitas, et autentse folkloori rühm ei vaja lavas-tajat, vaid kaitsjat, kes tõrjuks paraad-ansamblike epideemiat.

Rahulikumalt sai rahvamuusika õpe-tamisest kõnelda Christina Frohm Roots-i Riigiraadiost. Alates 1970. aastast on Roots-sis (nagu mujalgi) tõusnud folkloori-huvi. Rahvamuusika on üks muusika-žanritest teiste kõrval ja sellisena teda ka õpetatakse, õpitakse, armastatakse. Igas Rootsi Kuningriigi läänis on oma rahvamuusikute ühing, huvilised võivad valida mitme kursuse vahel, kus oman-datakse mängu- ja lauluoskusi ning tantse. Introvert võib piirduda kasset-tide, plaatide ja raamatutega, mida on piisavalt. Konverentsi korraldajalegi anti paarikümneleheküljeline Rootsi Raadiokompanii muusikaosakonna bülle-

tään, mis tutvustab traditsioonilisi rahvapille, annab ülevaate laulužanri-dest ja nimetab väljalastud heliplaate.

Analüütilist aru võis paeluda teise päeva algus. Anna Czekanowska (Vars-savist) on tegelnud laulu esituse struk-tuuriüksustega keele, muusika ja lii-gutuste lõikes kui ühtse funktsionaalse suhtluskoodiga. Sealjuures eeldas ta, et kõigi kolme puhul on tegemist inim-käitumise universaalsete seaduspärasus-tega, mitte kultuurilise determinismiga. Eelkõige huvitasid teda «primitiivsed bio-sotsiaalsed reaktsioonid» (mitte küll alateadlikud): hõiked, nutt, naer, ohked, sosin jm kõnevoolu parafraseerivad ning muutvad vormid. Ta jälgis hääli-kute valikut vastavalt emotsionaalsetele või kommunikatiivsetele tarvetele ning nende seost muusikalise ja motoorse käitumisega. Materjalina oli ta kasuta-nud arhailiste lõuna- ja idaslaavi lau-lude esitust. Sellisena õgendas ta spekulatiivsete esteetiliste süsteemide konstrueerimisindu, vähemalt nende niisugust põhjendamist, mis ei mõtle pertseptsiooni reeglitele.

Erkki Pekkilä (Helsingi) ettekanne «Generatiivsed grammatikad rahvamu-sikateaduses» andis ülevaate genera-tivistika ajaloost üldse ja nentis kahet-sevalt, et musikoloogias on käsitlusviis teenimatult loidu ja lühiajalist kasuta-mist leidnud. Ometi on kirjutamata muusika kui kordustele rajanev nähtus struktuurianalüüsiks paslik ja hõlpsasti segmenteeritav. Üeldu kinnituseks laskis ta kassetilt kuulata mõnd kandlelugu — mis arhiivist võetud, mis genereeritud, seda saime teada, kui ta lõpuks ütles, sest «rohelisi raevukalt magavaid ideid» nende hulgas polnud.

Marta Rudas (Budapest) kirjeldas Ungari TA Musikologia Instituudis loodavat rahvamuusika andmepanka. Üldosa kõrval, mis fikseerib lisaks arhiiv- viandmetele ka teksti ja meloodia vormi-struktuuri, oli ettekandja tegelnud teksti analüüsiga (sagedustestid).

Viisitüpoloogia koostamisest arvuti abiga rääkis Anu Vissel (Tartu). Erine-valt seni viljeldud piirkondlikust tüpo-logiseerimisprintsii-bist on A. Vissel koostanud tüpoloogia ühe žanri piires. Võrrelnud karjaselaulude tüpologiseeri-misel saadud tulemusi olemasolevate piirkondlike tüpoloogiatega, jõuab A. 47

Vissel järeldusele, et karjaselaulude viisid pole spetsiifilised ainult nimetatud žanrile, vaid on lähedased antud piirkonna teiste žanrite tüüpviisidele.

Anne Allpere (Tallinn) oli kantometrikamudelit rakendanud eesti rahvalaulude kahe kihistuse — regilaulude ja uuemate rahvalaulude valiku peal.

Artūras Medonis (Vilnius) informeeris tööpärist, kes tegeleb automaatselt notatsiooniga, ning tunnistas, et arvuti kasutamine rahvamuusika üleskirjutamisel ning uurimisel on neile stiimuliks tegelda ka folklooriga. Seni on mõeldud tempereeritud helirea fikseerimisele (lindilt või otse instrumendilt), korrapäratult häälelained püütud ei ole.

Arnold Klotiņš (Riia) tõstis, toetudes arheoloogide andmetele, läti dainade tekkeloo XII sajandisse. Arheoloogiline aines, millel on kujutatud traditsioonilisi süžeid, on suulise traditsiooni dateerimisel oluline pidepunkt, sest juhuslikkus ei ole traditsiooniline kunsti atribuut.

Mārtiņš Boiko (Riia) põhjendas läti rahvalaulude arhailisi kihistusi erinevate etniliste kandjatega, mis selgitab ka arhailiste stiilitraditsioonide piirkondlikku varieeruvust. Burdoonse laulu kõrval on Lätis (selges vormis Kuramaal) lauldud kontrastsetele põhitoonidele (tihti kvardisuhetes) ülesehitatud monoodilist laulu. Läänebalti päritoluga ühehäälnelaul on ajalooliselt varasem idabalti hõimude burdoonstiilist.

Katlin Paska Budapestist huvitus küsimusest, kas rahvaviisi ornamenteerimine on tingitud eelkõige indiviidist, piirkonnast, või ajaloolisest stiilist. Nagu ikka kordas vastus küsimust. Kadestamisväärsel kirjaoskusega oli ta noodistanud erinevaid lauluid, kes elavad praegu konserveerival mõjuvates piirkondades — Zoboris (Tšehhoslovakkia) ja Kalotaszegis (Rumeenia).

Õhtupoolik oli Siberi rahvaste (handid, mansid, nganassaani) käes. Taustana loeti ette Tallinnasse mitte jõudnud Igor Bogdanovi (Moskva) ettekanne NSV Liidu põhjarajoonides elavate rahvaste momendiolukorrast. Keskmise eluiga on põhja rahvastel 20. aasta võrra lühem riigi elanikkonna keskmisest, suitsiidide arv 3—4 korda kõrgem. Suurtööstus on hävitanud traditsioonilise ökosüsteemi ja koos sellega ajaloo-

liselt väljakujunenud elulaadi. Asi pole ainult nendes: oma kultuurist ilma jäetud rahvast saab teiste rahvaste denatsionaliseerimise katalüsaator. Ettekanne lõppes loendiga meetmetest, mida autor soovitab, peatamaks hukatuslikke tendentse: hõlmatud olid põhjapiirkonna tuumavabaks tsooniks kuulutamise, regionaalne autonoomia, keele- ja folkloorikaitse seadused.

Ülevaate obiugri rahvamuusika uurimisest Ungaris andis Katalin Lázár. Esimeseks probleemiks on materjal. Kasutatakse olemasolevaid sajandi algusest pärit fonograafirulle (mida püütakse veel praegu noodistada), Väisase poolt 1937 avaldatud Tartu, Novosibirski, Hanto-Mansiiski ja Salehardi arhiivi materjale. Arhiividest või seni publitseeritust on harva võimalik saada teavet uskumusliku tausta ja laule saatva pantomiimi tähenduse kohta. 1980 ja 1982 on Ungari lingvist ja folklorist Eva Schmidt lindistanud ekspeditsioonil 170 obiugri laulu. Need kui autentseim materjal on praegu uurimise all. Tööd tehakse kahekesi: E. Schmidt tegeleb tekstiga, K. Lázár noodistab.

Kaks ettekandjat, Triinu Ojamaa (Tartu) ja Oksana Dobžanskaja (Novosibirsk) tegelevad nganassaani rahvamuusikaga. T. Ojamaa mängis ette 1983.—1984. aastatel ekspeditsioonil lindistatut ning kirjeldas selle abil nganassaani rahvalaulus tänapäeval toimivaid tendentse: improvisatsioonilisi isikulaule (aga ka muid žanreid) võidi esitada nganassaani keele kõrval ka vene keeles (kodune keel on paljudes peredes vene keel), kuigi muusikaliselt oli veel tegemist puhaste nganassaani lauludega. Nõukogude šlaagrite mudelitele ehitatud (mõnikord ka nganassaanikeelseid) laule laulavad nooremad. O. Dobžanskaja esitas *sitebe* žanri (ilma saateta esitatavad eepilised laulud mütoloogilistel teemadel) muusikalise külje tüpoloogias.

Kolmandal päeval konverentsi kallak ajaloolis-geograafilise deskriptivismi suunas üha süvenes. Teemaks oli pillimuusika. Küla ja linna pillimeeste eriilmelisust iseloomustas I. Nazina (Minsk), Volga-äärsete soomeugrilaste muusikainstrumentide tüpoloogilise loendi kandis ette V. Jakovlev (Kaasan), viulist mordva rahvatraditsioonis kõneles N. Bojarkin (Saransk) ja A. Tšere-

pahhina (Petroskoi) andis ülevaate karjala instrumentaalmuusika uurimisest. I. Kolehmainen (Kaustinen) kõneles akordionitüüpidest ja kaunis värvikast suhtumisest, mida too pill on tunda saanud. H. Saha (Kaustinen) kandlest ja tema eelarvamustevabast kasutamisest Soomemaal.

Õhtupoolsed seitse ettekannet puudutasid nii ehk teisiti udmurdi rahvamuusikat: I. Nurieva (Iževsk) rääkis Vjatka-äärsete udmurtide laulužanritest ja tõi välja vene ning tatari laulukultuuri mõju udmurdi traditsioonile; M. Hodõreva (Iževsk) rõhutas, et improvisatsioonilisusele tuleks rahvamuusika uurimisel enam tähelepanu pöörata ning peatus pikemalt nonsense-silpidel esitatavatel rituaalsetel improvisatsioonidel; R. Tšurakova (Iževsk) reserveeritud paatos jutustas udmurdi folkloori patrooni Kuzebai Gerdi saatusest ja ekspeditsioonidest tühjenevatesse Kagu-Udmurdi küladesse. Seni lahendamatu bessermanide enogeneesi võttis kommenteerida A. Šahhovskoi (Glazov), kes andis ka ülevaate bessermanide endi poolt praegu eristatavatest laulužanritest. J. Boikova (Perm) lähtus ühest polifunktsionaalsest viisitüübist ja arutles Lõuna-Udmurdi laulutraditsiooni ajaloolise väljakujunemise üle; M. Hruštšova (Astrahan) teemaks oli tavandilaulude piirkondlik spetsiifika; M. Kondratjev (Tšeboksarõ) tõmbas paralleele udmurdi ja tšuvaši muusikatradsioonide vahele.

Viimasel päeval kuulati ettekandeid mordva rahvamuusika tänapäevaseisust (T. Ananitševa, Moskva ja N. Bordjug, Gorki), vepsa rahvalaulu žanritest (K. Salve, Tartu) ning karjala itkutraditsiooni mõjust Äänisjärve ümbruse vene itkudele.

Kokkuvõtvas diskussioonis deklareeriti professionaalset veendumust, et folkloori väärtustab tema uurimine (Zornitskaja, Andrejeva) ja õpetamine (Klotiņš) ning ühineti veendumusega, et teadlase kompetentsi ja kohustuste hulka kuulub ka külamiljöö väärtuste kaitsmine (Možeiko, Häggman). Ei piisa sellest, kui uurija püüab oma tööd teha nii, et temast jääksid puhtad jäljed (Rabinovitš), sama hoiak tuleks kujundada ka kultuuri- ja majanduspoliitika suundade valijais (Medonis). Eelpoolõeldust pole vaja karta, et folkloristid on mingi arhiivolukorra fikseerimisel unistav seltskond — traditsioon pole seisnud, vaid protsess (Gjertsen).

(Algus lk 45)

Pariisi lähistel asuvate teatrite mängukavast nimetagem Büchneri «Woyzeckit» Créteil's, Shakespeare'i «Talvemuinasjuttu» Nanterre'is (lavastaja Jean-Luc Bondy) ja «Kuningas Leari» Boulogne's (lav Jacques Kraemer), Carrolli «Teispool Alice'it» Auberwilliers's, Williamsi «Maist paradüisi» Vincennes'is, Euripidese «Medeiat» Bagneux's ja Lessingi «Naatan Tarka» Gennevilliers's (Bernard Sobeli lavastuses).

Rõõm on täheldada, et suur osa loetletud teostest on jõudnud meiegi lavadele või siis lugemislauale. Kui heita aga pilk prantsuse värskete dramaturgiale, siis see on eestlastele üsnagi tume maa. Säästkem lugejat veel ühest pikast loetelust, mis koosneks talle väheütlevatel autorinimedest ja pealkirjadest (sisu ümberjutustamiseks ei jätku mõistagi ruumi).

Täiesti omaette kategooria moodustavad Prantsusmaa kohvikuteatrid. Nende funktsioonist lähtudes pakutakse seal peamiselt meeletahutust, aga mitte ainult. Näiteks mängitakse Pariisi «Valges Mantlis» prantslaste armastatuima nüüdisdramaturgi Sacha Guitry' nelja lühinäidendit.

Provintsiteatritest tuleb ära märkida *Comédie de Saint-Etienne*, kes tähistas oma 40. aasta juubelit. Selles majas on töötanud Jean-Louis Trintignant, Yvez Lecoq ja Antoine Vitez. Tähtpäevapidustustele saabusid Eugène Ionesco, Jean-Pierre Vincent ja Claude Brasseur, kes samuti on St. Etienne'i teatri edule kaasa aidanud. Alates 1975. aastast juhib truppi Daniel Benion. Repertuaaris on moodsa dramaturgia kõrval ka Molière, Shakespeare, Sophokles ja Tšehhov.

Tähtsate teatrikeskuste hulka kuulub sadamalinna de Havre, kus tänavu korraldati I rahvusvaheline nüüdisaegse näitekirjanduse festival «Autorite maa». Peoperemeeste poolt osalesid näiteks André Stil, Armand Salacrou, Hervé Bazin jmt, rääkimata arvukatest väliskülastajatest. Tutvuti üksteise töödega, võrreldi teemasid ja stiile. Keegi ei püüdnud oma loomingulist kõõki salapäraga looritada, avameelne arvamustevahetus rikastas kõiki. Suurt huvi äratasid nii elavad klassikud (Harold Pinter, Marguerite Duras), esiknäidendiga debüteerinud uustulnukad (Annie Lloyd, Mora Lenoir) kui minevikusuuruste teoste dramatiseeringud. Algupärandidest teenis superlatiivne kohaliku autori Yoland Simoni «Külakroonikad», kus tegelasi jällegi vaid kaks — üksikud vanad naised, kellele jäänud vaid noorpõlvemälestused. Lõpetuseks ei ole ülearune mainida, et just Le Havre'isse rajati 1961. aastal esimene Prantsuse Kultuuri Maja. Imposantne kompleks projekti lõi tänapäeva kuulsamaid arhitekte Oscar Niemeyer. Selle baasil peetakse igasuviseid kultuuriipidustusi «Juuni tänavatel».

Mitmekultuuriline muusikaõpetus — aken kultuuride vahel

RAMONA HOLMES

Maailma kultuurid põimuvad järjest rohkem ja koos sellega kasvab vajadus mõista erinevaid kultuure. Muusika on üldinimlik kultuuri osa, samas aga on igas kultuuris erinevad muusikaliigid. Seega võiks mitut kultuuri haarav muusikaõpetus olla aknaks, mille läbi õpilane saab heita pilku teistesse kultuuridesse ja arendada kultuuridevaheliste seoste mõistmist. Käesolevas artiklis vaadeldakse kõigepealt mitmekultuurilist muusikaõpetust Ameerikas, seejärel eesti muusika osa sellistes muusikahariduse programmides.

1. Ameerika mitmekultuuriline muusikaõpetus

Ameerika hariduses on praegu kindel koht mitmekultuurilisel muusikaõpetusel, mis haarab mitmesuguseid lääne ja mitte-lääne muusikastiile. Järgnev ülevaade selle haridussuuna filosoofiast, ajaloost, metoodikast ja õppekavast peaks andma tausta käsitlemaks eesti muusika kasutamist mitmekultuurilises muusikaõpetuses.

1.1. Filosoofia

Ameerika mitmekultuurilise muusikaõpetuse aluseks on filosoofia, mis tunnistab, et muusika on universaalne, kuid muusikakultuurid ei ole universaalsed. Neis pealtnäha vasturääkivais teesides on arvestatud nii muusika üldinimlikkust kui ka eri kultuurides kasutatava muusika tohutut mitmekesisust.

Muusikat leiame igas ühiskonnas. Muusika tunnuslikke omadusi uurivad muusikapsühholoogid arvavad, et on olemas muusikalised universaalid¹, mis esinevad kõikides kultuurides. Sloboda (1985:253) peab üheks muusikaliseks

universaaliks referentsheli kõrgusi,² mis püsivad vähemalt ühe pala kestel. Teine muusikaline universaal võiks olla referentsivälvuste kasutamine, mille ümber teised helid organiseeritakse (Sloboda 1985:257).

Lundquist (1985) esitab kolm võimalikku universaali muusikas. Tema arvates võiksid need olla (1) kõigile tavalistele inimestele omased kaasasündinud võimed, nagu näiteks kuulmismeel; (2) üldised muusikalised mõisted, mida peetakse tähtsaks kõigis kultuurides, nagu näiteks ansambel, ja (3) üldised oskused, mida kõigis kultuurides nõutakse muusikult, näiteks oskus matkida heli (lk 2).

Ameerika mitmekultuurilise muusikaõpetuse eesmärgiks ei ole tutvumine universaalidega, vaid sellega tahetakse esile tuua Ühendriikidesse immigreerinud mitmesuguste rahvusrühmade omapära. Näiteks Muusikaõpetajate Rahvusliku Konverentsi (*Music Educators National Conference*) üks põhieesmärke on, et «rahvahariduslikes asutustes peaksid kõik saama teadlikuks iga rahvusrühma erinevast ja unikaalsest panusest rahvuslikku varandusse» (Heller 1983: 32).

Globaalsem vaatenurk muusikahariduses tuleb esile siis, kui antropoloogilisi ja etnomusikoloogilisi käsitlusi illustreeritakse materjalidega kõigist maailma kultuuripiirkondadest. Selline rõhuasend õigustab ka nende rahvusrühmade muusikastiilide käsitlemist, mis üldises rahvastiku pildis pole küll protsentuaalselt suured, kuid mis on muusikalise väärtuse poolest olulised ja olulised kui maailma muusikakultuuri osad.

² Referentsheli kõrgus, ingl k *reference pitch*, tähendab sellist heli, helisid või diapasooni, mis on kuulajale intervallide, helikõrguse liikumise ja muu selles vallas toimuva tajumise aluseks. Üldkasutatavalt on selleks põhiheli või tugiheli, harmoonilises muusikas on see toonikafunktsioon. — Tõlk.

¹ Universaalidega tegelemine tuli muusikateooriasse 1970. aastate algupoolel lingvistikast ja seal tähendab see üldinimlike, kõikidele keeltele omaste joonte, struktuuride jms uurimist. —

Selles suhtes, mida üks efektiivne mitmekultuuriline muusikaõpetus sisaldama peaks, pole veel ühest seisukohta välja kujunenud. Lundquist kirjutabki, et «muusikalise kompetentsuse kujundamiseks vajaliku repertuaari osas pole üksmeelt» (1985:2). Võimalik, et mitmesse astmesse jagatud repertuaar, milles prioriteet on kohalikul rahvusrühmal, kuid millesse on haaratud ka teiste kultuuride muusikat, teeniks nii rahvuslikke kui ka globaalseid huviseid.

1.2. Ajalooline areng

Kuni umbes 1890. aastani peegeldas ameerika haridus peamiselt inglise kultuuri. Siis aga tuli Ühendriikidesse palju immigrante Lõuna-, Kesk- ja Ida-Euroopast. «Nativistlik» liikumine ei lasknud esialgu nende kultuuride jooni olulisel määral haridussüsteemi. Hariduspoliitika nägi ette assimileerida nad domineerivasse rahvusrühma (Banks 1981).

1930. aastail asutati New Yorgis Interkultuurilise Hariduse Teenindusbüroo (*Service Bureau for Intercultural Education*). Rahutused II maailmasõja järel viisid teatava rahvusrühmadevahelise hariduse loomiseni eesmärgiga hajutada rassilisi ja rahvuslikke eelarvamusi, kuid kuni 1960. aastateni domineeris siiski assimileerimise ideoloogia (Banks 1981). 1960. ja 1970. aastatel toimunud rassirahutused ja inimõiguslaste vaadete areng tõid kaasa mitmekultuuriliste haridusprogrammide väljatöötamise.

Muusikaline haridus käis mitmekultuurilise õpetuse programmide loomisega sama teed. Alguses domineeris muusikaõpetuses Lääne-Euroopa professionaalne muusika. Esimene muusikahariduslik konverents, mis haaras ka neegrimuusikat, oli 1922. aastal toimunud *Music Supervisors' National Conference* (Lundquist 1985). Mõningast kultuurivahetust Ladina-Ameerika muusikagruppidega rõhutati 1940. aastatel. 1950. aastatel moodustati Rahvusvaheline Muusikaõpetuse ühing (*International Society of Music Education*).

Praegune mitmekultuurilise muusikaõpetuse laine sai ametliku tunnustuse 1967. aastal Muusikaõpetajate Rahvusliku Konverentsi (*Music Educators national Conference* — MENC) Tanglewoodi sümposiumil. Sealt otsustati, et

kooli muusikaprogrammid peaksid haarama kõiki ajastuid, stiile, vorme ja kultuure, sealhulgas ka olustikumuusikat, avangardi ja rahvamuusikat (Heller 1983). Sellest ajast saadik on muusikaõpetajad püüdnud võtta töösse muusikat mitmest kultuurist. MENC arendab seniajani materjalide levitamist ja koolitust, nagu võib lugeda 1985. aastal ilmunud sümposiumimaterjalide kogust «Wesleyan Symposium on the Perspectives of Social Anthropology in the Teaching and Learning of Music» (Wesley sümposium sotsiaalse antropoloogia perspektiividest muusika õpetamisel ja õppimisel) ja ilmumisel olevast raamatust «Multi-cultural Perspectives in Music Education» (Mitmekultuurilise suuna perspektiivid muusikaõpetuses).

1.3. Metoodika / Õpetajate koolitamine

Etnomusikoloogia ja muusikaõpetuse peamiseks sõlmpunktiks peab MENC (1985) nende muusikaõpetajate koolitust, oskusi ja kultuuritaset, kes hakkavad mitmetest kultuuridest pärit muusikat oma töös kasutama. Siiski ei nõuta Ameerika ülikoolides muusikapedagoogika alal kraadide tegemisel üliõpilastelt mitme kultuuri muusika läbivõtmist õpinguis. Etnomusikoloogia kursused on olemas mõnes, mitte kõigis ülikoolides. Pedagoogikaüliõpilased ja õpetajad, kes soovivad oma oskusi ja kultuuride mõistmist süvendada, on seda teinud peamiselt reisides, stuudiotest ja eraõpetajate juures. See aga tähendab, et mitmekultuurilist muusikaõpetust anda soovivate õpetajate tase on väga ebahütlane. Järelikult rakendatakse mõningates koolides väga mitmekesisest muusikast, teistes aga toetub muusikaõpetus ainult Lääne-Euroopa professionaalsele muusikale.

Muusikapedagoogika-alases uurimistöös on õpetajate koolitusele, oskustele ja kultuuride mõistmise tasemele mitmekultuurilise materjali rakendamisel väga vähe tähelepanu pööratud. Sellealase uurimistööst annab ülevaate käesoleva kirjutise autori valmiv dissertatsioon.

1.4. Õppekava

Ülikooli (*public school*) muusikaõpetus jaguneb Ameerikas algkooli (*grade school*) ja keskkooli (*high school*) jooksul üldiseks muusikaõpetuseks, vokaal- ja 51

instrumentaalmuusika õpetuseks. Mitmekultuuriline muusikaõpetus on traditsiooniliselt olnud üldise muusikaõpetuse osa, kuid ka vokaal- ja instrumentaalmuusika kavades on mingil määral rakendatud mitmest kultuurist pärit materjale.

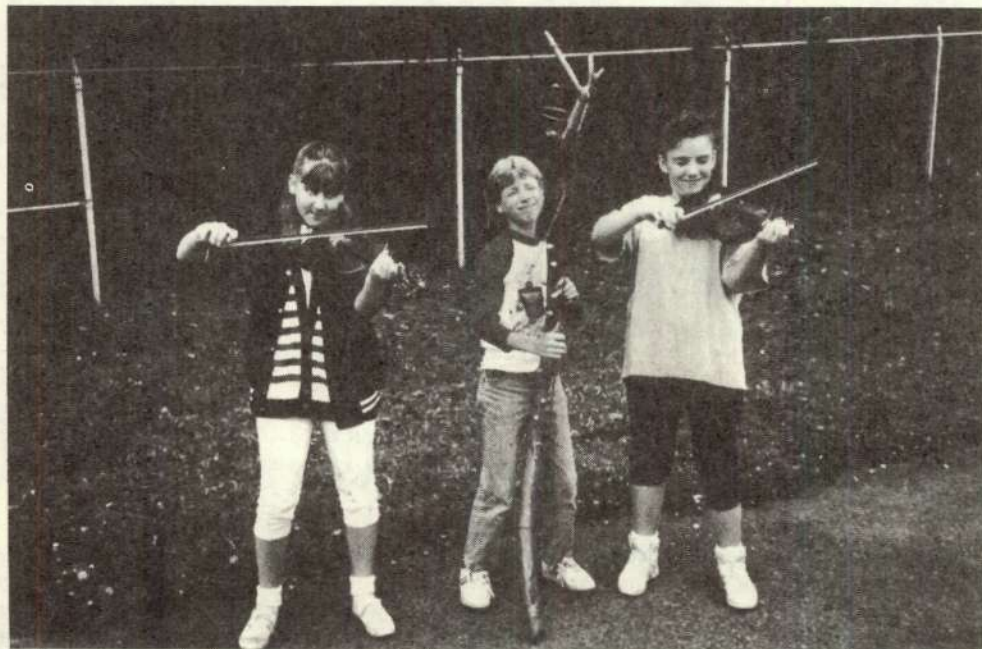
Mitmekultuurilise muusikaõpetuse jaoks on koostatud väga erinevaid kavu. On mõningaid ühe kultuuri kursusi, nagu näiteks «Mehhiko muusika», kus tutvutakse ühe rahvusühema või piirkonna muusika kõigi külgedega. On bikultuurilisi kursusi, kus vaadeldakse kahe kultuuri sarnasusi ja erinevusi, näiteks «Põhja- ja lõunaindia muusika». Paljukultuurilistes kursustes, nagu näiteks «Maailma muusikakultuurid», püütakse õppida väga mitmekesist muusikat. Kultuuride võrdlemisele suunatud kursused (*cross-cultural courses*) peegeldavad uurimistööd, mida on tehtud muusika universaalide ja mitte-universaalide selgitamisel, jälgides ühte muusika aspekti erinevates kultuurides, näiteks «Muusikaõpetuse seminar». On veel interdistsiplinaarseid kursusi, näiteks «Kunstide sotsioloogia», mille eesmärgiks on mitmekesise töö kaudu tutvuda erinevate kultuuridega.

Ameerikas on saadaval suur valik materjali mitmekultuurilise muusikaõpetuse jaoks. Olulisemad komponendid sellise kursuse koostamiseks on L. Jessup (1984) reastanud nii:

üldine informatsioon kultuurist, kaart ja geograafia, lühike ajalugu, etnoloogia, muusikastiilid, rahvusmuusika ja professionaalse muusika liigid, muusika seaded³, pillid, ansamblid, mida võib kohandada klassi suurusele, vokaalmuusika originaalteksti ja foneetilise transkriptsiooniga ning ingliskeelse tõlkega, muusika struktuur, lindistused kuulamiseks, transkriptsioonid, tantsimise võimalused, teised muusikaga seotud kunstid,

³ Seade (ingl k *setting*) all tuleks siin mõelda pigem esitusviisi iseärasusi ja varieerimise piire — kuidas nooditeksti kõlama panna või kuidas salvestuselt kuuldu järele teha, kuidas üht pala selles traditsioonis üldse esitada võib. Teine asi on rahvamuusika töötlus (ingl k *arrangement*) näiteks klaverile, akordionile vms, mida me eesti keeles ka sageli seadeks nimetame. Tõlk.

Opilased viiulite ja jäuramiga.



pillide valmistamine või modifitseerimise võimalused, viited, ettepanekud õpetamismeetodite kohandamiseks.

Ühed materjalid on mõjusamad kui teised. Dr Barbara Lundquisti katsed (1973) näitavad, et efektsamad on need, mis:

- a) julgustavad õpilasi osalema,
- b) toetuvad autentsetele kultuurimudelitele,
- c) kõlavad õpilaste esituses loomulikult,
- d) mobiliseerivad õpilaste tehnilisi ja intellektuaalseid võimeid,
- e) vastavad õpilaste vajadustele ja soovidele,
- f) demonstreerivad muusikalise käitumise, õppimisprotsessi ja muusika funktsioonide kultuurilist püsivust,
- g) annavad õiget, olulist informatsiooni,
- h) innustavad õpetajaid ja õpilasi edasi uurima.

Mitmekultuurilise muusikaõpetuse filosoofia, õppekavad ja ajalugu Ameerikas on alles kujunemas. Järgmises osas vaatleme eesti muusika osa ameerika mitmekultuurilises muusikaõpetuses kui ühte näidet, kuidas sellistes programmides uut materjali kasutada võiks.

2. Eesti muusika mitmekultuurilises muusikaõpetuses

Eesti muusika lülitamine mitmekultuurilisse muusikaõpetusse nõuab selle selget piiritlemist. Kõigepealt tuleb vastata küsimustele, mis teeb eesti muusika just eestilikuks. Seda selleks, et õigemini otsustada, mida eesti materjalidest mitmekultuurilise muusikaõpetuse jaoks kasutusele võtta. Nii eesti regilaulus, instrumentaalmuusikas kui ka tantsudes ongi mitmeid jooni, mis vähemalt mitte-eestlasele tunduvad määravad.

2.1. Regilaul

Eesti muusika keskmes kõlab regilaul. Sel traditsioonil on pikk ajalugu, neid laule lauldakse veel praegugi. Regilaulu on tuntud kõigis Eesti piirkondades, seda on kasutanud kõik rühmad ja mitmesugustes funktsioonides, mis katavad enamiku eesti elu külgi. Regilaulu keskne asend nõuab ka korra-

likku kajastamist eesti muusika⁴ õppematerjalides. Mõningad regilaulu jooned, mis näivad olevat eriti blulised: improviiseeritud tekst⁵, leegajus, alliteratsiooni, assonantsi ja parallelismi kasutamine, kitsad laskuva suunaga meloodiad, luulega seotud rütm (Holmes 1982).

Mitmed regilaulu tähtsad jooned on seotud eesti keelega. Kuidas siis saab seda muusikat kasutada klassis, kus õpilased ei räägi ega mõista eesti keelt? Selle loo autori õpilased Ameerikas on muusikatundides laulnud regilaule juhendatuna metoodika järgi, mis mõeldud suulise traditsiooniga muusika õppimiseks, mida ju ka regilaul on. Õpilased laulavad autentset regilaulu, neile selgitatakse regilauluga seotud mõisteid ja nad loovad ise inglise keeles «regilaule».

Õpilased suudavad õppida piiratud lõike autentsest regilaulust, kui kasutada suulise traditsiooniga muusika õpetamiseks sobivaid võtteid. Olulisemad neist oleks 1) sage ja kindla eesmärgiga demonstreerimine, 2) vahetu ja järkjärguline kaasategemine ja 3) pidev ning sobiv juhendamine (Holmes, ilmumas).

Ameerika õpilased (6-aastasest täiskasvanuteni) laulavad lõiku laulust «Kui mina hakkam laulemaie» («Leegajuse» heliplaadilt), õppides, kuulates, kaasa lauldes ja juhendamise läbi. Korduvalt kuulatakse nii õpetajat kui ka autentset laulu plaadilt. Igal kuulamisel on kindel eesmärk. Õpilased alustavad kaasalaul-

⁴ Eesti muusika all mõtleb autor üldiselt rahvamuusikat, laiemalt ehk eestilikust muusikast, seda osa või nähtusi, mis ei kuuluks Lääne-Euroopa professionaalse muusika traditsiooni. Regilaul välja arvatud on mujal piiride tõmbamine ka rahvamuusika vallas üsna raske, kuid eaks muusik väljastpoolt eesti kultuuri otsustab oma sisetunde järgi, mis talle eesti muusikas ainuomane näib. — Tõlk.

⁵ Improviiseerimise ulatusest regilaulude tekstis on autoril ilmselt veidi liialdatud ettekujutus, mis on ka loomulik arvestades, et originaalmaterjale on ta käsituses suhteliselt vähe ja oma arvaste kujundamisel toetub ta suuresti eesti autorite käsitlusele. Neis mainitakse improviiseerimist, seletamata, mida see regilaulus tähendab, ja ka eestimaalaste hulgas olen kohanud arvamust, et laulikud puistasid uusi värse kui küllusesarvest, eriti pulmades. Enamasti uusi värse ei tehta ja see polegi nii lihtne, kuna regivärsi vorm ja olemasolevate värsside keel on palju arhailisem kui lauljate aktiivne kõnekeel. Ühe ja sama laulu erinevad variandid võivad aga üsna suuresti lahkneda värsside valiku ja kombinatsioonide poolest. — Tõlk.

mist kohe esimese fraasi esimese poole imiteerimisega ja jätkavad pidevalt kogu õppimise aja. Juhendaja selgitab spetsiifilisi nähtusi (leegajus, alliteratsioon), loob kujutlusi (kõlab nagu...), jagab näited väikesteks osadeks, mis hiljem ühendatakse, ja hoolitseb hääldamise õppimisel rütmilise struktuuri säilitamise eest.

See, et õppimise käigus kõigepealt ja pidevalt kasutatakse tõelist eesti muusikat ja kuulatakse autentset salvestust, annab õpilasele võimalikult tõepärase ettekujutuse laulust. Kui seejärel selgitatakse mõisteid, aitab juba otsene tutvus leegajuse, alliteratsiooni, assonantsi ja parallelismiga neist paremini aru saada.

Seejärel, kui lõik tõelisest eestikeelsest regilaulust on õpitud ja arutatud regilaulu olulisemaid komponente, jagatakse õpilased rühmadesse ja nad hakkavad inglise keeles samale viisile «regilaulu» looma. Alguses antakse neile esimene rida, näiteks «Let us sing such songs together» (Laulgem üheskoos neid laule). Selles töös oodatakse, et nad näitaksid oma arusaamist alliteratsioonist, assonantsist ja parallelismist, tehes värsse, mis sobiksid eesti keeles õpitud autentse regilaulu meloodiale. Toome siin näiteks rühma 8—9 aastaste ameerika õpilaste regivärsi stiilis kirjutatud ja «Kui mina hakkam laulemaie» («Leegajus») viisil lauldud regilaulu:

Let us sing such songs together.
We'll use words that sing like birds would.
Words that fly to the Baltic seashore.
Far away Estonians will hear.
They'll sing songs with words that wear
wings.
Words that fly to see Seattle.
Then there'll be one ringing regilaul.
Then we'll sing such songs together.

Laulgem üheskoos neid laule.
Me sõnad laulavad kui linnud.
Need sõnad lendavad Balti randa.
Kaugel eestlased meid kuulevad.
Nende lauludel on tiivad.
Sõnad lendavad Seattle'i linna.
Siis saab kõlama üks regilaul.
Siis koos laulame neid laule.

Õpilased laulavad ameerika värsse, kasutades õpitud regilaulu meloodiat. Nüüd pole muusika õpilastele enam pilt eksootilisest ja võõrast maast, vaid temast on saanud aken, mille kaudu nad saavad osaleda teise kultuuri muusikas.

2.2. Pillimuusika ja tants
Regilaulu kõrval, mis on olulisim osa eesti muusikast, on pillimuusikas ja tantsudes samuti mitmeid aspekte, mis õpilastele suurt huvi pakuvad. Tüüpiliste eesti pillide (näiteks kannel ja jauram) ilu ja hing, pilliviiside ja tantsude uljas stiil võivad samuti olla aknaks eesti muusikasse.

Pillimuusika õpetamisel saab kasutada samu suulise traditsiooni muusika õpetamise võtteid, mida kirjeldasime regilaulu näitel. Ameerikas on keelpilliõpilased näiteks ettenäitamise, kaasa-tegemise ja juhendamise abil ära õppinud «Pulma valsi» («Leegajus») (Holmes, ilmumas). Otsene kokkupuude muusikaga ja autentse näite kuulamine («Leegajus») võimaldab õpilastel tunnetada selle loo eestilikkust. Omatehtud jaurami kaasamängimine annab muusikale veel ühe eestiliku nüansi juurde. Selle muusika saatel labajalavalsi õppimine aitab õpilastel tajuda just selle valsi karakterit ja rütmi erinevusi näiteks viini valsist.

Eesti-ameerika tantsurühmad tutvustavad sageli ameeriklastele eesti muusikakultuuri. Seattle'i rühm «Müra-karud» tunnetab oma vastutust eesti muusika ja tantsu vahendamisel, et selle juures säiliks eesti kultuuri karakter. Püütakse alati kasutada elavat muusikat ja autentseid pille. See rühm on Seattle'is tuntud oma kindla isikupäraga, hoogsate polkadega, ebaharilike tantsudega nagu labajalavalss, ja autentse elava muusikaga.

2.3. Eesti aineist lisamaterjalide koostamine

Selleks, et suurendada eesti muusika rolli mitmekultuurilises muusikaõpetuses, oleks vaja veel palju muid materjale. Ameerika muusikaõpetajad, kes sooviksid lülitada oma programmidesse eesti materjale, vajavad:

1. Kokkuvõtlikku käsitlust sellest, mis teeb eesti muusika eestilikuks; muusikastiilide ja seadmise olulisemate joonte ülevaadet.

2. Regilaulu noodistusi foneetilise transkriptsiooni ja ingliskeelse tõlkega, sinna juurde autentseid helisalvestusi.

3. Autentsete pillide lühitutvustusi koos helinäidetega ja juhendeid nende

valmistamiseks või teiste pillide sobitamiseks.

4. Juhendeid lastele sobivate tantsude õpetamiseks, koos videolintidega.

5. Juhendeid muusika õigete esitusviiside kohta, samuti ettepanekuid, kuidas kohendada muusikat klassis kasutatavatele koosseisudele.

Eesti muusikat võib mitmekultuurilises muusikaõpetuses kasutada paljudel viisidel. Eesti materjali võib lülitada õppekavasse mingi konkreetse nähtuse käsitlemisel, nagu teksti improviseerimine või ansambli koostamine. Uue materjaliga võib esile tõsta mingit kindlat eesti žanri, näiteks kiigelaulu. Vaadeldavat ala võib kitsendada, võtta näiteks ainult setu ainese, aga ka laiendada etnilise rühma (soome-ugri) või poliitilise piirkonna (NSVL) käsitlemisele. Mitmekultuurilises muusikaõpetuses võib edukalt kasutada ükskõik millisel neist printsiipidest koostatud materjale.

3. Kokkuvõte

Eesti muusika sobib hästi mitmekultuuriliseks muusikaõpetuseks. Sel viisil saab aga kasutada iga kultuuri muusikat ja võib-olla peaks ka küsima,

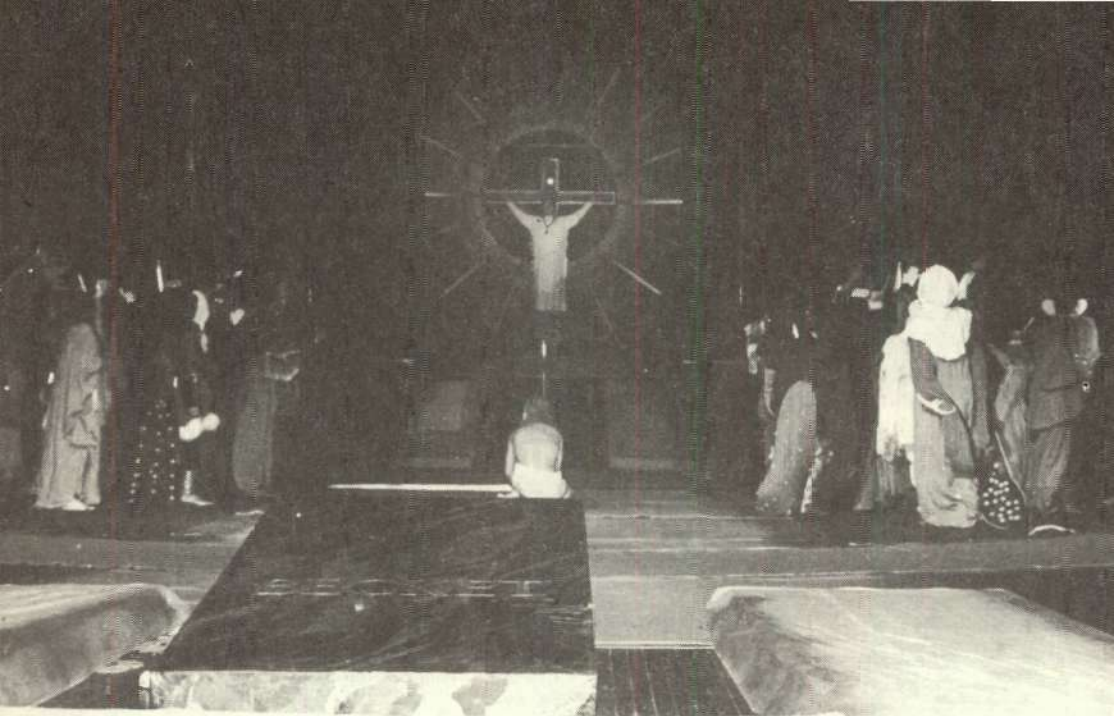
miks teha tööd just eesti muusikaga? Kindlasti on mitmekultuuriline muusikaõpetus üldiselt üks oluline tee kultuuridevaheliste seoste mõistmiseks. See aitab luua terviklikku maailmapilti väga sügaval ja isiklikul tasandil. Siiski on eesti muusikal kogu maailmas muusikaõpilastele veel üks palju võimsam sõnum. See on väike, kuid ikkagi omapärane muusikakultuur, mis ajaloo on talunud survet sulamaks mitmesse teise kultuuri. Ta on kohanenud ja edasi kestnud ja sealjuures saavutanud selge, tugeva individuaalsuse. See kohanemise ja kestmise vaim on võimas positiivne näide teistele kultuuridele, et muusika mitmekesisus on väärtus ning et iga kultuur tasub uurimist, õppimist ja austust.

RAMONA HOLMES on etnomusikoloogist muusikaõpetaja Seattle'is. Ühtlasi teeb ta muusikapedagoogikaalast uurimistööd Seattle'is asuva University of Washington juures. Kuigi isa poolt eestlane, on ta oma sidemed eesti kultuuriga loonud ise juba täiskasvanuna, ülikoolis etnomusikoloogiat õppides ning Seattle'i eesti rahvatantsurühmas tantsides ja viiulit mängides. 1982. aastal pälvis ta Master of Arts kraadi tööga «Estonian Regilaul». Käesolev artikkel on kirjutatud TMK jaoks autori igapäevasest tööst ja selle kontseptuaalsest taustast.

Seattle'i «Mürakarud».

Tõlkinud URVE LIPPUS





J. Anouilh, «Becket ehk Jumala au». Esietendus «Ugalas» 18. märtsil 1989. a. Lavastaja Kalju Komissarov, kunstnik Jaak Vaus (külalisena). Stseen lavastusest.

E. Loidi foto

Mu au on alistuda Sinu tahtele

I

AVO ÜPRUS

Ma olen aastaid hinges kandnud Canterbury peapiiskopi lugu. Võib-olla sellest saigi alguse mu teadlik pöördumine — kui selliseid algusi üldse ajas määratleda annab: liig kummaline on kõik, mida Jumal inimestega teeb. Igatahes on ideaali, võimu ja kire kui peamiste inimsaatusi mõjutavate jõudude heitluses adutav üksnes valikute tähtsus. Võib koguni öelda, et mitte midagi muud tõsiselt võetavat ei ole olemas — ja samas pole võimalik tuvastada, kas ja kui vabad oleme neis valikuis. Olen püüdnud üllatada oma mõistust ootamatusega ja ei saa öelda, et oleksin seeläbi parem, õnnelikum või targem. Küsimärgid kasvavad ja kägistavad. Ometi selgus kunagi nimelt Thomas Becketi näite varal, et elu jaatava isiksuse kogu elu on taandatav valikule Jumala au teenimise ja kuninga au taotlemise vahel. Ma ei räägi neist, kes ei taha, ei viitsi või ei julge elada. Ma räägin neist, kes selle valiku on juba teinud või vähemalt tahavad seda enesele sisendada.

Onsads on need, kes valivad üks kord ja jäävad oma valikule truuks. Aga oma jõuga on see peaaegu võimatu: liig sageli pakub elu oma ahvatlusi ja peletab oma tühjusega — kuidas saab näivus olla küll nii mitmepalgeline, rikas ja vaene! Seepärast valime igas hetkes uuesti ega suuda olla alati järjepidevad, eksimatusest kõnelemata. Me võime küll

kiidelda erilise väljavalitusega, mässata jumaliku ülekohtu ja teenimatu karistuse vastu, aga tegelikult ei jää meil ikka muud üle, kui käed risti panna ja õhata: «Issand mis on inimene, et Sa tema peale mõtled.» Ja samas kogeda lõpmatusse avaneva hetke kirkastunud ilu, mõnes eetilises otsustuses avalduvat inimese Jumalanäosust ja unistada avanevast taevast kuulda hääli, mis ütleb: «Vaata, see on mu poeg, kellest mul hea meel on.»

Sedavõrd isiklik suhe viib paratamatult subjektiivsuseni hinnanguis. Jääb üle eksponeerida paratamatust voozusena (nagu seda ikka tehakse, kui ei soovita või ei suudeta pahest vabaneda) ja muuta kirjutus varjatult minakeskseks. Seda teengi.

Teatavasti esietendus meil käesoleval aastal kaks Becketi-lugu: Thomas Stearns Elioti värss-draama «Mõrv katedraalis», mille «Vanemuise» lavale tõi Jaan Tooming, ja Jean Anouilh' «Becket ehk Jumala au» Kalju Komissarovi seades. Vaatasin kumbagi lavastust korda kolm ja ei saa lahti vajadusest vaadata veel kord nii seda kui teist. Liiatigi nüüd, mil kuulda on muudatustest koosseisude. Ometi ei ole ma suutnud pika suve jooksul kirjutada artiklit ega isegi arvustust ja pean paari päeva jooksul oma võla korvama. Sest ei Margot ega isegi Reet mõista, kuidas olend, keda nad miskipärast käsitavad kriitikuna, ei suuda distantseeruda materjalist, kuidas ta ei suuda kirjutada. Aga distantseeruda võib sellest, mis on võõras, ka oma käitumisest ja tegevusest, aga mitte igas hingetõmbes leegitsevast kirest. Eksistents läbib meid, mitte vastupidi; kuigi kire võib valada vormi, valitseb kirk siiski meid, kui arvame end valitsevat kirge, oleme aga juba uue, veel võimsama kire võimuses. Oma võlga lunastada püüdes keskendun Komissarovi lavastusele, andes endale aru, et nii on lihtsam. Ja ka algmaterjal ning lavastus on lihtsamad.

Kuulen pahast pominat: kuidas, kuidas? — see pompöösne, Eesti suurimale lavale, eeslavast ja horisonditaguselt lisa haarates, 25 meetrit sügavust saavutanuna vaid hädavaevu ära mahtunud lavastus — ja korraga lihtne? Jah, muidugi, lihtsakoelise m nagu barokk klassitsismi või gootika kõrval, üleküllus korrastatud vaesuse, segadus kristalliseeruvate struktuuride kõrval, Thomas Becketi pöördumiseelne elu järgneva kõrval. Loomiseelne kaos, tohuvabohu Looja silme ees selguva maailmapildi kõrval. Nii sageli määrab asjade väärtuse mõõt (oluline kategooria ka Becketi jaoks). Ent see ei tähenda kaugeitki mitte vulgaarmaterialistlikku kvantiteedi üleminekut kvaliteediks hulga või koguse ühesuunalise kasvamise

läbi. Üeldud on ka: «Sina pead kasvama ja mina pean kahanema», kusjuures Johannese leppimises saab kahanemismahjustestki suurus. Ja mis ei tähenda ka lõplikku reeglilitatust, seisakut, surma, mida tõestab iga lõplikult väljakujunenud süsteemi paratamatu allakäik ja lagunemine. Sonett ei pruugi olla parem kui vabavärss, aga ilma sisemiste seaduspärasusteta sõnakuhil ei ole vabavärss. Mõõt määrab mõndagi nähtavas, nähtamatu määrab mõodu. Meie kõikide asjade mõõt olgu aga see, mida Jumal meile enesest on ilmutanud.

II

Jaak Vaus tsiteerib ohtralt ja varjatult Hieronymus Boschi, kohati lausa kopeerides (paavst); lavastaja näib lähuvat pigem kunstnikust kui autorist. Põhimõtteliselt huvitav võimalus, aga sisse jäävad mitmed käärid: lavastaja ja autori, autori ja Boschi, kunstniku ja autori, koosluse lavastaja-kunstnik-näitleja (Tammearu) ja Becketi vahele. Kui Madalmaade maalikunstnik (1453—1516) tunneb tülgaastust kogu maailma vastu ja leiab kirkuse üksnes Kristuse ohvris, siis Anouilh (s 1910) ei jätta mitte maailma, vaid tema pahesid ning leiab ilu ka inimeses eneses. (Kuigi kohad, kus seda otsesõnu kinnitatakse, pole just näidendi tugevaimad: näiteks õõnsavõitu tormistseen lavastuse lõpus.) Isegi groteskne kujutis kuningaperest (stseenid pärijatega) ei väljenda ühest eitust inimsoo suhtes: näib, et siin on lavastaja pooltoone seadnud. Kuninga kired, nõrkused ja pahed moodustavad isiksuse; Boschi tegelased on enamasti anonüümsed kruvikased, kelle vastu pole austust ei nende loojal ega looja talendi imetlejal. Kunstniku maailmakäsitlus on mehhanistlik, inimene tema loomingus on vaid inimhulga o.s.a, iseiseisva väärtuse ja isikupärata. Boschi allegooriline sürr on rölge ja naturalistlik, määrdundud ja madal. Anouilh' 57



T. S. Elliot, «Mõrv katedraalis». Esietendus «Vanemuises» 21. jaanuaril 1989. a. Lavastaja Jaan Tooming, kunstnik Esti Kittus. Thomas Becket — Andreš Dvinjaninov, Rüütel — Kaido Maidla. U. Laumetsa foto

rõlgudki on aga puhastatud. Boschil ja teda tsiteerivatel lavastuse autoritel näivad puuduvat üleva ja kauni, õilsa ja puhta kategooriad: pidev surutus saadab maalide vaatajat, inimese väiksus ja madalus ahistavad. Siin on sobiv viidata, et nii Platonil kui Aristotelesel on õilsus oluliseks mõõduks, olgu või valu ja surma talumisel: see on a u küsimus. Õilsus on aga vooorse sihiks (Aristoteles), seda õilsust /kālos/ on aga sageli tõlgitud ka iluks. Seega on ilu ja a u väga oluliselt kattuvad mõisted. Anouilh' inimene ongi üksi nende mõistetega: isiksus vastandub hulgate, leides tuge oma tõeliselt või väljamõeldud eetoselt ja ault.

Seoses Boschiga viitaksin veel paralleelile «Vanemuises» etendunud Lilli Prometi näidendiga «Los Caprichos» (1973), kus toimuv oli läbi komponeeritud Goya gravüüride temaatikaga ja ka kujunduslikult nendele projitseeritud. Tegemist oli dramaturgi taotluse realiseerimisega lavastaja (Kaarel Ird) poolt ning omas ajas avangardse ja õnnestunud lavastusega. Vaus ja Komissarov on aga õnnestunud instseennerinud Hieronymus Boschi, kasutades sealjuures asjata Anouilh' «Becketit». «Becketist» saame suurima elamuse

aga endiselt lugedes ja suur tänu varalähkunud tõlkijale Tõnu Kõivule selle võimaluse eest.

Mõni sõna ka Jaan Toominga lavastatud ja Toivo Pilli ning Anne Lange-Allpere tõlgitud Thomas Stearns Elioti Becketi-näidendist «Mõrv katedraalis». Tõlke keel on hea, värssstekst nauditav. Esti Kittuse napp kujundus jätab kaasamõtlemise ruumi ja viitab kostüümide alt vilksatavate argirõivaste kaudu 12. sajandi probleemide lähedusele tänapäevastega. Kõik toimub risti all: ajaliku ja igavikulise lõikepunkti valguses. Inimese ajalik elu väärtustub ikka selles lõikumises. Ka lihtrahvas (Canterbury naiste koor) mõistab toimuva tähtsust ja ta tähendust, ei suuda aga kaasa teha isiksuse teed ristile ja vaatab seda vapustava kaasaelamisvõimega kõrvalt. Nad imetlevad ja kardavad elu, mis surmas oma täiuse saab, ning koolduvad maadligi, kui see neist üle vihiseb. Koori läbilavastamine on Toominga suur võit ja minu ainuke kurbus tuleneb tõigast, et kooris ei kasutatud tollast draama-stuudiot. Andres Dvinjaninov Becketina on loonud hea aluse oma näitlejatele: et näitleja noorus pole vastavuses Becketi vanusega (hukub 51-aastasena) ja ei võimalda eksistentsiaalse valiku mõistmist toetada isikliku kogemusega, pole tema süü. Võib-olla ehk liiga pühaks mängib ta Becketi, aga see on vist Eliotilt...

III

Siit on kiusatus taas üle minna «Ugala» Becketile, keda kehastab Peeter Tammearu. Enne, kui oma pisuhända kannustades hõiskan, et see ei ole Thomas Becket — turniiride esimene piik, pilgarite prints, kantslerina sädelev ja külm poliitik ning piiskop-priimasena jäägitult Jumala riigi au kaitsev vaimulik —, enne vaatleme lähemalt, mis siis ikkagi Becketi ja Inglismaaga toimub.

Normannid on Inglismaad riisunud juba paarsada aastat. Algul üksikud, üha sügavamale ulatuvad röövretked arenevad süstemaatiliseks vallutussõjaks, mis lõpeb 1066. aastal Inglismaa jagamisega läänideks ning saksilaste lõpliku allutamiseega. Kristlik kuningas Alfred ja teised allutatud saksi ülikud on kaotatud sissisõjast ajalukku libisenud, ka Inglismaale hakkab üha suuremat mõju avaldama Rooma, üks epohh on möödas. Igavene võitlus ilmaliku ja vaimuliku mõttelaadi vahel on sünnitanud algideedest võõrandunud võitluse ilmaliku ja paavstivõimu vahel. Unustades, et nende kaitsta on üks teine riik ja ühe teise Kuninga au, taotlevad paavstid üksteise järel ülemvõimu kuningate ja kantslerite üle, algatavad ja toetavad ristisõdu tühja haua tagasi võitmiseks türklaste käest, kaotades nõnda sageli kontakti ülestõusnud Issanda enesega. Nõnda on ka selle uue Inglismaa ülikud juba 1096. ja 1147. alanud esimestes ristisõdades võidelnud oma arusaamade eest Jumala aust. Paavst Urban II üleskutsel järgneb ka Thomas Becketi isa, kes pärast vangistust naaseb kodumaale koos ristitud türklannast abikaasaga. Selles vaimuliku ja ilmaliku, saksi-normanni-ida vaimesuse segadikus sünnib ja kujuneb noor Becket.

Loomuldasa andeka, vaimuliku hariduse saanud ja end Euroopas täiendanud mehena ilmub ta Anouilh' teoses meie ette kummalise kollaboratsioonistina, kes on varjanud oma siseelu jääkihiga. Ta on väliselt nõustunud süsteemiga, mis allutas ta rahva, naudib heaolu hüvesid, ent ei tunne nendest rõõmu. Ta arvestab täpselt poliitilist reaalsust, nagu on kombeks öelda tänastel kokkuleplustel. Meie rahva intellektuaalidele peaks olema sügavalt mõistetav kogu Becketi ilmaliku elu olemus ja piin. Suudaksid nad ometi mõista pöördumisjärgset Becketit paremini kui Henry II parunid ja piiskopid!

Paneb imestama, kuidas Tammearu Becketi nii üheülbaliseks ja pealiskaudseks mängib. Me ei näe laval, et

kerglus on üksnes kohutava välja-pääsutuse kattevari, loor kuristikü tühjuse kohal. Me ei näe ummikut, milles paratamatult vaevleb iga latentsestki sügavusdimensiooni omav vaimuini-mene, kes oma hinge on münud. Me ei näe mitte midagi nähtamatust. Ometi on Becketi traagika suuresti selles, et tal puudub elav eetilise imeratiiv, mis innustaks teda taotlema muutusi lootusetus olukorras. Seda asendab vormiialus: tee kõik nii, et see oleks hästi tehtud; veendumus esteetilise prioriteedis eetilise ees. Kuna aga täiuslik vorm on eetilise ja esteetilise ühtsuses, siis ei koge ta eales muud kui vaid imitatsiooni näiliku täiust, oma olemise mulaažlikkust. Isegi kaaskondlaste kadedusest, põlgusest ja imetlusest hoolimata ei saa ta vaimuini-mesena jätta teadvustamata selle näivuse tegelikku väärtusetust, *maja*-likkust, ebatõelisust.

Välisest ja sisemisest aust olen kirjutanud TMK-s 1988/5. Esimene on münt, mida ühiskond või ülikud võivad oma lemmikutele annetada ja mis sõltub suuresti kohandumisoskusest, tavade eriti innukast kaitsmisest ja propageerimisest, konformismist — on seega ühiskondliku tunnustuse vorm. Sisemine au on aga kooskõla kolmnurgas: olemus olemine ja Jumal, mis põhistab subjektiivsese tasakaalu. Eetiliste ja esteetiliste normide ühtsuses on isiksuse essentsiaalne olemine. Subjektiivsese tasakaalust johtuv eneserealisatsioon absoluutsete väärtuste nimel on Jumala tahte teostamine maa peal. On kunstnikke, kes mängleva kerguse ja lapseliku loomulikusega suudavad käia kuristikü kohale pingutatud viiulikeel: need on pühakud. Becket ei ole pühak, sest ta ei vabane iial enesekontrolli needusest ega saa olla kui lapsuke. Iial ei lase ta end kanda Kristusel ja nõnda ei jäägi tal muud üle, kui võtta enda kanda Jumala au koorem ning minna selles lõpuni. Sest ainult lõpunimekus suudab ta näha oma au.

IV

Ei ole «Ugala» teater minu jaoks muud, kui Andres Lepiku talent ühelt, Malmsteni ja Sääliku külm professionaalsus teiselt poolt. Alliku mõistus, Komissarovi kirk ja ateistlik-kommunistliku maailmavaate ahistav katus kõige kohal. Nimesid kõrvale jättes võib enesele lubada kunstilise üldistuse kogu ühiskondliku süsteemi kohta. *Must lagi on meie toal/ja punased seinad ka/kui* 59

«Becket ehk Jumala au». Kuningas — Andres
Lepik.



«Becket ehk Jumala au», Gilbert Falliot, Londoni
peapiiskop. — Rein Malmsten. Thomas Becket
— Peeter Tammearu.



avatust taga nõudes/kord tema saaks kõnelda! Tahad või ei taha, aga alati tunneb iga Becket sedagi, et kuningate soosing põlegi nii kerge kanda. Mida enam kasvad, seda valusamalt lööd end ära vastu lage, mille kõrguse määrab ära keegi teine (Gwendoline!) vihjete, otseütleliste või võimu rakendamise kaudu. Nõnda ei saa ilmalikku hüvet, sealhulgas ka võimu taotlev inimene ial olla õnnelik — või kui, siis oli ta latt madal ja silmaring ahas.

Henry (Andres Lepik) imetleb Becketit ja jälgib teda kiivalt. Kuigi eavahe (15 aastat) laval kusagilt välja ei paista, ei jäta Lepiku kassikäppadel kõnd, silmanurgast heidetud pilgud, alatine enese kontrollimine Becketile kahtlustki, kelle õpilane ta on. Aga nagu ikka võimur, ei jäta ta alandamata oma õpetajat, ei jäta talle meenutamata seda musta lage, mille seab Becketi kohale tema päritolu, kehtiv okupatsioonivalitsus ja selle kõrgeim sümbol: Henry II.

Lavastuse peategelaseks kujunev Henry II on oma liigutustes pisiasjadeni täpne, aga ikkagi räpakas, raevupursetes nimelt nõrkuse tõttu ohtlik, lõbuihaluses hävinev, pidevalt oma pühapiltidele sülitav ja selle eest karistuskandev mees. Kas see on siis ilmaliku võimu tasuta kaasaanne? Roll on teostatud meisterlikult nagu ka omaaegne Jago; jümme-konna aasta pärast tahaksin näha ka Lepiku Leari. Mõistagi on mul kahju, kui hea näitleja peab suhtlema elektriliste viirastustega (surnud peapiiskopi kuju ja hääli translatsioonid), aga tekkiv piinlikkustunne pole tema süü. Samuti nagu ei ole tema süü, et puuhobused ikka puuhobusteks jäävad, et inglise parunite kehastuv juhmus peasjalikult röökimises avaldub, et prantsuse parunid mängivad naised kõiguvad kusagil «Lautensackide» ja «Hamleti vahel (mis mõistagi erakordselt selgelt näitab Komissarovi suhtumist võimu ümber kiibitsetajasse ja et paavsti kujutab pigem märgina kui näitlejana kasutatav butafooriast ja kostüümist aheldatud laps. Kuna maailma valitsemisele pretendeeriv paavst võib olla küll aheldatud, aga mitte lapsik, siis jääb mulje, et näitleja valik toimus pigem kasvust ja kaalust kui muudest omadustest lähtudes.

Positiivselt jäid meelde veel Elmo Nüganen Kardinalina ja Dajan Ahmetov Prantsuse kuningana. Tõsi küll, need stseenid pärineksid nagu teised lavastusest, rollidki on lahendatud hoopis teises võtmes kui peategelaste omad.

62 Tähendab see seda, et ülejäänud maailm

on veel absurdsem kui Inglismaa? Nimetatud grotesksus ei lähtu küll üksnes kostüümist, vaid ka tegelasi naeruvääristavast tekstist. Vaimuliku võimukandja võõrandumine vaimust on Anouilh'le veel võikam kui näiteks kuningas Henry kompleksid, ja seda võikust on Komissarov värve säästmata võimendanud. Ei varja, et vaatsin neid «minu Becketist» harali seisvaid rolle naudinguga. Hästi tehtud.

V

Milline on siis nende stseenide ajas Komissarovi—Tammearu Becket? Ta on vahetanud kantsleri regaalid ja riigipitsati piiskopimitra ja sauva vastu, et kaitsta üht teist riiki. Mitte paavsti võimu, vaid Jumala au. Ta elab läbi ka kiusatuse kõigest loobudes pühaks saada ja suudab siis ise oma taotluse üle muia. Endiselt peaks ta printsibiiks olema soov teha kõike nii, et see oleks tehtud hästi: oleks õilis-kaunis-auline. Laval näen ma aga flegmaatilist heasüdamlikku habemikku, kes on kõigile andeks andnud ja kelle soojusest saavad toitu tema lähedased (näiteks väike munk, keda miskipärast mängib hiiglas- kasvu ja hallinev Aavik). See Becket ei hüppa üle oma varju, ei raba elegantsi ega vaimuvahedusega. Tammearu Becket on tolstoilasest munk, pigem kohtlane frantsiskaan kui kõrgkiriku pea. Ta pärineb lihtrahva hulgast, tajub sellega ühtsust ja jääb selle osaks. Oponent võiks nüüd öelda, et sellise lahenduse eeldused on olemas Becketi eluloos ning, viidates tekstile «Ma armastan inimesi», toetuda peapiiskopi päritolule, aga k e e l mida Becket kasutab, räägib vastupidist. M õ i s t e d, millest ta konstrueerib oma maailma, v ä ä r t u s e d, mida ta läbi näidendi kannab, ja p ü ü d l u s e d annavad meile pildi hoopis teistsugusest inimesest. Inimesest, kes kogu oma elu on seisnud eraldi ja üksi mitme maailma vahel kui võoras, ja põlguse ja austuse sogaste lainete kohale ehitanud oma torni, o m a isiksust.

Nagu me korduvalt kuuleme, jumal-dab Becket üle kõige au. Et au talle korruga nii välist suhtumist kui ka seesmist tasakaalu, selle kõigutamatust ja haavamatust tähendab, ilmneb ka tema käitumisest. Kui kahte erinevat aüksitust kujutleda joone teineteisest eemalduvate otstena, siis on mõistetav, mis-sugust valu pidi tekitama üha kasvav pinge. Ei seda pinget ega kirkast valu hooma me lavalt kuigi sageli. Aga au ei ole au, kui ta ei suhestu väärtuste tipuga. Seni, kuni tipuks pseudo- või



«Becket ehk Jumala au». Kuninga pojad, Inglise parunid ja Kuningas — Andres Lepik.

vahendväärtus (olgu selleks siis kättevõideldud võim, rikkus või kuulsus), seni deformeerub meie elu kolmnurk ja langeb laperdades määramatusesse. Peab olema väga rumal, et laperdamist lennuks pidada. Ja peab olema väga uskmatu, et mitte näha languse katastroofilisust igavikulises tähenduses.

Becket ei olnud ei seda ega teist. Tekst kubiseb viidetest tema erilisele intellektuaalsusele ja kultuursusele. Ja nagu varemgi öeldud, on kogu Inglismaa tema ajaks juba enam kui 700 aastat usklik. Indiferentsust Jumala suhtes on tollases kontekstis raske ette kujutada. Küll aga mässu, aktiivset vastuhakku, kuritegu, mis on midagi hoopis muud.

Ons Becketil enne otustavat pöördumist teadliku mässu periood? Ei, arvan, et nii suureks tema ahastus (nagu näiteks Nietzsche) ei kasva. Ta elab Looja loodud maailmas, ei teadvusta aga, et tal oleks kohustusi Looja vastu. Ta ei olnud veel andnud oma jah-sõna ning ehitas oma torni. Meenutades aga, et läbi Moosese Iisraeli rahvale antud seadused said kord ümber kirjutatud südameisse, on loomulik, et kogu inimelu suhestub nendega. Seda ka siis, kui need ümber sõnastatakse elik tõlgitakse. Becket põlastab tühje moraalireegleid, jumaldab aga au ja peab seetõttu kord tunnistama eetilisi norme. Becketil on

väga olulisel kohal ilu mõiste. Kõik olgu kaunis. Eks ole siin ju tegemist täiuseihaluse ühe vormiga? Kirjutatud aga on: olge täiuslikud, nagu teie isa taevas on täiuslik...; taotlege esmalt Jumala riiki (absoluuti)... Becketil ei olnud vaja reeta põhimõtteid selleks, et anda oma elule väärtus, ta pidi üksnes lubama oma kolmnurga seni tühjana seisnud tippu absoluutsete väärtuste sünergia: elava Jumala. Ja korraga said tühjad mõisted sisu: nii aul kui ilu oli korraga kate. Oli mõõt, millega mõõta olevat ja näivat, kaduvat ja jäävat. Endiselt on kõik tema vastu, ainult kui enne seisis nende madaluse vastas Becketi põlastav kõrkus, mis terasvitsana paindus ja löi, siis nüüd on seal inimene, kes on läbi elanud mõnes hetkes varitseva igaviku ja surma, kogenud kiusatuse erinevaid vorme — olgu nendeks või rikkus ja vaesus, mis iseenesest ju mitte midagi ei tähenda — ja mõistnud, et inimese ülim osa on seista kohal, mille Jumal on talle määranud, ja teostada seal oma elu kui vabaduse akt.

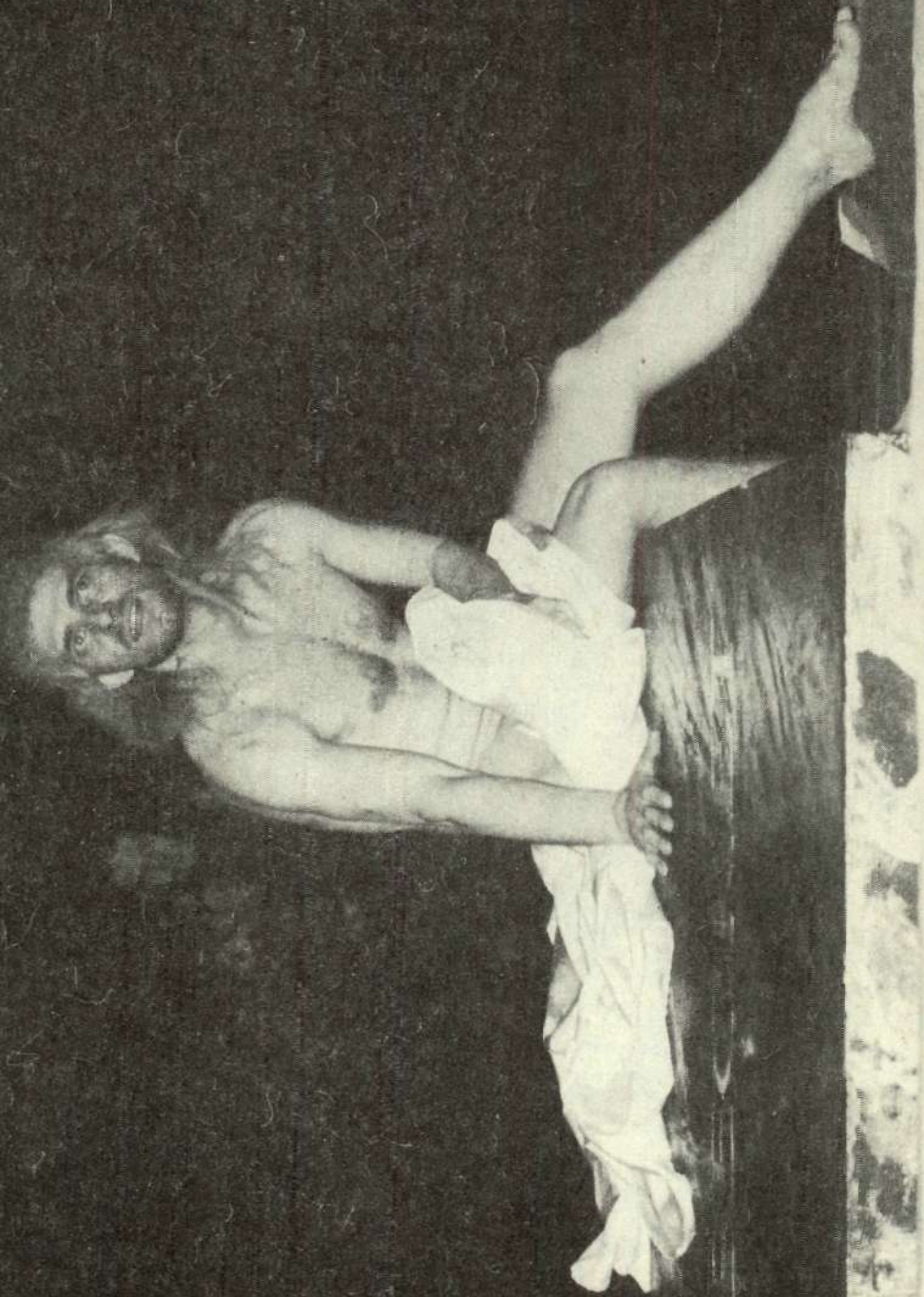
See ei tähenda veel, et kahtlustel ja kiusatustel oleks korraga lõpp. Altari juures on kiusatus kõige kangem, teavad 63

«Becket ehk Jumala au». Inglise parunid —
Andres Oks, Allan Noormets, Andres Noormets
ja Elmo Aluda, Kuningas — Andres Lepik.



Beeket ehk Jumala au. Kuningas — Andres
Leppik.

E. Lõuti, fotod.



vaimulikud juba sajandeid. Ainult illusioonidel on lõpp ja saatana pakkumistele ei omistata enam väärtust. Libastudes sõnnikul, ei arvata end enam leidvat briljanti ja nii mitra kui muhud on ühtviisi tühised ajaloo Issanda poolt pakutud missiooni sisulise väärtuse kõrval. Mõistetakse ka, et nii elu kui ka missiooni tegelik väärtus on selles, et see kõik tuleb Tema käest ja läheb sinna ka tagasi. Küsimus on ainult selles, millisena annad sa tagasi sulle usaldatud elu.

Oponendil jääb üle küsida, kas tõesti on võimalik käsu peale pöörduda, eriti nii uhket vaimu omades nagu Becketil. Henry seda ei uskunud ja ega Becket isegi oma muutumist ette ei näinud. Koorma oma õlgadele võtnud, adus ta aga korruga selle tähendust: hoomas, et pühaduse väärtused on kauneimad ja igavesed ning moodustavad inimese essentsiaalse olemise. Becket taipas oma olemise mõtet. Ta mõistis korruga, et reeta igavesi väärtusi pole võimalik, reetmata sealjuures iseend, ja et täiustumine tähendab allakäigule vastuseisu, ajaliku tasakaalustamist igavikulisega ning et Jumala au kandmise koorem on tegelikult meie ainuke olemisvõimalus. Ta nägi läbi Jumala eituses peituvat eneseeituse ebaesteetilisust ja see sai määravaks. Ta ei saanud enam teenida võltsi ilu. See oli ilmutus. Näilisusest läbi tungiv tõeline reaalsus, mida ei saa salata. Pärast sellist kogemust on võimalik ka surra üksnes nii, et surmgi oleks vastuseis kaosele, manduvale ja vahendväärtusi orjavale maailmale. Korrastatud loovuses, kus esteetiline ja eetiline on ühendunud Jumalas, ei ole juhus ega rāpakust. Üha uued ettenägematused tulevad kui vanad tuttavad ja sa võtad neid vastu naeratusega. Kõik asjad asetuvad täpselt ja kergelt oma kohtadele. Nõnda tuleb oma õigeimal ajal ka surm ja kui sa teda kätelda suudad, on ta korruga võidetud. Võidetud on ka need, kelle läbi ta saabub. Ja pole õudne, et süsteemi mahub seegi, kuidas ajaliku *maja* teenrid — nii ilmalik kui vaimulik võim — omavahel kokku lepivad, sinu elu ja surma peenrahaks vahetades või pronksi oma kasuks pööravad. Selle eest polnud kaitstud ka Önnistegija. Natuke naeruväärne näib eemaldujale kõik, ja küllap tahtis oma nukral ja ometi üleval kombel seda öelda ka Anouilh.

Aga ometi kritiseerib ohver viimse ja lõpliku reaalsusena igavikus oma pilastajaid ja tapjaid, korrumpeerunud riiki ja aega ning tema tunnistus on

seada võitmatum, mida jäägitum on olnud tema andeksand. Nii on võimalik 'Anouilh' näidendist välja lugeda ka veendumust, et nii meie altruism kui ka egoism peaksid pädima palves: Issand, Sinu tahtmine sündigu, nii taevast kui ka maa peal. Ja kahju on sellest, kes leiab siit passiivse, elust põgeneva eluhoiaku alged. Ka valmisolek surmaks võib olla elu jaatus. Kristlus on väärustumise kompromissitu kriitika, vastuseis destruktiiivsele algele, kohustus lõpule viia kord alustatu. Ja on imeline arm, et me tohime seda teadmist läbi ajastute kanda ning üha uuesti teostada püüda. See on õnn. Sest nagu nii mõnigi teadvustanud ja postuleerinud on, pole õnn mitte scovide täitumine, vajaduste üha rafineeritum rahuldamine ega valu vältimine — õnn on täita alati Jumala tahet, kui rānk see ka ei tunduks.

Ootame (loodame?) veel?

LEA TORMIS

Praegu jälle peegeldab ja võimendab teater — isegi siis, kui ta seda eraldi ei taotle — elus toimuvaid protsesse vahetumalt, kui teised kunstiliigid. Stagnaaegadelgi, kui teater toimus vahel tõesti omamoodi vastupanuliikumisena, registreeris ta paralleelselt ka elu allakäiku.

Eriti näitlikuna meenub omaaegne protesti-reaktsioon Mikiveri «Hamletile» — vähem kriitikute, sagedamalt vanema (ka keskmise põlvkonna) teatritegijate ja osa publiku hulgas. See polnudki niivõrd vastuseis Mikiveri-Viidingu tõlgendusele — tegelikult ei suudetud leppida, et elus ei ole enam terviklikku isiksust, kes suudaks kas või üksi vastu seista üldisele laosele, Taani kuningriigis toimuvatele mädanemisprotsessidele. Oma hingerahu huvides oleks tahetud näha Hamletit, kelle poole vähemalt laval oleks saanud üles vaadata.

Nii praegugi — rahulolematust teatriga võimendab rahulolematust eluga üldse. See selgus ka septembri lõupäeval Tallinnas toimunud väikelaevade festivalil.

Praegu oleme vist oma elu ja kunsti allakäigu ulatuse ja võimaliku ülesmäge pürgimise raskused juba küllalt hästi teadvustanud. Lauspessimism, pseudoisamaaline ilutsemine või — põhimõttel: päästku end, kes saab — äri- või aluste järele haarlemine loodetavasti siiski ei rahulda neid, kel veel pisutki eluauastust ja kunstivajadust.

Oodates... Godot'd
või ninasarvikuid?

Oht: jäädagi ära ootama, seejuures kaeblema, kui halb meil on ja kui raske on möödani ja tänapäeva ebaõiglust taluda. Optimistliku pessimistina arvan, et asi läheb veel tüki maad hullemaks. Üks võimalik hoiak oleks tõeline stoitsism, mis praegusel ajal küll suuremat õnnestuda ei taha. Manitsema lõputult üksteist: rahu, ainult rahu! külma verd! — ise üha närvilisemaks muutudes. Ometi pole muud väarikat teed, kui teha, mis vähegi oskad, ja mitte leppida, mitte harjuda halvaga, mitte küüniliseks muutuda!

On oktoobrikuu. Ajakiri ilmub detsembris — IME peab lahkuma pelga müüdi tasandilt, aga ta realiseerimise tegelikud teed on veel mitmes suunas püsti. Reaktsiooni pealetung. Midagi siiski toimub, võitlus võimukoridorides käib. Kultuuri osa on esialgu jäänud üldsõnaliste deklaratsioonide tasandile. Paljudele majandusmeestele on kultuuriasjad endiselt viimasejärgulised. Asjaolu, et kultuur pole üksikute luksusalade kogum, vaid inimlik eesmärk uuele elukorraldusele, mille nimel rasket majandusvõitlust peetakse, kipub meelest minema sel kiirendusega allamäge-veeremisel. Oleks vaid näha, kuhu pidurduseks klammerduda — kivinurk, millest kinni haarata, et hakata end ülespoole tiirima...

Kas suudaksime esialgu lihtsalt situatsiooni teadvustada? Kas või siin, teatri poole peal. Diagnoosiga hakkama saada. Olgu see või halastamatu. Sellelt pinnalt oleks vahest võimalik aegapidi ka liikuma hakata. Ma ei tea, kui palju teatritegija endale olukorda teadvustabki. Loojal peab vist olema tugev enesekaitsereaktsioon. Ehk ei saa alati endale tunnistadagi, et asi on nüüd päris hull ja põhjas. Kas see, kes tunnistab, peaks tegema täieliku täispöörde, mõneks ajaks eemale tõmbuma või hakkama uuesti teistest kohast peale? Aga teatris ei sõltu asjakorras muutmine tavaliselt üksikust inimesest, tema sisemistest jõu- ja andekuse varudest. Isegi kui ta on lavastaja. (Kas pole just vähesed tipptaseme lavastajad selles lagunevas impeeriumis viimasel ajal lavastamisest — vähemalt teatris — loobunud?) Teatris, senise organisatsiooni kohmakusest rääkimata, on kõik nii kuratlikult seotud elu üldise kvaliteedi, väga erineva tasandi ja elukutsetega inimestega. Näitlejal on eriti raske midagi muuta. Kui tal just pole erilisi «isetöötamise» võimeid, oskust end kõige kiuste loovalt rakedada.

Tuleks karta, et just mõni kõige võimekam ja madalama valulävega inimene võib niisuguses olukorras lihtsalt teatrile selja pöörata. Tundes, et ta ei 67

suuda midagi muuta ja ei taha niisuguses masinavärgis enam edasi keerelda. Sellise äkilise otsuse võivad teha just need, keda teatril umbseisundist väljatulemiseks kõige rohkem vaja. Reageerivad kõige tundlikumad. (Kas sarnases olukorras pole näiteks ka killuke Tallinna vene intelligenti? Pingete segapuntas riskime kaotada inimesed, keda siin, praegu eriti, väga vaja oleks. Jäädes kahe tule vahele, võivad just nemad loobuda või lahkuda.)

Kriitikute kohus on siiski püüda midagi mõtestada. Kui keegi veel kuulata peaks tahtma. Või olgu siis iseendale ja mõnele kolleegile. (Meie tsunfti autoriteet käib ju samuti aina alla.)

Ka festivaliga on seotud tähelepanek: juba pikemat aega kiusab tunne, et kui mõned üksikud tähtsündmused maha arvata, siis näib, et mitte kedagi ei huvita öieti mitte miski. (Ebamaärast ootust on siiski veel aimata?) Mitte ainult, et teatris on hakatud vähem käima, saalid on tühjad. Need asjad on küll seotud, aga mitte nii otseselt. Festivalide ajal tajud olukorda teravamalt kui muidu: vaatamata sellele, et me praegu räägime aina ühte- ja kokkuhoidmisest (oleksime nagu vaimus valmiski millegi nimel kokku hoidma), on meie praegune situatsioon tegelikult kaasa toonud uue omavahelise võõrdumise, hajumise. See on äratundmine, mida ei saa tõestada, küll aga tajuda. Selles on ka oma loogika. Surveaegadel oli sisemine ühtehoidmine võib-olla ainus võimalus vastu panna, tuge leida. Hiljutiste suurte kooslaulmiste aegu oli seda ehk ka rohkem, mõnede rahva ajalugu puudutavate lavastuste puhul oli küünarnukitunnet veel ka teatris. Aga praegu, iseendagi teatrihuvi vähenemist jälgides (see pole lihtsalt kriitiku elukutset vahel saatev tühjus) paistab jälle, et teatriilmas peegeldub ühiskonna üldine kõhklus- ja väsimusseisund üsna näitlikult.

Kui konkreetset väikelavade festivali silmas pidada, siis muidugi see, et Tallinnas midagi teatrilast toimub, oli siiski tajutav. Üleüldse toimub praegu ju väga palju (kvaliteet on iseasi), peame hakkama harjuma, et ei jõua enam kõike haarata. Esialgu tekitab see isegi peataoleku ja lootusetusetunde. Võimaluste paljususega peame lihtsalt psüühiliselt kohanema, teadlikuma valiku vajaduse loomulikuna omaks võtma. Teine ja kurvem tõde on see, et nüüd, mil kultuurivallaski korraka palju toi-

mub, selgub äkki, et huviliste ring, kes üldse t a h a b millestki vaimsest osa saada, on ikka üsna väike. Võiksime ennast lohotada, et huviliste hulk praegu lihtsalt diferentseerub, järelikult jätkub teda nüüd igale poole konkreetselt vähem. Rohkem kui tõeäoliselt väheneb see kontingent siiski ka absoluutarvudes. Ja see paneb jälle tõsiselt mõtlema, kui õhuke meie kultuurikiht öieti on. Kui kerge on seda lõhkuda ja kui raskeks läheb taastamine, kui laseme sel praeguses olukorras lausa mureneda.

Mitte ainult vaatatajais, tegijates endis on tekkinud mingi r a b e d u s, k õ h k l e v u s ja e b a k i n d l u s. Mõistetav, et lööb päriselt välja meie üldine kulumus; pettumus algselt suuremates lootustes; allakäinud töövoime. Lisaks psüühiline vapustus: avalik, põhjalik teadvustamine, kui hullud asjad meiega on toimunud ja toimumas. Näha juba esimese sula aegadel k o g u üldist, kolettu masinavärki kõikide traagiliste ajalookeerdude ja nähtuste taga. Stagnaja lõpuks olime küll põhimõtteliselt jõudnud arusaamisele, millises ühiskonnas elame, mis meist on saanud. Nüüdne üksikasjaliku dokumentaalmaterjali teadvustamine on olnud hädavajalik, aga ränk kogemus. Kui seda millegagi teatris võrrelda, meenub ikka Hamlet — inimene võib teoreetiliselt teada, et aeg liigestest lahti on, aga tõde jõuab lõplikult kohale ikka alles siis, kui see otseselt ja halastamatult teda ennast puudutab.

Ainult tõsiasjadele silma vaadates saab edasi minna. Aga kui languse sügavus kedagi lausa lootusetuks teeb või siis kõlblusele käega lööma paneb?

Sisemise ebakindluse põhjuste seas on veel enesele aru andmine: kui vähe me tegelikult teame ja oskame. Ehk ainult töö ise saab siin aidata. Aga kuidas see töö käima panna ja kes on õpetajad? Ebakindlusetunne elab kõigis, nii ka kunstniimestes: äkki ma jään nüüd viimasestki rongist maha, ei jõua, ei saa enam järele? Heitlikkust üldises (teatri)situatsioonis võimendab pisut vabam liikumisvõimaluski: peaaegu igaüks püüab l e i d a endale kanali, mille kaudu pääseks võimalikult rutem ennast välja poole näitama (võib-olla natuke ka teisi vaatama). Ega senisest sunnismajisusest pääsemise kihku anna häbeneda. Kurb on vaid, kui konjunktuurlus, vajadus ruttu millegi tulusa järele haarata, esiplaanile tõuseb. Aga kui midagi häbeneda siis seda, et väga paljudel vanema põlvkonna hulgast, aga ma kardan, et ka noorematal, on eneseproovimise, ene-

setäiendamise instinkt kustunud. (Või ei ole seda kunagi olnudki?) Ei üritatagi, ei tahetagi enam välja rabelda — arvates, et on nagunii juba lootusetult maha jäädud, lüüakse käega uute ideede, teadmiste taotlemisele.

Ja veel üks põhjus ebakindluseks — nüüd juba tõsine hirm publiku kaotamise pärast. Lõpuks on jõudnud praktikuteni, mida seni vaid kriitikute härdamiseks põhjati. See on pannud tegijad kaootiliselt liikuma, sest vähesed suudavad uues olukorras läbimõeldult ja kaugema perspektiiviga käituda. Puudub sisemine pide, ei teata enam, millest kinni haarata. Kui arvestada veel traditsiooniliselt meisse juurdunud eelarvamust, et puhast meelelahutust oleks nagu häbistav teha. Neid, kes on seda täiesti kompleksivabalt ja rõõmsalt teinud, on meie kunstimaailmas alati vähe olnud. Praegu haaratakse iga hinna eest lõbustamise kui viimase päästerõnga järele, aga selles on ikkagi soomeugrilikku raskemeelsust ja teadlikku paratamatusetaju. Tuleb aina kaaluda — mis nüüd küll läheks! mille peale kindlasti tullakse! Aga niipea, kui puudub anne, spontaansus, rõõm ja tegemislust, pole see enam õige meelelahutus.

Praegusest ebakindlusest rääkides ilmneb veider paradoks. Stagnaaja tüüpjuundiks, ahistavaks tajumuseks sai Peer Gyndi Suur Kõver või näiliselt elastne, tegelikult umbne sein — ei verista otse, aga tuimestab. Ometi — imelikul kombel oli siis mitmelgi see nimetu sisemine pide olemas: eesmärk — vastu pidada! Mingis mõttes tundis kunstirahvas end võib-olla isegi ühsemalt kui nüüd, mil «oma niši» otsimisega võib kaasnedä kiivas salatsemine ja tsunftivendade umbusaldamine. See pole ju see konkurents, mida hädasti vajame!

Iga psühholoog ütleks, et need on antud olukorras mõistetavad ja paratamatud ilmingud. Jääb lootus isereguleerimisele aja jooksul. Räägiti ka väikelavade festivali lõpetamisest, et ega kriisiseisund iseenesest ole veel midagi lootusetut. Ka see on üks loomulikke teatrikunsti (ühiskonna?) seisundeid. (Panso armastas meelde tuletada, et kõige sagedamini külatab õnn õnnetuid.) Nii et polegi mõtet paanikat teha, häirekella lüüa. Kui ainult poleks ärevat kella-tikumist. Mitte tavaline eksistentsiaalne hirm, vaid meile kõigile teada olevast reaaloelukorras tingitud. Sellest kram-

bist lahtisaamine on tõenäoliselt raske, aga mitte võimatu.

Kas pole üheks heitlikkust süvendavaks teguriks isegi senisest suurem loominguvabadus? Oleme juba aru saanud, et ega me kuigi vabad olegi, sest vabadus on vastutus. Vabadus koos vastutusega kui stressi põhjustaja? Või siiski võimalus praeguse stressi ületamiseks, kui hingejõudu jätkub? Võib-olla võttis festival ajuliseltki aja maha, tõi meid teise reaalsusse, teatri mängumaadele vahetumalt tagasi?

Millest õppust võtta

Festivali lühikeseks jäänud lõpuarutelul leiti, et siiski mitte juhuslikult pole Tšehhovi «Kajakas» lavastuste üsnagi juhuslikult kujunenud valikus kaks korda esindatud. Kui Treplevi I vaatuse tõdemus uute vormide hädavajalikkusest tõsisis esiplaanile 60ndatel, siis praegu (kui üldse midagi veel kehtib) kehtib pigem Treplevi finaali nukram ja avaram tõdemus, et asi pole uutes või vanades vormides — hoopis selles, mis vabalt hingest lähtub... Need valikud korduvad vaheldudes läbi aegade. Praegu — igavus võib küll tuua igatsuse vahepeal unustatud vormide, senisest teisiti tehtud teatri järele, aga otsustavaks saab, kas tegijal on ka midagi öelda. Mitte deklareeritud kontseptsiooni, vaid püsiväärtuste ja kunstimaagia tasandil, siin ja praegu, mil näib, et kõik on samahästi võimalik kui võimatu.

Küsisime rohkearvuliselt, tõesti rahvusvaheliselt külaliskonnalt, kas rahvusvaheline väikelavade festival on vajalik. kas ta ütles rohkem kui silt, mille külge teatud hulk etendusi riputada? Vajalikkust ei eitanud keegi, kuigi selle põhjusi nähti erinevalt. 1. Teatrielu kriitilised perioodid vajavad väikelava, kus sünnivad uued vormid, saab teha eksperimente ja järeldusi (Leningrad, prof Gitelman), suured lavad lähevad üle kommertsvormidele (Ungari kriitik L. Upor.). 2. Baltikum on alati toetanud vene avangardi, Tallinnas võiski toimuda avangardi festival (Moskva kriitik N. Agiševa). 3. Täna ei ole väikelavade eksperimentaalsed ega ka näitlejale kooliks. Stambid, stereotüübid ja kommertslik meelelahutus on siiaagi üle kolinud (Moskva kriitik A. Sokoljanski). 4. Segaseks jääb, mis on väikelava, väikevorm. Asi polegi ruutmeetrites või teistihulgas, mõtet on rääkida truppi teistsugusest olemisviisist (Pirgu!), suhtlemisviisist (ka publikuga). See, mis oli 25 aastat tagasi avangard, pole seda

ammu enam. Praegu tuleb oodata ja töötada professionaalselt (Warssavi, kriitik E. Wysinska). 5. Kriitikutena kasutame tähenduse kaotanud termineid, nõudes teatritelt aina u u t. Iga väga hea lavastus on a v a n g a r d n e, avangard saab olla ainult ü k s i k n ä h t u s (Lee-du, Kaunase kriitik). Viimasega kaldun nõustuma, andestagu terminoloogiatäp-suse eestvõitlejad! «Avangard» on praegu lihtsalt tühi sõnakõlks. Ja «postmo-dernismi» alla mahub natuke liiga palju. Kas mahuvad ka humanistlikud «traditsioonilised» väärtused, mille-ta see mineviku-oleviku teatrivõtete palju-suse vaba monteerimine siiski kerge-kaaluliseks osutub. (Minu meelest ei saa elavates inimestes materialiseeritud lavakunst kunagi päris «puhtaks» vää-rtushinnangulisusest, stiliseeritagu, palju tahes!)

Ühinen nendega, kes ei pea väikelava universaalseks päästerõngaks stereotüü-pide ja kommertsialiseerimise sogases meres. Ta võlu ja ohtlik nõudlikkus on enamasti lähema süvenemise, psüh-holoogilise eritlemise v õ i m a l u s e s. Minule oli festivalilavastustest sellele teatritüübile kõige lähedasem «Vana-linnastudio» «Emigrandid». Lutsepa-Baskini (Mikiveri suunatud) partnerluse täpsus ja improvisatsiooniline vabadus ühte-aegu; psüühilis-ajalooline usutavus ja üldinimlik universaalsus. Elus teater, alati huvitav, alati lõpuni seletamatu inimene.

Kahju muidugi, et üks algselt kuulda-vasti plaanitud ettevõtmine — festivali ajal töötav praktiline seminar-laboratoo-rium, kus uuritakse spetsiifilisi loome-probleeme — täiesti ära jäi. Ju ei olnud piisavalt huvi või ettevõtmist — potentsiaalseid läbiviijaid peaks meil olema?

Festivali lõpuarutelul küsiti korduvalt, millised olid festivalilavastuste valiku alused, kes ja mille hulgast valis? Kahtlen, kas korraldajatelgi õiget üle-vaadet on. Järgmisele festivalile sooviti eeskätt konkreetset e s t e e t i l i s t s i s u ja varasemat valikut — olgu ühe inimese või žüri poolt. Mitte kõik seekord näida-tud lavastused polnud algselt väikese lava jaoks tehtud. Või olid, aga näidend nõudnuks pigem avarat lavaruumi («Tango»*, «Ninasarvik»). Ehk polegi nii tähtis, kas saame lavastusi mingi kitsalt piiritletud sildi alla viia? Kui lavastus tõesti hea juhtub olema, huvitab vähe-seid, millisesse formaalsesse kasti teda paigutada. Sellesama Hollandi noorte-

trupi mängitud «Kajaka» puhul, mis pakkus enamikule ühe huvitavama-test elamustest, ei tulnud kellelgi pähe arutleda, kas see üldse kuidagi toimuva festivali sisse mahub.

Kui meil on ülejäämisel aastal jõudu ja vajadust veelkordseks festivaliks, kas ei peakski püüdma kava üles ehitada paari teadaolevalt tõesti mõjuva «ilma teinud» lavastuse ümber? Et Hollandi «Kajakas» tegelikult pooljuhuslikult sülle kukkus (enne esineti Moskvas), peaks meid tuleviku suhtes ettevaatlikuks tegema: mida üldse kätte saame, keda jaksame siia kutsuda. Edaspidi võiksime piirduda ka lavastuste väiksema arvuga. See mõte kordus peaaegu kõigi sõnavõtjate, ka vaheaegadel kuluaaride: vajame festivali, kus oleks rohkem «õhku». Peab jääma avaruse tunnet, järelemõtlemis-aega, rohkem võimalusi erialaseks suhtle-miseks.

Lääne-Saksa ITI-keskuse esimees Manfred Linke ütles esimesena välja, et õhtune kohvi-kuvõimalus oli hea, aga vajalik on pidevalt tegutsev «klubi», kus inimesed saaksid kokku ka päeval ja etenduste vahel. Tõesti, palju lahendanuks lihtsalt mingi ka kohalikele huvi-listele kättesaadava, kohvivõimalusega ruumi olemasolu kõige käidavamas kohas (mitte ai-nult staap «Olümpias!»), kuhu ühtlasi pide-valt laekub ja välja pannakse (ka isiklikul algatusel!) informatsiooni festivalietenduste, linnas toimuvate kultuurisündmuste, kava-muutuste, kohtumissoovide jne kohta. Praegu valdas täit infot heal juhul paar inimest, aga küsima tuldi ka teiste kohalike käest, kes me enamasti ei teadnud ka ise täpselt, kus on ära muudetud mingi ruum, aeg või etendus. Küllap igaüks meist, siinsetest teatraalidest-kriitikutest, kes nagunii enami-kul etendustest käisid, võinuks olla rohkem kasulik, kui oleks varem täpselt kokku lepitud, kes võtab mingi osa külalistest oma hoolde (olgu või tõlkeabi või täiendava info asjus jne). Nüüd tundsin ise, küllap teisedki end pisut ebamugavalt, omaalgatuslikult orgküsi-mustesse puutudes. Eeldasin, et külalistrikrii-ikutega suhtlemine võinuks uuesti mõnevõrra koondada ka meie üha enam võõrduma hippu-vaid arvustajaid. Ei teagi, miks see ei õnnestunud, kuigi Arengukeskus, kus TL kriitika-sektsiooni esimees töötab, oli üks festivali korraldajainstantsidest. Pealegi mitmed küla-listest, kuulnud, et meil on olnud kunagi tavaks ka põhjalikumad arutelud etenduste järel, leidsid, et see on eriti huvitav, selle traditsiooni peaks üle võtma! Vähemalt osa etendusi kohe või järgmisel hommikul läbi arutama, nii ühtlasi omavahel tutvudes.

P õ h i l i n e , k o r d u v v a l u p u n k t : õigeaegse ja operatiivse teabe vaegus. Alates nii elementaarsest asjast, kui osavõtjate nime-kirjad või rinnasildid esimesest päevast peale

* M. Unt tegi hädast voorse, muutis kitsa, 70 poolitatud lava platvormi kujundiks.

(külaliste täielikku nimekirja sain näha mitu päeva pärast festivali lõppu!). Põhiseltskonna põgus tutvumine sai kiirimpromisatsioonina teoks alles Pürgus, aga sellest oli vähe. Mängisime maha palju võimalusi töökontaktideks, informatsiooni levitamiseks ja kogumiseks. Olmetingimusi (meie oludes palju raskem!) kiideti, suhtlemisvaegus häiris.

Nõukoguliku asjakorralduse mudel: kes öieti vastutab, kui vastutajateks on Kultuurikomitee, Teatriliit, Arenduskeskus jne, aga konkreetset ülesanded pole vist küllalt täpselt jagatud? Kes oli festivali peremees? Miks puudus sisuline reklaam ja usaldusväärne koondkavagi ilmus vaid «Noorte Hääles»? Külalised kiitsid inglise- ja venekeelseid lavastustetuvustusi Kultuurikomitee ekspertidelt; tavapublikut tuli aga veelgi vähem tavalisest — piletimüügi ja reklaami etteorganiseerimatuse tõttu. Ometi tegelesid festivaliga enamasti kogenud ja võimekad inimesed!*

Korraldamatuse arvele tuleb kanda mõned lausa piinlikud juhtumid, näiteks Läti Rainisteatri «Surmatantsu» planeerimine ja piletimüük. Kahjuks valisid lätlased ise ainukese neile kõlbliku saalina välja Vene Draamateatri. Kui selgus, et kaks saalitäit pole reaalne, pidanuks väga operatiivselt, ennetavalt reageerima.

Lõpuks asjast enesest

Läks nagu läks — ometi oli festival üks pidepunkte juhuslikkuste sajus. Meie oma teatricaliku koostasid vist iga teatri ettepanekud(?), mingeid üldpõhimõtteid ma ei oskaks leida peale lava mõõtude ja võimaliku igakülguse (mõni põhimõtteliste taotlustega erilaad — näit Viiding-Rätsep, endine «Vane-muise» stuudio — jäi väljagi). Mõned aktiivsemad külalised jõudsid väljaspool tihedat programmi veel midagi näha

* P. S. 27.X 1989. Praegu sain korrektureeripoognad. Pilges juhust oli sinna vahele lükanud tänase «Reede» E. Lingi retoorilise küsimusega, mida mina asjast arvan. TL juhutuse liikmena ja lihtsalt eesti teatrinimesena tundsin ja tunnen moraalselt vastutust, ja kuigi festivalikutse jäi saamata, läksin muidugi kohale ja püüdsin ürituses kuidagi orienteeruda. Nii tegid mitmed teisedki Eesti kriitikud, kuigi loomulik oluks õigeaegne eelinformatsioon kõige kohta ka oma inimestele, samuti soovi avaldanud kriitikute osavõtjastaaust. Tegelikult saab vastutada asjakorralduse eest aga ainult orgkomitee määratud, vastavate volitustega isik — nende hulka allakirjutanu ei kuulunud. Nagu käesolevast selgub, arvame Lingiga korraldusest üllatavalt ühtemoodi (õnneks võib trükikoda kinnitada, et minu lugu enne laotud ja mitte plagiaat «Reede» kriitikast!). Ainult miks ta oma kaasautori, kriitikaseksiooni esimehe R. Heinsalu käest midagi seksiooniliikmete «tõrjutuse» kohta ei küsinud?

(«Rosencrantz ja Guildenstern on surnud», «Eesti ballaadid» jm). Soliidsust andsid tuntud headuses lavastused ja esinejad — Draamateatri «Öli», «Vanalinnastuudio» «Kontrabass». Et meie (hilinenud või hoopis argiabsurdi veel mitte kunstiliselt ületada suutev?) absurdidraama-lembus palju näinud külaliste jaoks teistsugusele taustale asetus ja seetõttu hoopis kriitilisemalt vastu võeti kui koha peal, peaks mõistetav olema. (Või erines festivalietenduse tase tõesti oluliselt, nagu «Tango» puhul väideti? Kahjuks ei jõudnud kõike koos külalistega üle vaadata.) Otsetõlke puudumine, eriti vähem tuntud tükkidel («Endla», «Ugala») segas, aga ei takistanud lustimast mõne mahlaka-värvika näitlejatöö puhul. Et o m a j a e h t n e on alati oodatud ja mõjub sisendusjõuliselt ka keele- ja ajalookogemuse erinevusbarjääridele vaatamata, tõestas jälle kord Pürgu efekt («Aruanne»). Sellele tasuks edaspidigi ikka jälle mõelda, kui oma maailmasuhtlusest eemaloleku komplekse pelgalt «meie ka» printsiibil leevendada püüame. (Tulevikus ehk lihtsalt *Tallinna festival*, uhke märksõna «rahvusvaheline» pole ju teistele kuigi oluline?)

Osasaamine teistest

Kohalikke kolleege, isegi kriitikuid oli vähevõitu (huvi-, aja-, infopuudus?!), aga ikkagi oli. Kuigi Strindbergi «Surmatants» (I osa) oli tuttav, polnud seda kuigi kerge jälgida, lätlastel polnud ka kavalehte kaasas. Peategelaste mängu (J. Strenga, A. Kantäne) aluseks tundus olevat selle teatri kunagine ere, teisiivne realism, üldine lahendus (lav K. Auškaps) meenutas mitmeid olnud ja nähtud asju (näiteks meie 60-ndate lõpu katsetusi liikumisrežiis ja sümboolsete võtete kasutamisel) ega olnud selles eriti origaaniline. Nn avangardsete lavastuste puhul häirib alati liigrõhutatud, kuhjatud paljutähenduslikkus. Näitlejad püüdsid vapralt üle olla tühjavõitu (ka etenduse käigus tühjnevast) saalist ja andsid parima, mis igal juhul austust väärib.

Kaunase teatri monoetendus, S. T. Kondratase järgi dramatiseeritud lavatekst «Enne lendu paradiisi» noortelt näitlejatelt (A. Lebeliunas lavastajana, S. Uždavinys Petrutise osas), näitas pigem eeldusi ja siirast tahet kui küpseid tulemusi. Tegijate veendumus jõudis pärrale ka tõlketa, aga täieliku kaasa haaratuse tunnet kahjuks ei tekkinud (mis võis ka minu viga olla).

Mitte eriti avastuslik, aga kuidagi 71

endasseimev ja ajapikku huviga jälgima panev oli Soome etendus, monotükk, mis sobis hästi festivali raamesse — Liisi Tandefeldt esitas E. Kilpi tekstidest koostatud monoetenduse «Ma lõon selle maailma kummuli». Kui asi on iseenda võimalusi ja nõrkusi väga täpselt teadvustades valitud, mõtestatud ja sisse töötatud, siis jõuab see enamasti üsna mõjuva tasandini. Ka mitmed külalised, kes üldse soome keelest aru ei saanud, jälgisid seda palju suurema pingega kui mõnd tuttavat näidendit. Soomeski on üsna mitmed keskeas või üle selle, võimekad naisnäitlejad vähe hõivatud, aga leidnud väljundi ja oma publikugi kirjanduskavade jaoks.

Kaks lavastust, Moldaavia «Lucafäruli» «Godot'd oodates» ja Hollandi trupi «De Trust» «Kajakas», olid kahtlemata kõige erksamad sündmused sellel festivalil. Mis siis, et need olid eritasandilised rõõmud.

«Lucafärul» ilmus Eestisse esimest korda esimese sula ajal väga erksana, meile tookord üllatavalt tõesti romaani teatritraditsiooni esindavana. Siis töötasid otseselt teatri juures nii J. Drutse kui ka J. Ungureanu. Mõnagi tollasest tegemisrõõmusest tõid moldaavlastel uuesti kaasa. Olles praeguselt rahvuslikult staatusest meist vist veel hullemas seisus, avasid moldaavlastel ikkagi oma rahvusliku temperamendi ja iseolemise. See oli igal juhul väga elus etendus. Kunstiliselt tasemelt oli sedagi, mis eri põlvkondadest vaatajatele erinevalt mõjus. Mulle tuletas see jälle meelde meie kuuekümnendate katsetuste algust, kui kindla sõnumi, protesti ja sotsiaalse vihaga käis kaasas ehk üleaurugi rabelmist, naturaalselt higi, räpakust ja üle-punnimist. Siiski — kodus mängitakse seda lavastust suuremal laval ja Noorsooteatri väike saal oli hädavariant, kus mitmed olulised ruumilised ja liikumiskujundid kannatasid. (Moldaavlastel olid vist ainukesed, kes festivali korraldushädadest omamoodi kasu lõikasisid. Kuna pileteid oli liiga vähe müüdnud, jätsid nad kohe, kiirelt reageerides, esimese etenduse ära, jõudsid seda ka kõigile teatada ja kasutasid tekkinud aega lavaruumiga paremaks kohandamiseks ja teiste etenduste külastamiseks!)

Võte, mida mõnikord hukkagi mõistetakse — otsene päevakajastamine, oma tekstide lisamine — selles tundus veel väsimatu üliõpilasliku improvisatsiooni mootorit. Kavalehe järgi ikkagi 1985. aasta lavastus. Usutavasti küll 1985. aasta lavastus. Usutavasti küll muutuvate poliitiliste sündmuste käigus

improviseeritud palju juurde saanud, ent põhialust säilitades. Mõnes teises kontekstis võinuks tööpoolest näridele hakata, et nii filosoofilise ja eksistentsiaalse näidendi puhul Beckett'i tekst otseselt meie praeguste murede tasandile tõmmatud oli. Aga seda tehti nakkava valu, viha, vaimukuse ja lustiga. Kui absurd on tehtud sise-mise rõõmu ja vabanemistundega (paradoks?), siis ta ei muntu vist kunagi targutavaks ja igavaks. Harva saadakse kätte see lust ja üleolek, mida hea absurditunnetus annab. Absurdi ei saa minumeelset mängida masenduse ja õudusega.* Kui Moldaavia noored mehed pakkusidki kohati üle, käis sellega kaasas laadateatrile omane momentaanne reageerimine konkreetsetele oludele, situatsioonile. Kas või seesama mitmes keeles mängimine, mis neil kuidagi väga loomulikult välja tuli. Olles kohati ka absoluutse näpuganaäitamise ja puust ette-tegemise näide, oli lavastus siiski vaimukalt tehtud, absoluutselt loetav ja praeguses kontekstis küllap vajalik. Beckett'i mudel on lõpuks eksistentsiaalselt üldinimlik, seega kõlbab ka igasse konkreetse situatsiooni, aga et ta nii hästi sobib impeeriumi lagunemise näitlikustamiseks, Igavese Godot' tänase ootamise võimendamiseks, see oli küll lausa üllatav. Kuuldavasti olnud mõned meie Beckett'i-tundjad selle etenduse ramedusest isegi šokeeritud. Aga moldaavlastel mängisid relviutuks tegeva endastmõistetavusega enda jaoks praegu ehk ainuvõimalikku mudelit — rahvaliku *commedia dell' arte* laadis, ja see veenis, kuigi lõpupoole hakkas pisut väsitama.

Üks kõnekas kõrvutiseis toimus hollandlaste ja moskvalaste «Kajaka» puhul. Esimesed ei vajanud nahhaalselt võimukat Samrajavit üldse, vist ei mõistnudki ta rolli vene elus, teistel oli see võtmekuju! Hollandlased meeldisid rohkem, ka pole lavastused kunstiliselt läbitõotlusest võrreldavad. Asi ei ole selles, et moskvalased oleksid väga halvasti mänginud. J. Vassiljeva isikupära mõjub juba ise. Aga nõukogude avangard, väsinud ja kakskümmend aastat hiljem lavale lastud, enam

* J. Lumiste ja Nukuteatri trupi «Ninasarviku» töises sümpaatses lähenemises oli veel annus ülepeüldlikkust, ülesande raskusest ja kogemusest tingitud kramplikkust, mida ületas vaid H. Toompere nauditav sisemine vabadus ja joonise organika. Nii polnud ka ohudraama ärevat võimendamist finaalis (või mängib siin elu praegu teatri liiga võimsalt üle?). Mati Unt oma trupiga tajub absurdi hoopis tundlikumalt.

ei töötä, see on vaid galvaniseeritud minevik (tänaastele vihjetele vaatamata). Seda enam, et mingit ühendavat tähendust, terviklikku mõtet, mis hollandlastel olemas, I. Pogrebnitsenko režiis ei tajunud. Oli rida iseenesest vahel vaimukaidki võtteid ja trikke, mis pudenesid episoodideks, kuhugi viimata.

Kuigi ka hollandi etenduses polnud midagi, mida ma varem poleks näinud teatris tehtavat, tundusid nende võtted värskeina, sest olid väga täpselt paigas ja teenisid tervikukujundit. See, mida pean Tšehhovi teatris viiski tähtsaimaks — näitleja sisemine vaimuelu —, oli T. Boermansil täiesti vanal heal, olgu või Kunstiteaterlikul tasandil, nii üllatav kui see ka ei tunduks. Kui inimvaimu elu liinid veenvalt ja mitmetähenduslikult lavastust läbivad ja sellele leitakse välistelt siis ükskõik kui traditsiooniliselt või ootamatult teatraalsed, aga v a s t a v a d vormid — minu meelest see ongi psühholoogiline realism.

Tšehhoviga võib väga palju asju teha, nagu ka Shakespeare'iga. Nač on niivõrd universaalsed, et kannatavad välja väga erinevaid teatrilähenemisi, aga kumbki ei andesta vigurdamist, mängitsemist, nagu ka surnud traditsioonilisust, ajuvaba, labast või igavalt mõttevaest juurdeminekut. Moskvalaste kolm korda allakriipsutatud pretensioonikas üli- ja paljutähenduslikkus ei tähendanud lõppkokkuvõttes midagi. Hollandlaste «Kajakast» võis samuti (tänu reklaamile) karta veel üht «avangardistlikult» pahupidi pööratud klassikut. Tegelikult leidsin läbi kaasaegse põlvkonna pilgu nähtud ehtsa Tšehhovi. Võtetekaskaadi, paroodia ja eneseiroonia juures oli tähtsaim see, mille oleme oma teatris vahest kõige rohkem kaotanud — oskus üles ehitada sisemist inimest ja tema arengujoont. Ja kadestusväärt sisemine vabadus! Ükskõik, keda hollandlaste lavastuses jälgida, olgu Treplev, igavese ja ülimalt kaasaegse naisetüübina mängitud lihtsakoeline Niina, Maša; või kaunis, noor ja efektne Arkadina — kõigis oli absoluutne elamuslik täpsus koos nimelt kõrvaltvaatava intellektuaalse efektiga. Ei tea, milliste vahenditega näitleja selle saavutas, aga see oli väga kõnekas ka välistelt staatilistes stseenides (Treplevi—Niina viimane dialoog). Lavastuse dünaamiline jõulisus tõestas, et Tšehhovist annab väga palju võtta; selles varjus aga kummaliselt ka Tšehhovi poeetilisus — tänapäevastesse kategooriatesse transformeeritult. «Kajakas» rääkis kaasaegsest inimesest, kes, igasugused

illusioonid kaotanult, ei ole küüniline, pole veel hüljanud kõiki inimlikke kvaliteete, igatsusi, valu, suhteid.

Väga hea teater on tegelikult alati optimistlik. Mäletan, et mõnelt festivali-etenduselt tulime ära masendusega ja arutasime tänaval, miks küll oleme sellise elukutse valinud, kui istume teatris etenduse lõpuni veel vaid kohusetunde-inertsist. Hollandlaste etendus kutsus esile selle rõõmu, mis tuleb, kui näed midagi hästi elusat, professionaalselt ja täpselt loodud, olgu siis sõnum ka halastamatu või skeptiline.

Tagantjärele «Noorte Häälest» loetud T. Boermansi intervjuu kinnitas veel kord, et hea teatri puhul on t e g u tihti veenvam ja avaram kui selle teoreetiline alus (kuigi viimane oli huvitav). Nii oli ju ka Brechti praktikas, kelle teoreetilisi lähtekohti võis Boermansi sõnades ära tunda.

Hollandlane pani aga jälle kord uskuma, et r a h u l o l u ühiskonna «no problems» võib kunstile tõkkeks — aga ka eksistentsiaalsele tasandile pürgimise stiimuliks saada.

Kas ei annaks meie probleemikuhjumise ängi r a h u l o l e m a t u s e s t samuti loovat jõudu juurde pruulida? Kas või jälle kiuste, kui muidu ei saa või ei oska?

Suur sula draakoni aastal ehk kas oskame hoida ühte?

ARVO PESTI



«Draakoni aasta». Režissöör Andres Sõöt.

Stagna takuse särki esimene kärin kostis Eestimaal 1987. aasta 23. augustil Hirvepargis.

Nn perestroika oli alanud mõni kuu tagasi Moskvas ja juba tehti katseid importida seda ka Eestisse. Pahad tsaarid olid surnud, nüüd valitsev hea tsaar olevatki see perestroika alustaja olnud.

Hirvepargi ürituse organiseerijad eriliselt perestroika-vaimustust ei põdenud; lihtsalt tajuti, et aeg on sellise ettevõtmise jaoks küps. Miitingule kogunes mitu tuhat inimest, MRP aktsioon oli alanud.

Peagi ärkasid stagnalettargiast loomeliidud. Ohispleenumi julge pealehakk kiirendas ühiskonnas idanema hakanud protsesse tublisti. Hiliskevadel algas ENSV Ülemkohtu juures pikett, mis kujunes omapäraseks demokraatia kooliks. Veel oli võimalik protsessi oluliselt pidurdada. Rahvas jälgis pinevusega, kas tulevad «mustad baretid» või mitte. Ei tulnud, aga infonäljas linlasi, külalisi ja ajakirjanikke kogunes vahel lausa murdu.

Tallinnast sai rindelinn: sünnitati Rahvarinne ja Interrinne. Viimane formeeris end hiljem küll liikumiseks, kuid pelgalt manöövriks see jäigi. Algas vägede koondamine. Kes Lauluväljakule perestroikat kaitsma, kes Linnahalli juurde inimõigusi nõutama. Rindetegevus käib vahelduvalt lubatud eduga tänase päevani. Võitluslipud on langetamata nii päevinäinud Toompea lossilt kui ka tehaste tahmunud korstnatelt.

Nii võiks lühidalt portreerida kahte viimast aastat Eestimaal. Loomulikult on kirjeldus tinglik ja sügavalt isiklik, nagu on individuaalne olnud toimunud jäädvustanud kaamerameeste läheneminegi. Jaapani tehnika viimase sõna järgi varustatud Julgeolekukomitee filmimehi huvitavad näiteks üksnes kohalolijate näod ja nende plakatid, teiste huvid on laiemad.

Olen näinud kolme filmi: Rootsis kokkumonteeritud «Sula-aastat», A. Sõödi «Draakoni aastat» («Tallinnfilm») ja M. Põldre «Kas oskame hoida ühte» («Eesti Telefilm»). Kõik kolm täiendavad üksteist, igaüks omaette on paljuski puudulik või tendentslik. Et saada objektiivset pilti Eestimaa viimaste aastate sündmustest, peaks vaatama kõiki kolme koos. Kahjuks on see võimatu; hoolimata sulavast stagnast ei ole K. Arraku — J. Lina — H. Ahoneni «Sula-aastat» endiselt näidatud (välja arvatud mõni minut «Vaatevinklis»).

«Sula-aasta» on sümpaatselt kompaktn: sündmused 1987. aasta Hirvepargist 1988. aasta Hirvepargini, vahel intervjuud ja kommentaarid. Puudub kreemine pateetika, sündmuste areng on täpselt jälgitav, hinnanguid ei sega ei tsensuur ega kitsarinnalisus. Oluline on, et paljudele «Sula-aastas» kirjeldatud sündmustele ei ole kohalikud infomonopolistid tähelepanu pööranud. Ometi on need olulised saamaks ammendavat pilti Eestimaal toimunud. Filmi puuduseks võib pidada võtete halba tehnilist kvaliteeti — on ju tegu amatöörfilmiga.

A. Sõödi «Draakoni aastat» on kolmest filmist kõige rohkem tunda autori kätt. See on pigem jutustus väikesest inimesest poliitiliste sündmuste taustal. Apoliitilist pudelikorrajat huvitavad massimiitingud sedavõrd, kuivõrd tulis-

test kihutuskõnedest veel kaikuv plats pudeleid on maha jätnud. Ka täringumängijad vaatavad elule märksa realistlikumalt kui õõlulupidu pidav noorsugu. See kõik moodustab terviku, millel nimeks vist Elu.

Intervjuus Soome televisioonile ütles A. Sööt, et ta püüdis teha «Draakoni aastast» kroonikafilmi, mida võiks vaadata ka viiekümne aasta pärast (ja siis juba uue pilguga), ent kuna sündmused on dateerimata, rõhud seatud atraktiivsuse, mitte tähtsuse järgi, jääb film lõpuks ikkagi autori nägemuseks draakoni aastast, mitte aga sündmuste kroonikaks.

M. Põldre «Kas oskame hoida ühte» on nimetatud kolmest filmist minu arvates kõige nõrgem. Pika ja veniva pildijada tegelasi on põhiliselt kolm: Rahvarinne, Interrinne ja nn EKP. Ülespuhutud, ilutsev tekst (E. Hionilt) saadab Eestimaa rinnete omavahelisi nägelemisi, kompartei reanimeerimise katseid, Kremli-meeste ähvardusi jne, jne. See kõik on lääguseni tuttav TV-st ja raadiost; kiretuks kroonikaks, mida tulevikuks vaja, aga liialt vähe. Nagu kohati ka A. Sööt, on M. Põldre läinud kergema vastupanu teed: mis atraktiivne (IR miitingud, Lauristini töotus Koidula hauld jmt), see on filmi sisse monteeritud. Krooniku kiretus puudub täielikult.

«Kas oskame hoida ühte» on film Rahvarindest, täpsemalt selle eestseisuse ettevõtmistest; eestseisuse ja tugirühmade sageli radikaalsetest erinevustest pole meetritki. Film püüab kangekaelselt tõestada, et RR ja nn EKP on üks. Võimalik, et see kehtibki RR eestseisuse, kuid kindlasti mitte kogu RR kohta. Film on tugevalt tendentslik.

IR miitingute puhul — mille roll filmis on märgatavalt suurem IR rollist ühiskonnas — on suurepärast jälgitavad stagnaaegsete «kroonituid» ajaloolaste matsakate tööde mahlased viljad. «Õigesti» haritud mass on igati manipuleeritav ja kasutatav pidurina, kui kiirus väga suureks läheb. Film lausa sisendab vaatajale, kuivõrd raske on RR-il (eestseisusel) ja nn EKP-l «hoida ühte» IR tuldsülgava hernehirmutise kõrval. Vastuseata jääb vaid küsimus, miks kõikvõimas EKP ja kangesti perestroika-meelne suurem vend NLKP ühiste jõududega seda tonti ei taltsuta?

Kulgemine vabadusse

MÄRT KUBO



«Kas oskame hoida ühte...» Režissöör Mati Põldre.
T. Tuule fotod

«KAS OSKAME HOIDA ÜHTE».

Stsenarist Ene Hion, režissöör ja operaator Mati Põldre, režissööri assistent Tõnu Mikk, operaatori assistent Mart Mäger, helirežissöör Mari Otsa, helikujundus Alo Mattiisen, monteeriija Kadri Kanter. 1462,0 m, värviline. «Eesti Telefilm», 1988/89.

Filmi käsikirja autor ja kommenteerija Ene Hion poleks ta ise, kui filmi ei läbiks märgatava rõhuasetusega Marju Lauristini isikus, ja veel paljude naiste tegevus Laulvas Revolutsioonis 1988. Eestimaa kuuma suve jäädvustus algab Tartust Raekoja platsilt. Sellel seigal on sümboli tähendus. Marju raiub selge ja veendunud häälega: «Ei sellisele minevikule, ei stalinismile!» Vaimuelu kangtsina on Tartu mõneti minetanud oma kungase kuulsuse, kuid suurte muutuste kuulutajatest 1. ja 2. aprillil Toompeal loome-liitude juhataste pleenumil olid paljud oma vaimu- ja mõtlemise demokraatlikud lätted saanud *alma mater*'is. Film lõpeb sisuliselt samuti Marju- ga. Käes on esimene arvestatav võit, konstitutsiooniparandus § 74 deklareerib Eesti suveräänsust. Ohtul Linnahallis läheb Marju Lauristin lavale. Ta on õnnelik, ta ei varja seda. Nende kahe sündmuse vahele jääb kõigest mõni kuu, kuid missugused nad on! Filmi tagantjärele vaadates nagu ei usugi, et veel kõik tõesti oli nii lähestikku. Ja arengu kiiruse tulemus on kõigi asjaosaliste, poliitikute ja kaasatundjate küpsemine. Filmi lõpuosa Marju on muidugi ikka tark, tasakaalukas, aus, mõtleb, aga ka eriliselt emotsionaalne naine. Mõtlen viimase all sõnu Koidula haul, tema mõtisklust teemal «vaikne kena kohakene...» Siiski on alguses Raekoja platsil mõningast uljust, valmisolekut minna võitlusse. Lõpus Linnahalli esinemises on tunda, et Marju teab eelseisvast võrratult rohkem. Rahva lemmikuna ja ise olles rahva teokas osa, on ta siiralt ehmatanud, õnnelik. Aga see pole naiivne rõõm. See näib olevat õnn ja rõõm, mis toetub olnu, oleva ja tuleva teadmisele. Marju teab, et rahvas usub ja usaldab teda, see teadmine kohustab, aga samas ka piirab milleski. Sa pole enam vaba, sa oled oma rahva saatuse eest vastutav. Võib-olla oli see nii. Marjut näeme veel mitmes rollis: loomeliitude raadiovestluses, Lauluväljakul telesaatumise rahvakoosolekul, interliikujatega vestlemas «Dvigatelis», Poliitharidusmaja ees, Rahvarinde kongressil sõna võtmas ja resolutsioone lihvimas, jm. Kuid Marju pole ainuke naispoliitik selles filmis. Lõik saatest «Mõtleme veel» toob esile G. Diomidova, kes sündmusi tagant kihutavat R. Veidemanni rahulikult manitseb, et rongist kiiremini joosta ei saa. Nüüd võime tõdeda, et Galinal oli naiselikku vaistu ja effenägellikust. Me näeme S. Kaputikjani Armeenias, kes esineb TÕ ringauditooriumis. Armeenia ja Eesti kultuurisuhted on ausad ja ajaloolised. Silvia toetus oli meile sel korral vajalik, sest Silvia on Armeeniamaa valu ja südamefunnistus. 23. augusti rahvakogunemisel näeme ERSP liidreid E. Pärnastet ja L. Parekit. Nad räägivad rahvale arusaadavatest asjadest ja rahvas kuulab neid. E. Salumäe olümpiavõit Laulva Revolutsiooni aastal omab kahekordset tähendust ja ka tema on rahvuskangelane. Temagi lisas tükikese vabadust, usku ja teotatet rahva hinge ja meelde.

76 Filmis on ka mõned tumedad tegelased naiste

hulgas (Aljošini esinemised Linnahallis), see aga ei muuda asja. Ene Hioni visioon on sümpaatne: kas oskame hoida ühte kodus, kodus, mis on nii tilluke, et on linnupesa sarnane. Ja kes siis veel kodust kodu teeb, kui mitte naine. Ta ei tarvitse seda teha jõuga, vägivallaga, dekreediga. Ta teeb seda tarkuse, kavaluse, mõistuse ja hellusega. Võib-olla selles ongi pääsemine? Aga kodu on lõhestatud, kodu on tüli. Kaklevad harilikult mehed, naiste kaklus ei kuulu analüüsitava nähtuste ritta, nagu pealtnägijad on väitnud.

Maskuliinset poolt esindab möödunud aasta filmiromaanis ennekõike jõuline, edasipürgiv ja energiasit pakatav E. Savisaar. Tema terasest loogika, padumulgilik jonn, visadus ja tarkus on relvad, millega ta võib alati kindlalt võitlusse ja väitlusse minna. Ehkki filmi alguses on teiste meeste mängud. Vaimustavad režissööri- ja autoritekt saavad K. Vaino lahkumist. Näeme veel mõndagi lahkunud meest. Aga peatähelepanu on uutel meestel uutes rollides: V. Väljas, I. Toome, H. Šein, M. Titma, J. Afanasjev, E. Põldroos, V. Pohla, M. Hint, M. Lotman jmt. Meeste seltskonna iseloomustamiseks on ehk sümboolseim episood Rahvarinde kaablikaevamiseaktioonist. Mehed on asunud kaablit läbi kraavi tõmbama. Nad tulevad nagu vanad eesti sõdalased müüri- lõhkumise rammiga. See vägi, higine, päikesest põlenud, kuid üksmeelne ja tõsine vägi PEAB müüri augu lõoma. Ava vabadusse ja demokraatiasse! Sel kaabliotsal on nagu mingi müstiline viljastav tähendus. Tegelikuses ongi asi ju nii, sest kaabel annab energiat Rahvusraamatukogule, sealt saadav vaimuvalgus peab aastate ja aastakümnetega andma Eestimaale tõelise tsiviliseerituse, uue valguse.

E. Hion ja M. Põldre on teinud hea töö. Nad on jäädvustanud ühe õilsama ja draamatilisema aasta eestlaste ajaloo. Nad pole koorderdanud filmilindiga. Esinejatel lastakse rääkida ja igast episoodist saab aru, millega ja kellega on tegemist. Kui palju hingestatud nägusid, kui palju erakordseid olukordi ja hetki on tabatud. Ma arvan, et arvustajad leiavad veel palju sisulisi liine, mis filmi läbivad ja sellest terviku kujundavad.

Olen kodu- ja välismaal vaadanud «Eesti Infofilm» videofilm «Eestimaa laul '88». Mitmekordne vaatamine pole vähendanud selle filmi emotsionaalset mõju mulle ja võõrastelegi. «Kas oskame hoida ühte» on ratsionaalsem, ta peab haarama rohkemat. Sellest hoolimata on ta kõitve ja jääb meie rahva kultuuri kullafondi.

Midnight Sun Film Festival '89

PEETER URBLA

Sodankylä filmifestival on üks oma-pärasemaid kogu maailmas. Kõige lustlikum ja hästi ebaametlik. Suurte filmifestivalide viga on see, et kõik liiguvad ette maha pandud ja eraldi seisvaid radu mööda. Delegatsioonid ei lähe kunagi segamini, eliitklass on omaette, alamklass omaette ja vahepeal on veel hulk omaette seltskondi. Praktiliselt kohtuvad tuttavad tuttavatega ja uusi tutvusi tuleb vähe. Näiteks soomlastel on Cannes'is maailma mastaabis tegijatega peaaegu võimatu ebaametlikku kontakti saada. Sodankylä on demokraatlik, seal elatakse, liigutakse, suheldakse läbisegi ja kõikidele osavõtjatele see meeldib. See pole kommertslik ega ka konkurssfestival, vaid n-ö mängufilmirežissööride festival, kuhu kutsed saadab festivali toimkond. Toimkonnas on põhifiguurideks vennad Kaurismäkid, Anssi Mänttari ja festivali direktor Peter von Bagh (filmikriitik, -ajaloolane ja publitsist, soome filmi ja levimuusika ideoloog).

Sodankylä, väike 5000 elanikuga alevik, asub teisel pool polaarjoont ja seega on sealne festival maailma põhjapoolseim. Toimub ta suveharjal, kus päev on kõige pikem ja päike paistab tõesti kogu ööpäev. Viimased aastad on sel ajal lisaks veel olnud väga kuum.

Festival kestis viis päeva. Viimastel aastatel on festivali ajaks kohale tulnud 2500 inimest — filmivaatajaid ja külalisi. Filme näidatakse kolmes kohas: kohalikus kinos, koolimaja saalis ja kooli õuele üleslõõdud tsirkusetelgis, kus kohtade arv on peaaegu piiramatult. Viimased kaks ööpäeva näidati selles telgis filme kaks-kümmend neli tundi järjest. Publikut jätkus seejuures kogu ajaks, läbivaatustele müüdi umbes 20 000 piletit. Kummaline oli hommikul kella nelja-viie ajal tagasi tulla: külavahe oli inimesi täis nagu keskpäeval. Ümberkaudsed ettevõtjad ja ärimehed olid alevikku üles löönud mõnikümmend telki ja müügipunkti, kus peaaegu kaks-kümmend neli tundi jutti sai süüa osta, õlut juua, niisama istuda. Rahvas paistis olevat üsna hoos, huvilisi oli kokku sõitnud üle Põhja-maade, aga ka mujalt Euroopast.



«Sodankylä '89». Üks kinosaal asus suures tsirkusetelgis.



Peeter Urbla ja Vadim Abdrašitov.



Peter von Bagh ja Paul Morrissey.



Krzysztof Kieślowski.

Jõudsin viie päevaga ära vaadata kuusteist filmi, ja käia hommikuti kella 10–12 toimunud režissööride intervjuudel koolimaja saalis. Neid kohtumisi vaatajatega juhtides oskas Peter von Bagh pinge hästi üleval hoida ja kunagi ei lõppenud need varem kui kahe tunni pärast, kui oli vaja algavaks seansiks saal tühjaks teha. Tuntumad osavõtjad olid Krzysztof Kieślowski, Otar Ioseliani ja Paul Morrissey (Andy Warholi filmide operaator, USA *underground*'i suurkuju). Venemaalt oli kohal Vadim Abdrašitov oma filmiga «Teener»; külalisi oli ka Prantsusmaalt, Saksamaalt ja Inglismaalt, Ladina-Ameerikast ja Aafrikast.

Ma ei tea, kas nägin kõiki paremaid filme, kuid nähtud tööd olid minule huvitavad. Vapustavat elamust just ei saanud, sest minu puhul lõi filmide vaatamise kinni talvel Helsingis nähtud Wim Wendersi «Berliini taevas». Minu nägemuse järgi on sellest üle väga raske midagi teha, pärast seda tundub kõik muu nagu enne nähtu ühte- või teistmoodi lahendus. Siiski, tõsisemaid elamusi oli.

Kieślowski «Lühifilmi tapmisest» olin juba Poolas näinud, ränga elamuse saanud ja nüüd oli huvitav kuulda, mida režissöör ise sellest räägib. Kieślowski on tulnud dokumentaalfilmide juurest — mängufilm on temas kaua võõristust tekitanud. Ta alustas kuuekümnendail, kui Poola filmis oli «valgete telefonide» aeg: filmides oli kõik ilus, tegelikult oli elu aga põrgu. Seevastu kõik, mis sünnib dokfilmi kaadris, on elus ja aus. Mängufilmis jõutakse samasuguste tulemusteni, kuid see on kunstlik, selles on vale sees. Dokfilmi imele läheneva tõelisuse näiteks tõi ta ühe juhtumi. Pärast filmivõtteid Varssavi jaama pakiruumis konfiskeeris politsei materjali. Selgus, et ühest kapist oli leitud spordikott ja

sellest tükeldatud laip. Ja nende filmitud kaadritele oli jäänud nagu läbi ime tüdruk, kes selle koti oli sinna viinud. Ja laip spordikotis oli tema ema oma. Kieślowski püüdis kinnivõetud tüdruku juurde pääseda, teda ei lastud pikka aega. Lugu jäi painama ja saigi lähtepunktiks «Lühifilmile tapmisest». Põhjuseks, miks ta ei ole taksojuhi tapnud poisi tegu motiveerinud, tõi Kieślowski selle, et filmi ei tule vaadata eraldi seisvana, vaid ühena kümne filmi reast, dekalooigist mis on loodud piibli kümne käsu alusel. Sodankyläs näidati ka tema «Lühifilmi armastusest». Psühholoogilised, eetilised

Vadim Abdrašitov ja Otar Ioseliani.



ja humaansed aspektid peaksid välja tulema kümne filmi tervikust. «Lühifilmis tapmisest» huvitab teda eelkõige patoloogiline liin, üleminek elust surma, tapmine kui ääretult raske füüsiline protsess. Näiteks tütarlaps, kes oma ema tappis, tükeldas teda viisteist tundi, et teda spordikotti saada.

Väga huvitavalt ja väljakutsuvalt käitus Ioseliani. Ta oli kibestunud Tbilisi ja Kesk-Aasia meshetide sündmustest ja teatas, et tal pole Moskva ja Liidu suhtes mingeid illusioone. Tema solvumise määra näitas ka napp külm tervitus Abdrašitovile ja edasine eemalehoidmine. Abdrašitovile olid asjad selged ega tundunud, et ta pahaks paneb. Samas saatis Ioseliani oma Eesti tuttavaile lausa nimeliselt tervitusi ja ütles, et tuleb sellele armsale maale kui vähegi võimalik. Küsimusele, millal ta Gruusiasse tagasi läheb, vastas ta, et ei taha sinna naasta. Et ta ei taha näha seda, mis seal toimub ja seda, mida ta tahaks, ta seal ei näe. Nii püüab Ioseliani endas ehitada sellist Gruusiat, nagu ta mäletab ja endas hellitab. Milline valuline igatsus oma maa järele ning sellest keeldumine!

Sügavat ja agressiivset mõju avaldas Vadim Abdrašitovi «Teener».

Ei saa öelda, et see film oleks mulle suisa meeldinud, see on liiga jõhker venelik lugu, samas aga nii maagiline, et vaadates tunned hirmuvärinaid. Abdräšitov ja Mindadze paistavad olevat vormis ja teevad järjest kõrgetasemelisi töid, kus mõtlemine on täiesti euroopalikul tasemel.

Samas reas mõelduna jäi mulle meelde ka Aki Kaurismäki hull film «Leningrad Cowboys Go America», mis on eneseirooniline pila, võiks öelda, kilplaste seitsme venna teekonnast Ameerikasse. Kolkaküla bänd tahab maailma vallutada — tüüpiline situatsioon rokimeeste hulgas. See oli midagi Benny Hilli sarnast, küll mitte nii sulav ja voolujooneline, pisut kohmakas, aga ikkagi hea. Eestlastele peaks film sobima, sest see kinnitab seda, mida me kipume soomlastest arvama. Kuid et soomlased enesepilast sedavõrd mõnu leiavad ja suudavad selle filmis ära teha, on mulle üllatus.

Vaatasin ka Paul Morrissey filme ja need tundusid peaaegu et jamana. Seda oli päris eneseirooniline kogeda, sest *pop-art* ja *underground* on minu loominguksuhtumist suuresti kasvatanud.

Otar Ioseliani ja produtsent ning lavastaja Andi Engel Londonist.



Ehk on kõik see, mis Andy Warhol, Robert Rauschenberg jt omal ajal tegid, suures osas tühja täis? Kuid arenguetapi seisukohalt on see maailmakultuurile ikkagi väga tähtis. Kontseptuaalses mõttes teravmeelsed filmid on aga totaalselt igavad. Tihtipeale. Võimatu on vaadata filmi, kus praktiliselt midagi ei toimu. Igavust on filmitud igavalt. Selle võiks mingisse astmesse tõsta ja lugeda suureks kunstiks, kuid samavõrd võib selle ka igavuseks lugeda. Morrissey toonitaski seda oma iroonilises intervjuus mitmeid kordi. Tema polevat kunagi

ise mingit *underground*'i teinud, tegi vaid eksperimentaalfilme. Nende esimesed filmid, nagu «Uni» ja «Pilved Empire State Building juures» jne, olevat sündinud suuresti igavusest ning ideevaesusest. Oli olemas filmilinti ja see lihtsalt filmiti täis. Andy polevat olnud eriti suur väljamõtteleja, ainult joonistamist osanud ta kindlalt, muus osas olevat ta olnud aga võrdlemisi saamatu. Filmiti tuttavaid tüüpe, kes parasjagu vabad olid ja kellele polnud vaja suurt raha maksta. Filmiti seda, mis kaamera ette jäi, nad tegid 24-tunniseid ja pikemaidki filme, kui linti oli. Neid aga polevat Morrissey sõnul keegi kunagi vaadanud, vahest mõni kriitik. Andy ise olevat kaheksa tundi vaadanud ja siis jäänud magama, Morrissey vaatas kaksteist tundi ja läks siis saalist minema.

Mingit erilist «režisseerimist» ega «opereerimist», rääkimata ettevalmistustööst, polnud. Kuna näitlejail oli ebamugav kaamera ees olla, siis nad hakkasid midagi punnitama.

«Fleshis» demonstreeritakse pikalt pörsaroosat ihu, näpitakse tühiseid teemasid ja suguelundeid, aga asja ei saa ühest ega teisest. Aga ootamatult, päris lõpus, viimastes kaadrites tekib midagi tõelist, inimsuhted ekraanil muutuvad ehtsaks, tekib kontakt näitlejate vahel ja sa mõtled, et ehk kõik eelnev on nüüd põhjendatud. Huvitaval kombel tundub, et ka Tarkovski on oma filmides analoogilist meetodit kasutanud, ainult superproffide näitlejatega. Piinanud näitlejat lõputute kordustega, kuni neist kõik võlts välja oli läinud, sai ta pärast väsimust ausinge ja puhtuse juurde.

Omamoodi uhke elamus ja märk sellest, kuidas *performance* edasi elab, oli prantsuse tummfilmiklassiku Louis Feuillade'i filmi «Judex» esitus. Filmi,

Peeter Urbla ja Aki Kaurismäki.

P. Urbla fotod



mis on valminud 1916 ja koosneb 7—8 tänapäeval kokkumonteeritud osast, näidati poole kümnest poole kolmeni öösel telgis. Tummfilmi visuaalset rida saatis Anssi Tikanmäki orkester, mis oli segu rockbändist ja akustilistest instrumentidest. Lisaks veel koor ühest meesnäitlejast ja kahest naisnäitlejast, kes tegi järele filmis olevaid hääli ning mürasid ja luges vahepealseid filmitekste. Põhiliselt noor publik elas vaimustusega kõigele kaasa ja sündmuse koosmõju oli lausa fantastiline. Autoriteedid ütlesid mulle, et filmikunsti suhtes polnud see just kõige soliidsem, oleks võinud kirgi veidi taltsutada.

Tundub, et aeg, mil festivalil koos oldi, muutis osavõtnud päris headeks sõpradeks. Abdrašitov tegi mõnusa nalja, et see ei olnud näitlejate, režissööride või ärimeeste festival nagu tavaliselt, vaid «maksade» festival — nende, kelle maks rohkem viina välja kannatab. See oli märk sellest, et pererahvas oli valmis oma külaliste eest ka lausa kaksikümme neli tundi järjest hoolt kandma.

Sodankylä rahvas leiab, et festival on neile vägagi kasulik, see tutvustab nende kodukanti maailmale ja nõnda osalevad nad maailma kultuuris. Huvitav kogemus oli ka see, et kogu maailma filmitegijad, kui nad just suisa filmiga kinni pole, reisivad mööda festivale ringi. Enamik oli just kusagilt festivalilt tulnud ja järgmisele minemas. Meile on festivalid vaid katkendlikud, põgusad külaskäigud. (Minu osavõttu Sodankylä festivalist põhjustas filmi «Ma pole turist, ma elan siin» linastus selle raames.)

Mis maailma filmis praegu õpetlikku on, seda Sodankylä festivali põhjal öelda ei oska. Küll hakkas silma filmi pealt võltstähtsuse ja ülima kunstilisuse mahapesemine ja filmi liigitamine normaalse elu ning kunsti hulka. Meil tuleks ka ilmselt kõvasti pingutada selleks, et võtta filmi sellisena, nagu ta on. Mitte esitada talle mingisuguseid imelisi nõudmisi. Näha olemasolevaid voorusi. Teatav haiglane kompleks ja kiivus, mis meil tihti valitseb, seal küll puudus. Üpris loomulikult suhtuti filmisse kui elavasse asja. Ei olnud liiga pretensioonikad ega ka üleolevad. Sellist euroopalikku suhtumist võiksime ka meie eeskujuks võtta.

Ingel — langenud inimene

HENDRIK LINDEPUU

«INGLISÖDA» («Angel's Heart», William Hjortsbergi romaani «Falling Angel» järgi.) Stsenarist ja režissöör Alan Parker, operaator Michael Seresin, muusika autor Trevor Jones, kunstnikud Kristi Zea ja Armin Ganz. Peaosades: Mickey Rourke (Harry Angel), Robert De Niro (Louis Cyphre), Lisa Bonet (Epiphany Proudfoot), Charlotte Rampling (Margaret Krusemark). Värviline, 104 min. «Carolco International» (USA), 1987.

Viljandis filmielust suurt osa ei saa. Soome TV siia ei ulatu, linnas on kaks kino, kuid üks neist («Rubiin») näitab peamiselt Nõukogude filmilevis leiduvat kommertsit, teine («Täht») tegeleb piraatlusega. Vanasti näidati viimases tihti kaasamõtlemist nõudvaid teoseid, nüüd on «Tähe» suurel videoekraanil õhtust õhtusse õlist läikivad jõujuurikad (Stallone, Schwarzenegger) või porno piirimail balansseerivad tooted («Santehniku seiklused») jms. Raha ei haise.

Palun mind vabandada olmelise sissejuhatuse pärast, ent mis parata, tegelikkus on selline. Ja see tegelikkus jättis mõru maitse ka augusti lõpul — septembri algul Tallinnas ja Viljandis toimunud Moskva festivali konkursiväliste filmide linastusele. Aasta tagasi Poolas nähtud Alan Parkeri «Inglisüdamest» (kus tõlge on loomulikult antud subtiitrites) saadud elamus meelitas uuesti kinno. Paraku pidin pettuma, filmi originaalhelgi oli nii maha keeratud, et kohati jäi mulje, nagu vaataksin venekeelsete kommentaaridega tummfilmi. Loomulikult läks sel kombel horrorile omasesat atmosfäärist enamik kaotsi. Ent kõigest hoolimata tõi «Inglisüda» meie kinoekraanile (tõsi küll, paariks päevaks) kaks filmimaailma suurust, keda seni ehk ainult videoringluses olevate filmide järgi tuntakse. Neist esimene, režissöör Alan Parker, kuulub kahtlemata maailma parimate action-filmide tegijate hulka (Parkerile pakuti teha ka järjekordset Rambo seeriat, aga režissöör keeldus sellise töö jaoks liiga mannetu honorari tõttu), muu hulgas on ta filmide «Bugsy Malone», «Midnight Express» ja «The Wall» (Pink Floyd'i muusikaga) lavastaja, tema viimane film «Mississippi põleb» linastus edukalt selle aasta Lääne-Berliini filmifestivalil.

Teine tuntud nimi on Mickey Rourke, praegu üks moodsamaid näitlejaid maailmas. Pärast Michael Cimino menukat polifseifilmi «Drakoni

aasta» ja Adrian Lyne'i vaidlusi põhjustanud linateost hävitavast e ootilisest suhtest «Üheksa ja pool nädalat» ei tekkinud Mickey Rourke'ile mitte ainult miljoneid austajannasid, vaid ta lõi ka moes uue stiili — veidi lohaka välimusega ja ajamata habemega nahhaalse, ent maheda häälega mehe. Sellisena on Rourke ka Parkeri filmis.

Eradetekiiv Harold Angel hakkab otsima Louis Cyphre'i nimelise kliendi ülesandel aastate eest kadunuks jäänud meest, kes jättis kliendile tasumata auvõla. Otsingud viivad Angeli psühhiaatrikliinikusse, hiljem satub ta kummalistele ja kahtlastele riitusepaikadele. Ning mis kõige õudsem, Angeli otsinguid saadavad verdtarretavad mõrvad (neegermuusik Toots Sweet kägistatakse omaenda genitaalidega, hiramantia ja musta maagiaga tegelev Margaret Krusemarkil lõigatakse süda välja jms), mille toimepanekus langeb kahtlus eradetekiivile. Järjest lähemale jõuab Harold Angel saladusele, järjest enam saab ta teada otsitavast, leiab tema tütre, 17-aastase kauni mulatitari Epiphany. Kuid siiski ei näi otsingud eesmärgile viivat — tundub nagu ajaks Angel taga varju.

Psühholoogilist thrillerit ja klassikalist horrorit ühendavas filmis annab Parker juba alguses vaatajale aimu, keda Angel otsib. Vihjed muutuvad järjest selgemaks, kuni lõpuks jõutakse saataniiku puändini — Harold Angel otsib iseenest. Louis Cyphre — Lucifer — tuli järgi võlale, sest kunagi andis Angel talle oma südame. Tegelikult küll mitte tema, vaid keegi Liebling, pseudonüümiga Johnny Favourite, kellele saatana pakkus müüdnud hinge eest džässilaulja karjääri. Ent hiljem otsustas Liebling lepingut murda ning põgenemine saatana eest lõppes tema hinge tungimisega võõrasse ke-

Robert De Niro ja Mickey Rourke.



hasse, millega kaasnes üsna verine ja jälk rituaal. Lieblingi hing sisenes noore sõduri kehasse, kes sõjatrauma tagajärjel kannatas amneesia all. Sõduri nimi oli Harold Angel ning nüüd elas Liebling tema arvel.

Vaevalt et Alan Parker nüüd mingi satanist on, ent saatana teema on filmis esitatud täiesti tõsiselt. Tänapäeva kultuuris on saatana pigem naljakas ja eksootiline kui kurjakuulvutav. Me oleme temaga harjunud, oleme ta justkui maskeeradiile kutsunud («Meister ja Margarita»). Parkeri filmis mängib Robert De Niro saatana vaoshoitult, ent veenvalt kurjuse kehastuseks, košmaarseste kuritegude ja inimese allakäigu põhjustajaks. Kristlikust vaatepunktist on patusel alati võimalik oma pattu kahetseda, ettemääratuse teooria ei tohi temalt võtta pääsemise võimalust, sest kunagi ei tea me, milleks me määratud oleme. Harold Angelisse see teooria ei puutu, sest ta pole Harold Angel. Ta on keegi kelle ees seisib kunagi valik. Ja ta valis kurja . . .

Filmis pole kõik selgelt määratletav ning konkreetsusest hoolimata (film on ju USA-s tehtud) tuleb võtta Harold Angeli topeltelu ja isikut sümboolselt — nagu ka palju muid asju selles filmis —, kui inimloomuse kahte poolust.

Parker on «Inglisüdames» erakordselt hästi tunnetanud horrori poeetikat (jah, just nimelt poeetikat). Oks filmi mõjusamaid stseene toimub Angeli hotellitoas, kui tema juurde on tulnud Epiphany. Väljas valab nagu oavarrest, hotell on vana, lagi laseb mitmest kohast läbi. Haroldi ja Epiphany kopulatsiooni koostab järjest tugevnev tilkumine põrandale asetatud nõudesse, voodisse, Angeli seljale. Epiphany hakkab kirest ja valust karjuma, laest hakkab tilkuma verd. Epiphany karjub, mõõda seina lahise alla veresegune vesi, Angeli ja Epiphany verised kehad väänlevad voodis. Siis hakkab Angel neiu kägistama . . . Ja järsku on kõik läbi, tuba on kuiv, verest pole jälgegi, hingeldav Epiphany lamab voodil. Angel tõuseb, vaatab end peeglist ja virutab siis rusikaga peegli kildudeks. Veel ei tea ta, et magas oma tütreaga, veel ei tea ta (ehk ainult aimab), et hotelli tagasi tulles leiab ta oma voodist neiu surnukeha, vereloik niuete all. Vägivalla ja veripilastuse košmaar murrab tema teadvusesse veidi hiljem. Ent peeglist on ta filmi kestel ennegi vaadanud. Ning alati justkui mingi jälestustundega ära pöördunud. Nagu oleks näinud midagi võigast, nagu keegi, kelle hing pole puhas. Aga kellel ta siis puhas on . . .

Intervjuu Diletandiga

PEETER JALAKA MULJEID ROOTSI JA TAANI TEATRIST



The Travelling Theatre «Foothorn» etendus «Circus Tosov» lastele alates 4.—84. eluaastani. Lõbus lugu perekond Tosovist, milles arvukalt burliske ja sketše, rohkelt liikumist ja muusikat.

Möödunud hooaeg oli vähemalt ühest aspektist tähelepanuväärne — Eestimaalaste teatriraahas püüdis tasa teha aastakümneid kestnud erialast infonälga ja emotsionaalset vaegust. Kultuuriajakirjandusest võisime lugeda Ingo Normeti ja Mati Undi Ameerika-muljeid, juttu on olnud Taani lasteteatritest, ülejäänud korvamiseks räägimegi siis nüüd oktoobrikuus sinu suvistest muljetest. Viibisid kokku üle kahe kuu Soomes, Rootsis ja Taanis. Kas ka kui ainult teatrihuviline turist, kes püüdis näha nii palju etendusi kui võimalik või olid sul kindlamad plaanid?

Minu sõit oli seotud konkreetse küllakutsega, mis võimaldas mul ligi neli nädalat jälgida nii Euroopas kui ka Ameerikas tuntud Odin Teatret'i ja tema juhi Eugenio Barba tööd, sellega sai ühendada osalemise Rootsi teatritrupi «Albatross» korraldatud workshop'is, Taanis viibides õnnestus näha ka tõenäoliselt kahe sealse suurejoonelisema teatritrupi etendusi. Soome jäi vaid nn hüppe-

82 lauaks, paari nädala jooksul kvalifitseerusin

ümber akende pesemisele, et oma reisikulusid millegagi ka katta.

Minu teada oled sa, Peeter Jalakas, vist ainus või siis üks väheseid, kes on väga tõsiselt mõelnud näitleja professionaalsele enesearendamisele nende meile veel üsna võõraste ja kaugete workshop'ide kaudu. Paradoksaalne küll, kuna meie mõistes nn professionaalses teatris pole sa töötanud päevagi. Üsna hiljuti, oktoobrikuu algul sai teoks kolmas sinu eestvõttel Eestisse jõudnud nn külalis-workshop, Taani Modernantsu Teatri koreograafide juhitud treeningutunnid, mis andsid meie inimestele jälle ühe võimaluse osaleda seda laadi töös (novembris jõudis Eestimaale oma workshop'i ja etendusega ka teatritrupp «Albatross» — Toim.) Kuna sul endal oli nüüd suvel võimalus osa võtta üsna tavalisest näitlejate töönädalast mujal maailmas, siis ehk kirjeldaksid pisut sealset töövormi ja -atmosfääri, mis meile enamjaoalt siiski veel võõras.

Need seitse päeva Rootsi nn vaba teatritrupi «Albatross» korraldatud workshop'is

veedeti ühes vanas ja üsna suures koolimajas, mis asus Göteborgist edasi, väikese linna Falkenbergi lähedal Tokalyngas, parasjagu kolkas. Koolimaja on antud täienisti teatri kasutada. Etenduste andmise ja ettevalmistamise kõrval organiseeritakse ka ühistreeninguid ja *workshop'e*. Oppejõude kutsutakse kas mujalt või saadakse hakkama oma jõududega. Selle suve juhendajad olid «Albatrossi» hing Robert Jakobson ja lavastaja ning teatripedagoog Jan Radvik, kellega on ennegi koos töötatud. Robert ja Jan olid ideaalne paar, nad täiendasid teineteist ülihästi: Jani sfäär on küllaltki lai — ta on nii muusika- kui ka laulupedagoog, samas ka küllalt hea näitleja. Oma õpetuses suutis ta väga oskuslikult siduda erinevate alade kogemusi. Roberti töömeetod põhineb rohkem improvisatsioonil ja seetõttu tunnetab ta hästi seda, mis on õhus momendil tekkimas.

Kuidas nägi välja üks päev sellises workshop'is?

Ühe lausega kokku võttes: kui parasjagu ei magatud ega söödud, siis tehti tööd. Vaba aega jäi kõige rohkem tund-poolteist, nii et tiheda koormusega nädal — mingiks logelemiseks ja seltsieluks aega ei jäänud. Hommikul kell kaheksa oli äratus, sellele järgnesid hingamis- ja hääleharjutused. Pärast hommikusööki algas esimene osa treeningust, lõunasöögile järgnes teine osa ja õhtusöögi järel tutvustas siis keegi oma töömeetodit või näitas ette mõne väikese jupi, mida seejärel arutati või prooviti ka läbi teha.

Kas need õhtused etteasted sündisid spontaanselt, vabatahtlikult?

No see kõik oli ju vabatahtlik, kogu see *workshop* oligi ju üles ehitatud sellele, et tuld tegea tööd. Sundima ei pidanud kedagi. Esimestel päevadel, jah, alustas Robert ise mõne improvisatsioonilise mõttega, mida teised siis jätkasid. Aga hiljem kasvasid need õhtused etteasted nagu päevast tööst välja. Tegelikult polnud ka kogu selle nädala kohta raudset kava, kõik justkui kujunes. Eriti Roberti juhendamisel oli see nii loomulik, mõnest ühisest liikumisest võis välja kasvada improvisatsioon, millele nagu märkamatuult lisandusid erinevad harjutused. Esimestest huvitavast impulsist ja ideest hakati kasvatama järgmisi. Kõik lähtus sellest, mis sündis kohapeal — näitlejate tegevusest. Ei olnud nii, et guru istub ja õpetab. Kui kõik korraga ei osalenuki, siis jälgiti iga juhu, aidati kaasa, mõnenel hetkel keegi kommenteeris midagi jne. Pealtvaatajad ei olnud selles mõttes passiivsed, töö käis kõigil edasi. Kui keegi leidis näiteks põneva hääle, siis proovisid ka teised seda teha. Uuriti, kust see hääl tuli, kuidas see oli tekitatud. Kui improvisatsioonis oli midagi sees, see toimis, oli aus, siis hakati seda edasi arendama. Juhendaja kas jälgis vaikselt või siis sekkus mingil hetkel, vahel

väga konkreetselt, andis uue niidiotsa, pakkus uue situatsiooni või hoopis pidurdas. Enamasti lõpevad kõik sellised *workshop'id* mingi ühistööga, kus kasutatakse neidsamu harjutusi, mida varem läbi tehti. See on nagu näidistund iseendale või siis ka pealtvaatajatele.

Kas üks eesti näitleja, esmakordselt elus millegi taolisega kokku puutudes, oleks suutnud workshop'i töös samuti tulemuslikult osaleda või, kui veelgi edasi mõelda, kas meil siin oleks üldse võimalik midagi analoogilist korraldada?

Midagi tuleks meil tööpooldest teistmoodi teha. Meie näitlejate ettevalmistus on ikka totaalset teine. Aga olen kindel, et niisugune *workshop* toimib ka siin. Kuigi erinevus on suur ja seda on keeruline seletada. Kui, siis ehk nii, et sealne näitleja paistab olevat, on väga v a l m i s tööd tegea. Teda ei pea mitte tagant utsitama, vaid vastupidi: ta on harjunud töötama nii, et lavastaja või pedagoog nagu pidurdab ja hoiab teda isegi tagasi. Selles suhtes on ka pedagoogi roll hoopis teine. Vahel ma isegi mõtlesin, et kas see näitleja ikka on päris aus: kui ta teab, et hea näitlemise kriteeriumiks on jõuda treeningus hüsteeria või transini, ja et temalt seda võib-olla ka oodatakse, siis võib ju sedagi teha mängult. Kõike annab ju mängida, kui oled hea näitleja. Ka töövalmidust. Oma üllatuseks kohtasin niisugust asja väga harva. Paistis, et nad ikkagi ei teeskle, sest kõik olid pärist neetult vähe väsinud. Muidugi oli seal väga erineva ettevalmistusega inimesi, oli nii prof-näitlejaid kui ka amatööre.

Aga see erinev taust ei takistanud neid ühelt tasandilt koos alustamast? Meil siin näiteks võib kohata tolerantisi puudumist teistsuguse meetodi ja lähenemise suhtes?

Selge see, et ka seal tekkisid omad konfliktid ja grupid nagu igas sellises koosluses. Aga see ei seganud tööd. Kui oli töö-aeg, siis oli see t ö ö aeg. Ja kui midagi tehti, siis tehti see l ö p u n i, mindi lõpuni igas asjas. Ja see eristab täiesti kindlasti meid neist, niipaljukest kui ma oma kogemuse põhjal julgen väita. Meie inimesed ei ole harjunud asju lõpuni tegea, nad jäävad kuskile poole peale nii treeningus kui ka proovis. Pealiskaudsus, ükskõik, mis eluvaldkonda ka ei võtaks, on meil igapäevane nähtus. Tavaliselt pistetakse vaid korraks näpp kuskile sisse ja juba ollakse kindel: aa, see on ju seesama, ma tean... ja jäetakse asi pooleli. Aga sa ei ole seda teed ju lõpuni läbi käinud. Sa oled kuskilt kaugelt näinud, et aa... seal on see maja, mida ma ju tean ja tunnen — vist viiekordne paneelilamu. Aga kui sa lähesid lähemale, siis näeksid, et see on hoopis teistsugune maja, võib-olla hoopis loss. Kaugelt paistab ikka vaid üks klots, rohkem sa ei saagi näha, rääkimata detailidest.

Ühesõnaga — kui võeti ülesanne ette, siis katsuti see ikka võimalikult suurelt läbi teha. Hakati näiteks arendama mingit traagilist konfliktit, mis võis lõppeda täiesti inimvõimete piiril. Kõlab natuke suureliselt? No ütleme siis, näitlejavõimete piiril. Ega see ilus pilt ei olnud. Mulle oli see päris uutmoodi kogemus.

Oli see nüüd midagi niisugust, mis ühele näitlejale võis tähendada omaenese võimete, oma nn näitlejaaparaadi tundmaõppimist?

See on enesekontroll — sa paned ennast jälle proovile... Ka mina küsisin Jani ja Roberti käest, kuidas võiks selle nädala kokku võtta. Süst edaspidiseks, vastas Robert. Impulss, millest ise edasi liikuda. See ei olnud õpetaja-õpilase vahekorrale toetuv töö, vaid võrdne partnerlus. Dialoog. Samamoodi oli ka juhendajatele enestele oluline saada uus impulss järgneva tööks. Sest igapäevatoos sa ju ei tööta päevast päeva oma võimete piiril. Ideaalis võime küll niisugust asja ette kujutada, aga see on siiski vaid väga-väga vähestele jõukohane.

On selline workshop näiteks Skandinaavia- maades täiesti normaalne nähtus, näitleja loomuliku olemise juurde kuuluv osa?

Eks niisuguseid suvekoole, seminare ja workshop'e ikka korraldatakse, mõistagi rohkem kui meil, kus neid ju praktiliselt polegi. Aga üks tihtilugu ole nad sealgi küllalt kahtlase tasemega. «Albatrossi» workshop'id paistsid olevat siiski omas ringis üsna populaarsed. Ja veel — peab endale ka aru

andma, et need on siiski kaks täiesti erinevat maailma — vaba ja riigiteatri oma. Töömeetodid on erinevad, kogu eluviis, lähenemine teatrile on erinev. Ilmselt treenivad riigiteatri näitlejad rohkem kui meie näitlejad, kuna lepingusüsteem ise juba nõuab seda, et peab olema tasemel. Kuid neid kokkupuutepunkte ei ole siiski nii palju, nagu mina ette kujutasin.

Aga amatööride hulgas on workshop'id igapäine nähtus?

Me räägime, et Soomes, Rootsisis, Taanis või mujalgi maailmas pole amatöörteater proffteatrist nii eraldiseisev kui meil. Aga meil on need mõisted pisut segamini. Meie siin mõistame proffteatrit kitsamalt, seal on see hoopis laiem mõiste. Riigiteatrist seisavad nn amatöörid kindlasti eemal, kuid meie mõistes võib amatöör olla tegelikult ju proff, nagu vabad trupid paljudel juhtudel ongi. Nad on, jah, isehakanud, diletandid, aga nad teevad oma tööd väga kõrgel professionaalsel tasemel. Nad saavad selle töö eest raha ja sellest rahast nad elavad. Ütleme siis niiviisi: proff on see, kellele töö teatris on põhitegevus, kes tegeleb pidevalt enesetäiendamisega ja kellele see töö on peamine sissetulekuallikas. Amatöör aga teeb teatrit muu töö kõrvalt, harrastusena. Kui nüüd see proffteater jagada tinglikult kaheks: riigiteater ja nn vabad trupid, siis viimases on workshop tõesti üsna levinud vorm.

Ma tean, et sul endal on loomisel uus trupp, kes peale etenduste andmise ja nende ettevalmistamise hakkaks organisee-



Juba aastaid mööda maailma ringi reisiv teatritrupp «Footsbarn» Taani teatريفestivalil

rima ka analoogilisi workshop'e. Kuidas sa seda meie oludes ette kujutad?

Meie stuudio peaks olema võimalikult avatud. Kui keegi tõesti tunneb, et ta tahab trenni teha, aga pole kuskil ega kellegagi teha, siis on selleks koht. Võib-olla leiab ta just sealt seltskonna, kellega koos oma ideid realiseerida. Aga kui teda näiteks *workshop'i* või konkreetse treeningu põhisuund ei huvita, siis võib ju oma meetodi juurde jääda. Ma ei arva, et kui on vaja täreleid teha, siis kõik peavad täreleid tegema, või et kõik peaksid surmtõsiselt näiteks Ida teatri alustesse sukelduma. Ei mingeid kohustuslikke programme. Ainult võimalused.

Mida need workshop'id peaksid andma siiski tänasele teatrile?

Esiteks puhtpraktilisi oskusi. Ja nagu juba öeldud, väikese süsti loominguks, impulsi millegi uue loomiseks. Lähtekoha. Paned ennast proovile, kontrollid, kas oled ikka endisel tasemel. Edasi — sa kohtud ju oma ala inimestega, kellega sa võib-olla muidu üldse ei kohtukski. Võib-olla kuskil napsiklaasi taga, aga see oleks ka kõik. Aga kui sa oled oma kolleegiga koos higanud ja peadpidi kokku jooksnud, haiget saanud, see ühendab inimesi märksa rohkem ja sealt hakkavad võib-olla tekkima hoopis mingid uued suhted. Selline kohtumine ja millegi koos läbielamine, juba see on mu meelest suur asi.

Oppejõud?

Oppejõududega ei tohiks probleemi tekkida. Kokkulepped on olemas üsna paljudega, praegu küll ainult Lääne poolt, aga eks meil oleks palju leida ka Ida poolt, isegi suure Venemaa uuest teatrilainest. Kõik sõltub sellest, kuidas asi meie poolt käivitub. Kui see jääb jälle mingisse kabinetti pidama, siis on teist korda juba väga raske otsast peale alustada. Minna jälle samadesse organisatsioonidesse samade inimeste juurde rääkima, et näed, meil läks siin natuke halvasti, tahaks nüüd uuesti proovida, saate veel kedagi... Aga praegu ollakse igatahes valmis siia tulema ja ka seal meie inimesi vastu võtma. Meie kolmas ettevõtmine — Kopenhaageni Moderntantsu Teatri tantsijate *workshop* läks ju põhimõtteliselt korda, olgugi, et nende etendus siin paksu verd tekitas. Teatri põhijõud Susanne Frederikson ja Kristine Meldal, samuti treeninguse osalenud, jäid *workshop'iga* väga rahule. Osales vägagi kirju seltskond, oli näitlejaid, tantsijaid nii Tallinna kui Tartu akadeemilistest teatritest, tantsujuhte, varieteatantsijaid jne, kokku 35 inimest. Kõik ei mahtunud seekord sissegi. Niisugune huvi üllatas, annab lootust. Nagu ka pärast kolmepäevast *workshop'i* (iga päev à 3 tundi) toimunud ühisimprovisatsioon, mis oli muide üks parimaid tantsuetendusi, mida ma siin viimasel ajal näinud olen. See kestis ainult

veerand tundi, aga õhus oli tunda hästi head, tõist, sooja ja loominguist õhkkonda.

Mis sellest Pelgulinna teatrikoolist, nagu sa kord naljaga pooleks talle nime otsides välja pakkusid, peaks siis kujunema — alternatiivne teatriharidussüsteem või? Mis praegusel peaks häda olema, ta siiski-siiski ju funktsioneerib!

Ega mina ole oma Peda haridusega õige mees suud täis võtma meie teatrihariduse kohta, aga ma julgen arvata, et kinni jooksnud on ta küll. Nii selge on kõik. Isegi kui sisendatakse endale, et võib ka teisiti, selgub omati ühel hetkel, et see «teisiti» lähtub ikkagi väljakujunenud raamistikust. *Odin'i workshop* kevadel ju näitas, et meie soliidised teatritegijad enamasti käisid ja käisid ainult ukse vahelt.

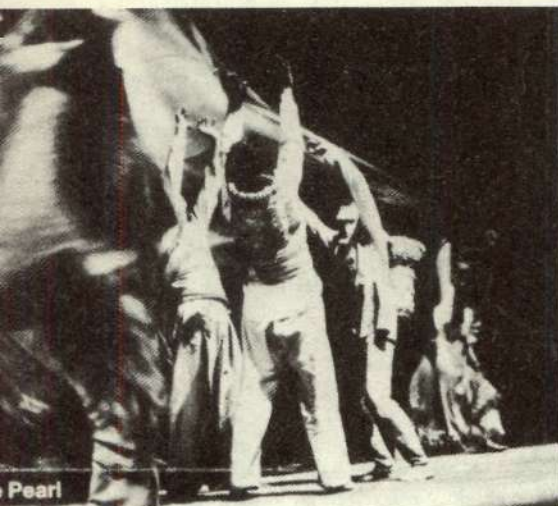
Mispoolest meie teatrikooli süsteem ikkagi kinni on jooksnud?

Nagu ma juba ütlesin, mina pole õige mees õpetama, kuidas ta ei peaks olema ja mis ta võiks olla. Olen ju ka ise õpipoisi seisuses ja alles otsimas. Mingi teeotsa enda jaoks ehk olen leidnud.

Ja ikkagi?

Miks kinni jooksnud? See on ju nii tuttav lugu. Me oleme elanud ju praktiliselt kogu oma elu kinnises ruumis, aknad-ukseed kinni, ja jooksnud ühest seinast teise. Aeg-ajalt on midagi uut kuskilt vilksatanud. Aga see uus on meie jaoks tähendanud seda, et üks sein on vastu tulnud, nutikamad on ringi keeranud ja jooksnud teise seina poole. Pikema meelega on sinna seina äärde veel kobama jäänud ja siis, kui nad lõpuks on märganud, et teised on läinud, siis on ka nemad aru saanud, et näe, nüüd on sündinud midagi uut. Aga esimesed on samal ajal jälle vana seinani jõudnud. Ma ei arva, et mujal maailmas neid seinu ei ole. Inimvõimel on ju piirid, eks iga asi leia ükskord oma seina üles, aga see ruum on seal lihtsalt **s u u r e m**. Me oleme olnud väga kitsas ruumis ja need seinast seina jooksmised on olnud väga lühikesed, ja aina kitsamaks on see ruum läinud. Rahvast on sinna kogu aeg juurde tulnud, ruum on muutunud väga umbseks ja kinniseks. Nii et peaks natuke ust paotama ja õhku sisse laskma. Aga kui seda kooliasja konkreetsemalt võtta, on see nüüd ainult Stanislavski meetod või mitte... selles pole küsimus. Aga kui seda absoluutsena võtta, siis, kui ongi kõrvalt midagi juurde võetud või loetud, siis on see jäänud ikkagi küllalt juhuslikuks ja ikkagi on seda loetud nagu selle nn absoluutse meetodi pinnalt. Tee, mida mõõda liigume on niivõrd tuttav ja kinni tambitud, et on väga keeruline millegi uueni jõuda. Ega tegelikult pole ka olnud mingit tõsist põhjust midagi teistmoodi teha, sest saalid on ju täis olnud. Muidugi oli see väga tubli, et teater nii tähtsa funktsiooni stagna 85

ajal enda kanda võttis. Aga teatrile kui kunstile on see ikkagi väga kõva mataka andnud. Ja kas või need *workshop*'id ning teist laadi teatritegemine võiks olla üks võimalusi, kuidas sellest surnud punktist üle saada. Tõenäoliselt on see peaaegu et vähesed võimalusi: olla võimalikult avatud maailmale, palju ära kasutada meie praegust



Pearl
Steen J. Steinbecki novelli «Pisarad» ainetel valminud lavastusest. «Footsbarn», 1989.

pisukest populaarsust, kutsumaks siia võimalikult palju truppe ja korraldada selliseid ühistreeninguid, et näha, kuidas teised töötavad. Sealt võiks midagi hakata kasvama.

Nagu ma aru saan, oled sa oma edaspidise elu eesmärgiks seadnud liikumise mingis teises suunas, kui liigub meie akadeemiline teater. Mis sind selles huvitab ja oskad sa selle võimalikke eelseid ette tuua, kas või sel suvel nähtud etenduste või muljete põhjal, mida said Barba teatrist?

Inimesed on rohkem valmis otsima, isegi kuldses keskeas ei panda veel pille kottli. Otsingulisus, valmisolek leida uut, see kõik seostub ka *Odin*'iga. Nad on ju ikkagi parajalt soliidse eas, aga nad on ikka veel valmis muutuma. Praegu nad ise räägivad ka, et nende viimane lavastus «Talabot» jääb ilmselt viimaseks selles laadis. Nad on jälle otsimas uut teed.

Kas kogetu, see elav teater, millega sa seal kokku puutusid, vastas sellele ettekujutusele, mille olid saanud loetu põhjal?

Vastas küll. Mu kõhkluste või otsingute algus seostub *Odin*'iga, ses mõttes pean Barbat endale väga oluliseks eeskujuks. Olen lugenud läbi praktiliselt kõik, mis ta on kirjutanud ja uurinud nii palju selle teatri kohta kui võimalik. Tihti peale on nii, et me võime ju kirjutada kokku mida tahes, ja ma pisut kart-

sin, kas kõik ikka paika peab — et üks 25 aastat vana teater on suutnud läbi teha nii erinevaid etappe oma loomingulisel teel ja veel ellu jääda. Mängida pisikeses kinnises ruumis paarikümnele inimesele ja tulla siis äkki, ootamatult välja platsidele ja tänavatele, rahvakogumistele. Siis jälle ruumi tagasi tulla, aga juba mingi uue kvaliteediga. Või väga poeetilisest, selgest tekstist liikuda äkki mingisse kohti keelde, millest keegi kurat aru ei saa. Eelviimane etendus oli neil kopti keeles. . .

Oskad sa kuidagi kokku võtta, mida sinule tähendab see nn vaba teater?

Võib-olla on see võrdlus primitiivne, aga endale olen nn vaba ja riigiteatri vahekorda seletanud nagu proosa ja luule suhet kirjanduses. Riigiteater, literatuursem, läbivama *story* ja traditsioonilistest raamidest oleks nagu proosa; vaba teater, kus on rohkem mängu rütmi, sõnade ja kujunditega, võiks olla siis kui poesia. Muidugi, ma annan endale aru, et kirjanduses võib olla väga palju võimalusi, kuni proosa ja luule kokkusulamiseni, aga siiski on vaba teater mulle kui poesia, pean silmas just tema assotsiatiivset külge. Isegi traditsioonilise näitemänguga ümberkäimine on seal vabam, julgem, aga ka õrnem, mõnes mõttes nagu tugevam, jõulisem, kokkurusutum. Suur materjal oleks justkui ühte haikuse kokku surutud. Algmaterjal on tohutult mahukam tulemusest, mis on vaid osa läbikäidud teest. . .

Mispoolest näiteks need festivalietendused siis võlusid?

Nägin kahe festivali jooksul umbes 30 etendust. Üks toimus Kopenhaagenis, see oli «Mir Karavan», mis oli juba kuid maailmas ringi rännanud, selle finaali oli nagu jätkuks iga-aastasele Kopenhaageni festivalile «Fools», mis ongi nn vabade truppid festival. Teine festival toimus Århusis ja see on tavaliselt üks aasta tipp-kultuurisündmusi Taanis.

Raske on neid kõiki kirjeldada, ja ma loodan, et vähemalt osa neist on võimalus ka meil siin Eestis näha, sest üritasin paljusid ka siia kutsuda. Kui midagi ühendavat nende nii erinevate etenduste juurest otsida, siis on see fakt, et nad kõik olid väga e l a v a d, elus etendused. Neis on kogu see nn vaba teatri olemus, millest eespool juba palju juttu olnud. Sinu ees ja ümber pole mitte oma igapäevatööd tegevad näitlejad, vaid inimesed, kelle elu ongi teater (mis ei tähenda aga mingit kitsat, fanaatilist andumust teatrile). Nad tahavad sulle rõõmu ja vabanemist pakkuda ning ka ise sellest osa saada, sedavõrd on nende kontakt publikuga hoopis vahetum kui nn riigiteatris. Võtame näiteks trupi «Footsbarn», kelle korter on kord Inglismaal, kord Prantsusmaal ja kes on läbi rännanud kogu maailma — nende «Macbeth» oli meie

mõistes pehmelt öeldes tavatu — kohutavalt jõuline, mahlane, tulvil võimast elujõudu. Kõike tehti väga suurelt, paksudes värvides, aga see oli ehe ja usutav. See oli heas mõttes laadateater ja sugugi mitte ehmata, et Shakespeare. Nad on seda vana inglasi ennegi lavastanud — «Leari», «Hamletit» jt. «Macbethis» õigustas nende mahlakust ootamatult see, et kõik nüansid, mis Shakespeare'i tõlgete ja tõlgendustega meile kaduma on läinud, olid siin äkki olemas. Shakespeare'i keel ei olnud omal ajal ju mingi kõrge stiil, see oli väga rahvalik ja tema naljad tihti peale väga frivoolsed, nemad elustasid oma mahlakusega selle sõnademängu, jäädes oma suure jõus lihtsaks ja ilusaks.

Või *Teatro Nucleo Genet* '«Toatüdrukud». Jäin etendusele paar minutit hiljaks, nii et algul ma ei teadnudki, mis tükiga tegu, sest mängisid kaks meest ja ühtegi sõna ei räägitud, lavastus oli puhtalt liikumiste, rütmide, kõigi muude väljendusvahendite peale üles ehitatud. Väga haarav ja põnev. Näidend oli nagu lähtekohaks, kust nad alustasid oma treeninguid ja harjutusi, arengud, suhted, loogika oli sama. Seda peeti festivali parimaks etenduseks.

Või Århusi festivalil *Comediants*'i tänavashow. Ei kujuta ette, palju rahvast oli, terve Århusi linn oli koos, meeletu rahvamass. Ja kaks tundi tulevärki, suured kujud, trummipõrinad, sealt õhkus niisugust jõudu just nagu ühelt healt rockkontserdilt. Näed, need etendused on niivõrd erinevad, aga samas milleski sarnased. On see siis saalis, telgis või tänaval, ikka tekib see miski, mis liidab ja haarab.

Meie mõistes täiesti absurdne ja arusaamatu, miks üks kamp niisuguse asja ette võtab. Et suurt massi lihtsalt lõbustada? Meie teater ongi väsinud oma suurest ülitõsidusest. Seda laadi asjad vabastaksid mõningatest pingetest küll.

Õnneks on ka siin juba seda mõistetud, Leningradi stuudioteatrit «Litsedei» etendused olid Kopenhaageni festivali parimad elamused. Ta sai ka kohalike lemmikuks. Enda jaoks avastasingi sealt uuesti klouni kui näitleja. Varem suhtusin klounaadi kui tola-tegemisse, neil oli aga näitleja seisukohast kõik paigas, kõik mängis, pisikestest pausidest väikese miimikani, kõik oli asja teenistuses, väga kõrgel professionaalsel tasemel. Nende etendustes oli kõik omavahel nii seotud, palju nalja ja naeru, samas ka kurbust. Meeleolu, mis sellest jäi, oli nii hea ja ilus. Väga hea tunne jäi hinge, mis siis veel vaja.

«Litsedei» korraldas Kopenhaageni rae-koja platsil täiesti hullumeelse show Tšernobõli teemadel. Keskööl sõitsid mööda tänavaid tuletõrjeautod, sireenid peal, raekoja platsile olid prožed peale pandud. Kogu melu lõppes

meeletus kustutusvahus, kisa ja lärm, mingid paugud, lõpuks pandi diskomusa käima ja kogu see rahvas läks selle vahu sisse tantsima. Daamid olid tulnud restoranist, kaunites tuallettides, kingad heideti jalast ära ja sukkadega selle vahu sisse. Ise märjad nagu kassipodjad, ja õnnelikud, mink laiali. *Crazy!* Hiljem valati kõik veega üle, rahvas lustis pööraselt. Totaalne, hullumeelne vabanemine. Ma olen ses suhtes võib-olla ikka veel naiivseks jäänud, aga mulle näib, et asjad, mis põhinevad headel emotsioonidel, armastusel näiteks, neis on nagu rohkem sisemist jõudu kui nendes, mis baseeruvad vihal. Kuigi mõlemad on polaarsed ja samas ka ühtsed, mõlemad viivad surmani jne. Siiski ma arvan, et armastuses on rohkem jõudu. Mu suvised teatrielamused õnneks seda ka pakkusid.

PEETER JALAKAGA vestelnud
MARGOT VISNAP



Peter Weiss. Illustratsioon «1001 ööle». 1957. Kollaaž.

* Vt PETER WEISS
JA KUJUTAVAD
KUNSTID, lk 96.

TMK laureaadid 1989

5

TÖNU OJA

«Kõige mõõt on inimene. (Aruanne teatrreisist Taanimaale)» (nr 8)

AVO ÜPRUS

«Mu au on alistuda Sinu taatele» (nr 12)

HELJU TAUK

Sari «Ühe muusikutee kroonikast»: Tuudur Vettik (1988 nr 10),
Riho Päts (1989 nr-d 6 ja 8), Alfred Karindi (1989 nr 10)

AVO HIRVESOO

Artiklid «Kui kodupinnalt sepiatati emigratsiooni» (nr 1) ja
«Dii-pii muusikud ja muusikast dii-piidele» (nr 5)

PEETER TOROP

Artiklid «Kirjandus filmis» (nr 5), «Mängufilmiaasta '89» (nr 9)
ning «Vaatileja» *ante et post factum*» (nr 10)

NIKOLAI MEINERT

«Pärast Pasolinit. Avastus või pettumus?» (nr 12)

ANN TENNO

Portreefoto Käbi Lareteist (nr 3)

PEETER LAURITS

Teatrifotod («Palkon» ja «Toatüdrukud» — nr 6)
ja kaanefoto («Meistriklass» — nr 3)



AVAVEERG

Filmi- ja teatrisuudlusest	4 lk	3
KALJUSTE, T. Vormist ja sisust	7 lk	2
LAAR, M. 1944. aasta märts	3 lk	2
NORMET, I. Ühe teatrihoone hukkamislugu	11 lk	2
PÖLDMAE, M. Eesti NSV Heliloojate Liidu kongressi eel	10 lk	2
RUMESSEN, V. Rudolf Tobiase «Joonase lähetamine»	5 lk	2
NEUMAN, L. Rudolf Tobias	5 lk	3
TIKS, M.	1 lk	3
Toimetuse seletuskiri	12 lk	2
TOOMA, P. Meister ja paranoia	9 lk	3
TORMIS, V.	2 lk	2
NUMMI, L. Toompea	2 lk	3

FILMIGLOOBUS

1 lk	40, 72
2 lk	40
5 lk	91, 92
9 lk	67
11 lk	93

KES?

Eugenio BARBA. (R. Heinsalu) Eugenio Barba. Teatritantropoloogia ja selle toime	5 lk	38
Jerzy GROTOWSKI (H. Villemson)	10 lk	23
Sydney POLLACK (A. Ermel)	4 lk	46
Peter SELLARS (H. Villemson)	7 lk	55

KULTUURISUNDMUSED

Aastapreemiad		
Teatrikunsti aastapreemiad 1988	6 lk	76
TMK laureaadiid 1988	1 lk	41
TMK laureaadiid 1989	12 lk	89
Kroonika		
II poolaasta 88. a.	3 lk	92
I poolaasta 89. a.	9 lk	87
Pilte teatri- ja muusikamuseumi foto- võistluselt	7 lk	62

KUNSTILEHEKÜLG

BAUDRILLARD, J. <i>What are you doing after the orgy?</i>	4 lk	84
KALM, M. Uue «Estonia» projektist	1 lk	96
KARTNA, A. Killuke Stockholmi teatrisügisest	6 lk	92
KOMISSAROV, E. Kenneth Kochi tuhat avangardinäidendit	2 lk	72, 96
Kurosawa-Noguchi	7 lk	89
LIIVRAND, H. Mängides Dalid	8 lk	96
LIIVRAND, H. Peter Weiss ja kujutavad kunstid	12 lk	96
PÜUMAN, K.-A. Teatrikostüümist ja selle õpetamisest	11 lk	96
Tõnu Tamme maskid	5 lk	37, 96
VARBLANE, R. Ado Vabbe ja teater	9 lk	90

MÖTTEVARAMU

BARTHES, R.	4 lk	19
OJAMAA, O. Roland Barthes	4 lk	18
GROTOWSKI, J.	10 lk	38
VOLKONSKI, S. Näitlejast	5 lk	26

TEATRIGLOOBUS

Jugoslaavia	1 lk 55
Kreeka, Prantsusmaa	5 lk 51, 77, 81, 93
	12 lk 45, 49

VADEMECUM

ERMEL, A. Jeremy Tambling. Opera, Ideology and Film. Manchester, 1989	2 lk 93
HEINAPUU, A. L. Tormis. «A. H. Tamm-saare — V. Panso «Inimene ja jumal»»	5 lk 85
HEINAPUU, A. Rehabiliteeritud raamatuid: H. Goertzi «Gustaf Gründgens»	11 lk 92

VASTAB

Kalle HOLMBERG	2 lk 5
Neeme JÄRVI	1 lk 5
Vladimir-Georg KARASSEV-ORGUSSAAR	10 lk 5
Juhan KUSLAP	8 lk 3
Käbi LARETEI	3 lk 5
Juri LOTMAN	5 lk 4
Harri OTSA	11 lk 7
Signe PINNA	9 lk 5
Peter SCHUMANN	7 lk 5
Kulno SÜVALEP	6 lk 3
Tõnu TEPANDI	4 lk 5
Roman TOI	12 lk 7

TEATER

ADSON, A. Laevale	11 lk 89
ALLIK, J. Kunsti parteilisest juhtimisest («Meistriklass» Noorsooteatris)	3 lk 65
Aprillinalja 50 aasta tagant	4 lk 83
BASKIN, E. Naljategemine pole naljaasi?! («Replik»)	4 lk 27
HARTIKAINEN, M. Kas meie teater on muutunud?	2 lk 45
HERMAKÜLA, E. Kas Grotowski tuleb Eestisse?	10 lk 41
KAJAVA, J. Soome teatri piirid ja piiratus	2 lk 29
KASK, K. Kustunud täht (Erna Villmer 100)	3 lk 43
VILLMER, E. Katkendeid päevikulehekülgedelt. Kirju J. Luigale	3 lk 45
KOLTAI, T. Teater ei ole mõeldav ilma näitleja ja publikuta (Intervjuu György Spiróga)	6 lk 50
Linda Off-Off Broadway'lt (M. Undi intervjuu ameerika lavastaja Linda Pakriga)	11 lk 74
LINDEPUU, H. Melpomene, Thaleia ja tänavademontsatsioonid (Poola dramaturgiast ja teatrist)	10 lk 65
LUIK, H. H. «Oleneb sellest, mispidi ta lamab» («Tango» Noorsooteatris ja «Emigrandid» «Vanalinna Studios»)	10 lk 45
MARIPUU, E. Ohmi seadus (lühinäidend kahele tegelasele)	7 lk 50

METTUS, W. Ainus paradiis (Katkendeid mälestusteraamatuid «Ainus paradiis», «Mask ja nägu», «Soovimata külalised»)	8 lk 35
«Näitleja on ajastu kokkuvõte ja lühikroonika pildis»	4 lk 30
OJA, T. Jäädvustades enesele jupikest Jugoslaaviat ning kogudes kodumaale kuulsust ja au	11 lk 62
OJA, T. Kõige mõõt on inimene (Aruanne teatrireisist Taanimaale)	8 lk 61
PAPPEL, K. Muusikalisi vihjeid «Meistriklassile»	3 lk 69
PURJE, P.-R. «Jüri Krjukov» — all right!... (Näitlejaportree Jüri Krjukovist)	11 lk 53
PÖLDMAE, P. Sõjateatri diskreetne võlu («In corpore» «Vanemuises»)	8 lk 88
Päikesepoisid (Jüri Järvet — 70, Eino Baskin — 60)	6 lk 42
REIMO, E. Uhe dramaturgitee kroonikast: Hugo Raudsepp	1 lk 73
TORMIS, L. Kommentaar	1 lk 73
ROOLAHT, A. Siluette mälu kraanilt (Mälestusi)	8 lk 28
SCHUTTING, G. «Suure ajastu» «väike inimene» ja tema teater («Maria» Eesti Draamateatris, «Enesetapja» Rakvere Teatris ja Vene Draamateatris ning «Koera süda» teleteatris)	7 lk 71
SILTANEN, J. Uuest dramaturgiast	2 lk 11
TAVEL, L. Täpsustusi E. Reimo memuaaridele (Hugo Raudsepp)	5 lk 92
Teatriankeet 1987/88 (Ü. Aaloe, J. Allik, M. Balbat, R. Heinsalu, T. Karro, K. Kask, E. Kekelidze, A. Laasik, M. Otsakovskaja, L. Priimägi, P.-R. Purje, J. Rähesoo, E. Simer, M. Stein, M. Tiks, Ü. Tonts, L. Tormis, K. Vanaveski, L. Vellerand, M. Visnap, A. Üprus)	1 lk 56
Teatriprobleem 1989? (Ringküsitlus — R. Neimar, R. Baskin, I. Normet, T. Oja)	3 lk 51
Teatriprobleem 1989? (Ringküsitlus — J. Karindi, R. Adlas, E. Valter, Ü. Vihma, T. Suuman, M. Mutt)	4 lk 32
Teatriprobleem 1989? (Ringküsitlus — R. Mikkel, M. Veinmann, K. Saukas, T. Kall)	5 lk 63
Teatriprobleem 1989? (Ringküsitlus — P. Tooma, J. Viller, R. Trass, H. Mandri)	6 lk 46
TONTS, Ü. Lavastus ja etendus	8 lk 72
TORMIS, L. Igatsuse tähe all	3 lk 13
TORMIS, L. Ootame (loodame?) veel? (Mõteteid väikelavade festivali taustal)	12 lk 82
TRALLMANN, A. Miks mina kaasa ei laula («Skangpoomijad» Noorsooteatris)	8 lk 76
UNT, M. Eestlasena New Yorgis	7 lk 46
UNT, M. Ta on siin kogu aja, Evald!	10 lk 41
VAHING, V. Genet' buum («Toatüdrukud» Noorsooteatris ja «Palkon» Eesti Draamateatris)	6 lk 70
VALGEMAE, M. Pinge ja takistus	7 lk 49
VELLERAND, L. Olovernese pea (Mõeldes möödunud teatrihooajale)	9 lk 68

VISNAP, M. Intervjuu Diletandiga (Peeter Jalaka teatrimuljeid Rootsi- ja Taanimaalt)	12 lk 82	JÄRG, T. Kes vana asja...	1 lk 70
VISNAP, M. Eemaltvaataja pilguga Soome teatrist	2 lk 17	JÄRG, T. Mees, kes ei teadnud oma sünnipäeva (Modest Mussorgskist)	3 lk 34
VISNAP, M. Eesti teatriinimesed paoteel September 1944	11 lk 79	Kahekümnenda sajandi rahvalooming	4 lk 63
November 1944	11 lk 85	Kaos muusika asemel (Ajaloos prügi-kastist)	3 lk 96
(Intervjuud pagulusse läinud eesti näitlejatega: L. Römmer, E. Kuus, H. Kaasik, A. Viisimaa, R. Reinik)		KARMO, M. Tuntud ja tundmatu Paul Tammeveski	1 lk 84
VISNAP, M. Minekule määratud rahva selginevad kontuurid («Vaikuse vallamaja» ja «Minek» «Vanemuises»;	1 lk 26	KILPIU, M. Jooni soome koorilaulu ajalooost	2 lk 32
Eesti Draamateatris ja Pärnu teatris)		KUUSK, P. Muusikamaailm. Hooaeg 1987/88	4 lk 71
VISNAP, M. Vabakuulajatena maailmateatri suurüritusel (24. ITI kongress Helsingis)	9 lk 29	LAABAN, I. Helisevad stoppetalonid (Marcel Duchamp — helilooja)	10 lk 87
ÜPRUS, A. Mu au on alistuda sinu taatele («Becket ehk Jumala au» «Ugalas» ja «Mörv katedraalis» «Vanemuises»)	12 lk 56	LEPIK, T. Witold Lutosławskist ja tema nn kontrollitud aleatoorikal põhinevast stiilist	2 lk 79
		LIPPUS, V. Klaverimängu kiituseks	2 lk 48
		LIPPUS, E. Nendest, kes juba olemas	3 lk 22
		LUKK, B. Klaverikunsti «lõvidest» I	5 lk 52
		LUKK, B. Klaverikunsti «lõvidest» II	7 lk 11
		Muusikaajalugu tekstides	4 lk 39
		Muusikutee kroonikast: mõned paberilehed August Topmani ja Cyrillus Kreegi asjus	2 lk 54
		JÄRG, T. Kommentaar	2 lk 54
		Mõned dokumendid Tallinna Konservatooriumi asjus	9 lk 45
		Neeme Järvi plaadid	1 lk 91
		NSVL Muusikafondi Eesti vabariikliku osakonna rotaprintnoodiväljaanded	6 lk 40
		Olav Rootsi ja Cyrillus Kreegi kirjavahetus	3 lk 83
		PAPPEL, K. Etüüd Eesperest — ilma isamaalisuseta	10 lk 43
		PÖLDMAE, A. Muusikafestival neljale välismaalasele?	2 lk 76
		PÖLDMAE, M. Muusikaelu kroonikast: hooaeg 1940—41	5 lk 82
		PÄRTLAS, M. Eduard Tubin. Ballaad Mart Saare teemale («Tähtteos»)	8 lk 79
		VELTMANN, A. Jäljed mälestuste rannal	4 lk 41
		VIKARD, J. Publik Tallinna akadeemilises kontserdielul	8 lk 8
		VÄHI, P. Orientaaltund	8 lk 70
		VÄHI, P. Orientaaltund: India klassikalise muusika instrumendid	10 lk 14
		VÄHI, P. Orientaaltund: vana India rituaalne muusika	9 lk 40
		Ühe muusikutee kroonikast: Alfred Karindi	10 lk 76
		TAUK, H. Kommentaarid	10 lk 86
		Ühe muusikutee kroonikast: Riho Päts I	6 lk 80
		TAUK, H. Kommentaar	6 lk 80
		Ühe muusikutee kroonikast: Riho Päts II	8 lk 46
		TAUK, H. Kommentaar	8 lk 46
<hr/>			
MUUSIKA			
<hr/>			
ALLPERE, A. Rahvamuusikast tänapäeval	12 lk 46		
ARUJÄRV, E. Sümfoonia lugemisest (Erkki-Sven Tüüri sümfooniatest)	7 lk 34		
ARUJÄRV, E. Ühest müsteeriumist (Lepo Sumera kantaat «Saare piiga laul merest» segakoorile, kaheksale näitlejale ja suurele trummile, 1989)	12 lk 33		
Cyrillus Kreek (3. XII 1889 — 26. III 1962)	11 lk 32		
JÄRG, T. Lehitsedes käsikirjalist noodiraamatut	11 lk 33		
HUMAL, M. Vaimulikest kaanonitest Cyrillus Kreegi loomingus	11 lk 43		
NEUMAN, L. Meie ERR. Mitu halba ilma peal (esiettekanne) 28. XI 1919	11 lk 47		
SAAR, M. Cyrillus Kreek (40. a. sünnipäeva puhul)	11 lk 47		
Tuudur Vettik Cyrillus Kreegist	11 lk 49		
Artur Kapp Cyrillus Kreegile	11 lk 52		
Eestimaa K(b)P Keskkomitees. Abinõudest ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta veebruari otsuse «V. Muradeli ooperist «Suur sõprus» täitmise kohta (Stalinlikust pärandist)	1 lk 81		
HIRVESOO, A. Dii-pii muusikud ja muusikast dii-pii-dele	5 lk 67		
HIRVESOO, A. Eesti muusikast lõunaristi all (Austraalia eestlaskonna muusikaelu)	7 lk 66		
HIRVESOO, A. Eesti muusikud Kanadas	9 lk 77		
HIRVESOO, A. Kui kodupinnalt sepistati emigratsiooni	1 lk 16		
HIRVESOO, A. Kuningriigi uuteks alamateks	6 lk 23		
HOLMES, R. Mitmekultuuriline muusikaõpetus — aken kultuuride vahel (Ameerika muusikateadlane väikerahvuste kultuuri õpetamisest)	12 lk 50		

KINO

BALBAT, M. Film Eestimaa allakäigust (P. Simmi filmist «Tants aurukatla ümber»)	11 lk 28	PAAVLE, J. Lennuvõimalus jääb siiski alles (Joonisfilmist «Lend»)	3 lk 57
ELMANOVITS, T. Kaks venda ning kolmas (Mõnda tüpoloogilise klassifitseerimise probleemidest)	6 lk 15	PARIKAS, U. Müüdid näitavad teed (Saami filmist «Teenäitaja»)	2 lk 41
ELMANOVITS, T. Vana ja uus nõukogude filmis (Viimase üleliidulise festivali valguses)	1 lk 42	PASOLINI, P. P. Stsenarium kui teise struktuuri poole pürgiv struktuur	9 lk 59
ERMEL, A. Esimesed «Felixid» (1988. a Euroopa filmiauhinnad)	3 lk 63	PESTI, A. Suur sula draakoni aastal ehk kas oskame hoida ühte?	12 lk 74
ERMEL, A. Üksindusest ja vastutusest (Mängufilmist «Kõnelus») (Filmikirjutiste võistlus)	5 lk 87	PÖLDMAE, P. Mozart läheb Hollywoodi (M. Formani mängufilmist «Amadeus») (Filmikirjutiste võistlus)	4 lk 58
HELLERMA, K. «Draakoni aasta kont-rastid (A. Söödi filmist «Draakoni aasta»)	6 lk 78	PÖLDMAE, P. Önnista ja kaitse keisrit... (E. Klimovi filmist «Agoonia») («Ecce»)	2 lk 75
HELLERMA, K. Kelle vaim sa oled, Hardi? (Telefilmist «Meie aja kangelane»)	4 lk 54	PÄRNPUU, G. Film propaganda teenis-tuses (Märkmeid muudatustest Eesti filmielus 1940—1941)	6 lk 34
JÜSSI, F. Kellele lüüakse hinge-kella...? (VI Tallinna loodusfilmi päevadest)	8 lk 82	REMSU, O. Priiuse ootel	3 lk 78
KAALEP, A. «Jõuludest» ja revolutsioonist (Meenutusi mängufilmi «Jõulud Vigal-as» võtetelt)	9 lk 64	SEPP, R. Theodor Luts	7 lk 25
XXI üleliidulise filmifestivali auhinnad	1 lk 50	SULKOWSKI, M. «Töölised 1980». Kaheksa ja pool aastat hiljem	3 lk 74
KARRO, T. Jõuludekoratsioonides pilt-mõistatus (Telefilmist «Kann allikal»)	3 lk 55	TEINEMAA, S. Martin Scorsese tuleb risti lüüa? (Mängufilmist «Kristuse viimne kiusatus»)	7 lk 81
KRUUS, R. Salapärane «Draama futu-ristide kabarees nr 13» (Filmikirju-tiste võistlus)	3 lk 27	Theodor Lutsu mälestusi I (Kuidas valmis Eesti parimaid suurfilme «Noored kotkad»)	7 lk 27
KUBO, M. Kulgemine vabadusse (M. Pöldre filmist «Kas oskame hoida ühte?»)	12 lk 75	Theodor Lutsu mälestusi II	8 lk 20
KULL, A. Ekstsellents lõbutseb (Mängu-filmist «Piinlik lugu») (Filmikirju-tiste võistlus)	7 lk 64	Theodor Lutsu mälestusi III	9 lk 50
KUUSIK, K. Kas kordub «Karikakra-mäng»?)	1 lk 51	TOROP, P. Kirjandus filmis (Filmikirju-tiste võistlus)	5 lk 15
LAASIK, A. Lesbism ja stalinism («Ecce»)	4 lk 57	TOROP, P. Mängufilmiaasta 1988	9 lk 16
LESZCZYŃSKI, W. Katoliku kirik ja film	12 lk 40	TOROP, P. «Vaatleja» ante et post factum (A. Iho samanimelisest filmist)	10 lk 53
LINDEPUU, H. Ingel — langenud inimene (A. Parkeri filmist «Langenud ingel»)	12 lk 80	1988. aasta rahvusvahelisi filmiauhindu (38. Lääne-Berliini, 60. «Oscarid», 41. Cannes'i, 45. Venezia)	1 lk 38
LOKK, T. Eesti tõsielufilmi suundumustest	6 lk 57	UNT, A. Valentina sulguvas ringis (L. Laiuse mängufilmist «Varastatud kohtumine»)	6 lk 65
LOTMAN, M. Tööd ja tegemised (Mõtteid eesti animafilmist)	11 lk 14	URBLA, P. Midnight Sun Film Festival '89	12 lk 77
LUIK, H. H. Rahva ja kehtiva riigikorra vaenlane (Mängufilmist «Doktor Stockmann») (Filmikirjutiste võistlus)	5 lk 87	UUSITALO, K. Märkmeid filmiuurimisest Soomes	2 lk 52
LÖHMUS, A. Uhkus ja uhkus. Liiv ja Alver kinolinal (Filmidest «Juhan Liivi lugu» ja «Üks pilk Betti Alverile»)	7 lk 83	VABAMÄGI, E., TEINEMAA, S. Tehtud ja tegemata teod (A. Kruusemendi filmidest)	2 lk 59
MEINERT, N. Pärast Pasolinit. Avastus või pettumus?	12 lk 14	VALGEMAE, M. Et in Arcadia ego ehk «Eine murul»	8 lk 86
Mind huvitab sisemise vabaduse probleem... (Kõnelus Andrei Tarkovskiga)	11 lk 65	WERNER, A. Kas poolakast saab teha nõukogude inimest?	8 lk 15
PAAVLE, J. Allegooriline eluteater nukkude esituses (A. Ahi animatsioonifilmidest, seisuga 1989. aasta suvi)	11 lk 23	ÜPRUS, A. Mitte ainult migratsioonist (Mängufilmist «Ma pole turist, ma elan siin»)	3 lk 59

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 1989

JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

A. UPRUS. My honour is to yield to thy will (56)

The essay written by the poet and theatre critic Avo Üprus departs from two drama productions on Estonian stages last season: T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* in the Vanemuine theatre in Tartu (direction by Jaan Tooming) and J. Anouilh's *Becket, or, the Honour of God* in the Ugala theatre in Viljandi (direction by Kalju Komissarov). Following the choices Thomas à Becket had to face in his life, the reviewer finds that both our altruism and our egoism should meet in the prayer: «Thy will be done, On earth as it is in heaven». Perhaps, some will find here the rudiments of a passive, escapist attitude. The readiness to die may, however, be an affirmation. Happiness is not the fulfillment of one's wishes, the satisfaction of one's needs or the avoidance of pain. Happiness means to always yield to God's will, however it may seem.

LEA TORMIS. We are still waiting (and hoping)? (67)

The theatre historian and critic Lea Tormis reflects on the current state of Estonian theatre against the background of Small Stage Theatre Festival held in Tallinn, Oct. 1989. The opening up of our society to the free world has brought along important changes in our economy and culture which affect the current state of theatre: the halls are slowly being emptied because life is more interesting than theatre, theatre people are at a loss what to do and many of them have seized the opportunity of making money from popular entertainment; the lack of competition has led to the lowering of professionalism of our directors, actors, etc. All this places the theatre in a very difficult situation, and to find a way out is hard, albeit not impossible.

An interview with a Dilettante (82)

The editor Margot Visnap talks with Peeter Jalakas, a young stage director who has been engaged outside the state-sponsored theatre and who in summer, 1989 participated in the workshop organized by the Swedish theatre company Albatross and visited two theatre festivals in Denmark: the final stage of the Mir Karavan festival in Copenhagen and the annual top theatrical event of the Danish theatre — the theatre festival in Århus. From these impressions the talk veers to our theatrical problems: in order to raise the actor's qualifications we need regular workshop which could first be directed by guests coming from the Scandinavian countries or from somewhere farther away, in principle, this has already been agreed on. P. Jalakas also discusses the nature of the so-called fringe groups, their principles of work, differences from state-sponsored theatres, etc. Fringe groups of that kind would also be possible and necessary in this country in future in order to introduce different notions and ways of making theatre and to bring life into our theatre scene.

MUSIC

R. TOI answers (7)

Roman Toi (b 1917), choir conductor, composer, music writer, who in 1944 went into exile and is living in Canada at present, speaks about his music activities in his childhood (his mother sang in the opera choir of the Estonia theatre), studies in the Tallinn Conservatoire where one of the most influential teachers was Olav Roots, his work in the Estonian Broadcasting Company. From the musicians who were active in German camps, Roman Toi singles out Hubert Aumere, Carmen Prii, singers Heinz Riivald, Helmi Aren, Arno Niitof, Rudolf Avasalu, Liidia Aadre, Naan Pöld, conductor Endel Kalam. R. Toi has directed most of the major Estonian national song festivals abroad, and they are also under discussion. Among other things, he also gives his reasons for going to the American continent, and why to Canada, in particular.

E. ARUJÄRV. On a mystery (33)

The writing analyses one of the most exciting compositions in Estonian music of late — Lepo Sumera's cantata *The Island Maiden's Song of Sea* for mixed choir, eight actors and bass drum (1988), based on Estonian national epic *Kalevipoeg*. Through a semiotic prism the imagery in the composition is observed, and the conclusion is that the story of the Island Maiden has been transformed from a narrative epic into an erotic mystery in which the symbolic characters are the masculine and the feminine principle.

A. ALLPERE. On folk music today (46)

A survey of an international conference held in Tallinn, 10–13 June, 1989 in which the major issue was the survival of traditional ethnic folk music in contemporary world. There were 43 reports, made by scholars from Sweden, Finland, Hungary, Byelorussia, Poland, Lithuania, Latvia, Russia, Moldova, Karelia, Estonia, etc.

R. HOLMES. Multicultural music education — the window to different cultures (50)

Ramona Holmes, ethnomusicologist and music teacher from Seattle (USA) looks at the philosophy of multicultural music education, history and methodology in the USA. Being an Estonian of origin, she also makes use of Estonian folk music, *runo* song, in teaching music to her students in Seattle, and in the article she describes the problems in this connection and informs us about her studies in this field. The author of the article proves that multicultural music education is useful for promoting understanding of links between cultures among the students, for helping to create an integrated world view on a profound and personal level, and she concludes that Estonian music has a powerful message to convey to the world music students, namely, it is a wonderful example of the adaptation and survival of a minor and original musical culture under lasting pressure.

CINEMA

N. MEINERT. After Pasolini. Review or disappointment? (14)

An extensive treatment of P. P. Pasolini's films in 1961—1975 in which Pasolini's sociological, philosophical and religious searches are analysed. The reviewer concludes that the life of Pasolini was a deliberately composed and complete work of art in accordance with the views presented in his films.

W. LESZCZYŃSKI. Catholic Church and film (40)

The article discusses the change in the attitude of the Roman Catholic Church to film art, starting from its birth in 1895 to the present day. While the film was first seen as the «incarnation of evil», later an understanding was reached that mass media, including the cinema, may also serve the interests of church and religion. Following the decisions made by Vatican II (1962—1965), church has abandoned its rule over secular matters.

A. PESTI. A big thaw in the Year of the Dragon or do we know how to unite? (74)

The former political prisoner and independence movement activist gives his evaluation to the full-length tele-documentary *Do We Know How to Unite?* (screenplay — Ene Hion, direction and

cinematography — Mati Põldre, the Estonian Telefilm studio, 1988/89) which discusses the 1988 events in Estonia. The reviewer thinks that the film is biased and unobjective, at least, as far as concerns the mutual assistance of the Popular Front leadership and the Estonian Communist Party.

M. KUBO. Way to freedom (75)

A brief review by the theatre critic and culture official of the teledocumentary *Do We Know How to Unite?* The reviewer sees it as a valuable contribution to Estonian culture history.

P. URBLA. Midnight Sun Festival '89 (77)

The reflection by the feature film director on the international film festival held in Sodankylä, North Finland, in June.

H. LINDEPUU. Angel — the fallen man (80)

A brief review of Alan Parker's *Angel's Heart* (starring Mickey Rourke and Robert De Niro), 1987.

MISCELLANEOUS

H. LIIVRAND. Peter Weiss and fine arts (96)

The famous dramatist's work as a painter which has attracted wide notice internationally.

Ajakirja «TEATER. MUUSIKA. KINO»
saate väljaspool NSV Liitu tellida aadressil:

Akateeminen Kirjakauppa

The Academic Bookstore

Subscription Services

PO BOX 128 SF — 00101 Helsinki Finland

Phone (90) 12141, telex 125080 akahe sf

Telefax +358 0 121 4441

Subscription order 90085922

«Teater. Muusika. Kino» tellimisindeks 78224

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

Laduda antud 16. 10. 1989. Trükkida antud 27. 11. 1989. MB-06390. Formaats 70×100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspognaid 11,1. Trükiarv 19 000. Tellimuse nr. 4303. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkida, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.

Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

Peter Weiss (1916—1982) sai eelkõige tuntuks dramaturgina, seda ka eesti lugejale — 1960. aastatel avaldatud tõlgete kaudu. Loomingulist elu alustas ta aga maalijana ning joonistajana, tehes endale nime Teise maailmasõja päevil, esmalt saksa-juudi pagulasharitlaskonnas Rootsis, seejärel mõlemal Saksamaal ja Sveitsis kui omapärane opositsiooniline ühiskonna kujutaja. Kunstniku positsiooni toitis saksa ekspressionistlikule kunstile omane hoiak, mis domineeris ka Weimeri Vabariigi ajal, ja sügav vastuolu tekstiilitöösturist isaga, kes kunsti ning kirjandusega tegelemist pidas ajaraiskamiseks.

P. Weiss oli poisieast peale kirklik kodus joonistaja, ühtlasi õppis ta alates 1932. aastast Berliini Riikliku Rakenduskunstikooli joonistuskursustel ning praeguseks üsna unustatud kunstniku Eugen Spiro ateljees aktijoonistust, kasutades iga vaba hetke visandite tegemiseks. Valmisid arvukad akvarelid ja esimesed ulatuslikud figuraalkompositsioonid, mis tõusid P. Weissi edaspidises loominguks valdavaks. 1936 kogub ta kokku oma senised tööd ning, toetatuna sõprade julgustusest, korraldas Londonis esimese näituse. Näitus ei saavuta mingit menu, kuid P. Weissi see küll ei heiduta. Samal aastal järgneb ta emigreerunud vanematele Tšehhoslovakkiasse.

Sellal katsetab P. Weiss ka kirjandusega. Tundes, et ta vajab oma mõlemas töös autoriteetset nõuandjat, saadab ta ühe sullejoonistusega illustreeritud käsikirja Hermann Hessele. On tähelepanuväärne, et P. Weiss kirjutab kaaskirjas endast kui maalijast ja kirjanikust, lausudes ausalt, et ta ise ei tea sugugi, kas maalib ja kirjutab hästi või halvasti. Hesselt pälvib ta väga innustava vastuse. Nii on alus pandud sisukale kauakestvale kirjavahetusele. P. Weissi uus elupaik Praha elab Kesk-Euroopas eeskujuna näitava kunstilinnana viimaseid aastaid. Sügisel 1937 astub P. Weiss Praha Kunstiakadeemiasse, kus studeerib ainult aasta, sest 1939. aasta jaanuaris emigreerib ta taas vanematel järel, seekord lõplikult Rootsi, kus leiab enesele teise kodumaa. 1941 korraldab ta Stockholmis teise isikunäituse. Rootsi press reageerib peaaegu tõrjuvalt, külastajaidki käib vähe. Stockholmi avangardistid võtsid aga P. Weissi kohe omaks ning sellest ajast on ta tugevasti seotud sõjajärgse uue kunstivaimusega Rootsis, mille üldist opositsioonilist joont määrasidki eelkõige Kesk-Euroopast tulnud literaadid ja kunstnikud.

Sellises väljastpoolt pealesurutud, kodumaast lahtikistud elukeerises avaneb Peter Weissi mälestustele tuginev kunstifilosoofia, viies teda erinevate kunsti-suundumuste koosrakendamisele. Tema sõjaaja kunst jätkab ekspressionismi sotsiaalkriitiliseimat voolu — uusasjalikkust. Sünnib mitmeid suuri tsirkuse- ja laadapilte. Üks esimesi töid, «Suur maailmateater» (1937) meenutab mõneti P. Bruegheli «Surma triumfi». Üheaegselt areneb pildil mitu dramaatilist tegevusliini põleva linna ja uppava laeva foonil. «Suure maailmateatri» apokalüptiline nägemuslikkus on tollases saksa kunstis tava järgiv, kus groteski kalduv sümbolistlik-allegooriline lähenemisviis oli eriliselt populaarne; piisab O. Dixi, G. Groszi, H. Grundigi nimetamisest. Järgnevates töedes, Rootsis loodud «Rändkaupmehes» ja «Laadas linna ääres» (mõlemad 1940), süveneb mahajäetuse- ning üksindustunne, pintsli töö on muutunud konkreetsemaks, detailitüüpsemaks, ent ühtlasi kuivemaks. Maalidel põimuvad maastikuvisioonid mällu sööbinud linnamotiiviga Prahast ja Berliinist. Tema fantaasiapõimingutes on lõuendil peaaegu alati koht tunnistajal. Tööst töösse hakkab korduma vaataja poole pööratud kunstniku autoportree, milles kodu kaotanud kurbust pole tahtudki varjata. Seda pagulase sunnitud, juhustest sõltuvat rändurielü sümboliseerib tema maalidel sageli pimedas kuhu rahvahulgas. P. Weissi arlekiinid ja moosekandid jäävad klounikostüümist hoolimata mõtlikeks, justkui distantseerunud individudeks, sisimas valvel oma rollis.

1945 Stockholmis toimunud esimene retrospektiivnäitus avas paljude, juba tunnustust nautivate ülevaatenäituste ahela; ilmusid kataloogid. P. Weiss seob end mõneks ajaks sürrealismiga, maalimine hakkab aga asenduma filmikunstiga. Tagasi kunsti juurde pöördub P. Weiss veel kord 1950. aastate lõpul — 1960. aastate algul, ja ootamatult kollaažidega, illustreerides «1001 ööd», oma jutustusi ning isegi S. Freudi teoseid. Tema kollaažide tehnika on meisterlik, neis ilmneb M. Ernsti mõju. 1965 ilmunud essee «Laokoon ehk keele piiridest» heidab Peter Weiss tagasivaatava pilgu kunstnikukarjäärile, pidades seda õpetlikuks ja vajalikuks eneseväljendamise kooliks — ka kirjanikule.



Peter Weiss. Laadagrupp. 1943. Oli.

