

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Tatjana Lepnurm Maaret Koskinen  
 Margus Pärtlas Pornotoopia  
 Valentin Kuik Kristel Pappel Stefan Jarl  
 Allan Vurma Kadi Herkül Ene Paaver  
 David Vseviov Leelo Kõlar  
 Kärt Hellaerma Hendrik Toompere

# TMK

## 3

### /1997



Maria Klenskaja jaanuaris 1997.  
 Harri Rospu foto

# 3/1997

## XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress EE0090, postkast 3200  
fax 44 47 87

Vastuav sekretär  
Helju Tüksammel, tel 44 54 68  
Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Saale Siitan ja Anneli Remme, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Korrektor  
Solveig Kruggulson, tel 44 54 68  
Infoötleja  
Viire Kareda, tel 44 47 87  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1997



Kreeka raamharf trigonon VII—VI saj e.m.a.  
(vt "Harf sünnist tänapäevani" I, lk 47)

"Karupoeg", 1997. Režissöör Stefan Jarl.  
Rahvusvaheliselt tuntuna rootsi dokumentalisti  
mängufilmi peategelaseks on 13-aastane poiss,  
kes elab puutumatu looduse keskel ning peab end  
indiaanlaste pealikuks ja looduse kaitsjaks.



## SISUKORD

## TEATER

David Vseviov	AJALUGU KUI TEATER	12
Kadi Herkül	KUI SUUREST ROLLIST EI SAA SUURROLLI...	16
Ene Paaver	NÄITLEJA JA TEMA ROLL OMADELE VÕORAS, VÕORASTELE OMA (Maria Klenskaja Eesti Draamateatri ja Vene Draamateatri "Leekrüüpe" lavastustes)	20
Maimu Valter	ÜHE KOOLI LUGU II (Eesti Riikliku Teatriinstituudi ajaloost)	66
Sven Karja	PERSONA GRATA. HENDRIK TOOMPERE (juunior)	90

## MUUSIKA

Kristel Pappel	TEATRIMAASTIK SALZBURGIST KÖLNINI (KA MUUSIKALISTE MÄETIPPUDEGA)	27, 96
Tatjana Lepnurm	HARF SÜNNIST TÄNAPÄEVANI I	47
Allan Vurma	MIKS LAULJAD LILLELÕHNA NUUSUTAVAD	55
Leelo Kõlar	PREEMIAID PIANISTIDELE (Brakmsi ja Hindemithi konkursist eesti pianistidele 3.—5. detsembril 1996 Mustpeade Majas)	81
	RAIMOND LÄTTE 22. II 1931—6. I 1997	84
Margus Pärtlas	"ALPISÜMFOONIA" — RICHARD STRAUSSI SÜMFOONILISE VORMI IDEEAAL?	85

## KINO

	VASTAB VALENTIN KUIK	3
Maaret Koskinen	ROOTSI FILM KAHEKSAKÜMNENDATEL JA ÜHEKSAKÜMNENDATEL AASTATEL: KRIITILINE ÜLEVAADE III	35
Tiit Merisalu	KÄIN TÕEGA ÜMBER MULLE SOBIVAL VIISIL (Vestlus rootsi dokumentalisti Stefan Jarliga)	43
Michael Tapper, Tommy Lindholm	PORNOTOOPIA (Ülevaade pornofilmi arengusuundadest)	59
Kärt Hellerma	TEATRI JUUBEL JA NÄITLEMISE MÕTE (Peeter Simmi filmist "Teatri juubel")	76



# VASTAB VALENTIN KUIK

---

Ootan Valentini kaua. Ta on lubanud tulla pärast nelja, kuid kell on juba kuus läbi, aga Valentini pole... Kuule, sellest saaks ju hea loo, hüüataks siin Valentin ning hakkaks kohe mõtlema, mis saab edasi. Mis saab edasi, kui Valentin, kellest on teada ebamäärane lubadus tulla pärast nelja (äkki oli selles varjul vihje, mida sõber ei suutnud mõista?), pole kuuekski veel kohal? Mida teeb Toomas? Toomas teeb seda, mida ühes korralikus novellis kunagi ei tehta — viskab diivanile sirakile ja laseb silma looja. Valentin nii lihtsa lahendusega ei lepiks. Miks Toomas nii teeb, mis motiveerib tema ükskõiksust? Mis, kurat võtaks, juhtub edasi? Kus on abivahendid, väikesed detailid, mis faabulat kiiremini edasi viiks (sest muidu on lugejal igav, vaataja lahkumas saalist)? Selleks peab minema sinna, kus on kangelane, peategelane, Toomas. Toomas on diivanil pikali, see on üks mis selge. Nagu ka see, et ta ootab Valentini, keda peab intervjuerima. Võib arvata, mõtleb Valentin, et Toomas seda eriti teha ei taha, tal endal palju tegemist, lugeda ja kirjutada, kirjutada ja lugeda, sest Toomas on kirjanik, kirjanik ja stsenaarist nagu Valentini... Aga kõik see on jama ega vii süžeed karvavõrdki edasi, mõtleb Valentin, kui kuuleb korraga telefoni helisemas, mis tähendab seda, et Valentinil on läinud korda asetada end oma tegelase, Toomase olukorda, täpsemalt korterisse, kus telefon juba viiendat korda heliseb. Toomas vetrub diivanilt õhku, maabub õnnelikult jalgadele ning sööstab susse maha jättes telefoni juurde, haarab toru... "Halloo!" — "Halloo! Siin Simm, panin just praegu Kuigi bussi peale, kümne minuti pärast on ta sinu juures." No nii, kõrvaltegelased sisenevad tegevusse ootamatult nagu alati, algul tundub, et nendega pole midagi peale hakata, kuid pärast võivad nad kasulikuks osutuda. Ühesõnaga, nad tuleb meelde jätta, kuid pole ka mõtet neist suuremat välja teha. Ühesõnaga? Jah, sõnad on kõige ohtlikumad, pomiseb Valentin endale habemesse (ta on minu poole juba teel, teda ning ta mõtteid varjab nõukogudeaegse "Ikarus"-bussi radioaktiivne plekk), enamasti tulevad nad raskelt ning valesi. Kuula või dialoogi: "... panin bussi peale..." Nagu oleksin ma purjus! Ei ole ju! Kas see, et ma Simmiga saunas käisin, tähendab siis seda? Ma käin temaga iga jumala laupäev saunas ja mis sellest? Miks Simm nii ütles? Panin?! Selle peab järgmises variandis ära parandama. Kõik tuleb teha lühemaks ja konkreetsemaks, Simmi lai selg, mille nühkimine nii palju aega võttis, tuleb välja koristada, jääma peavad ainult need sõnad, mis midagi tähendavad.

**Minul, Valentin, on kaks elu, kirjaniku ja stsenaaristi oma, sul on neid üks rohkem, kolm, oled ka režissöör. Kuid selle juurde tuleme hiljem, alustame sellest, mis on filmitegemise alus, stsenaarium? Mis on sulle stsenaariumi kirjutamise juures kõige tähtsam?**

Kui ma ratsionaalselt mõtlen, siis on selleks idee. Ja võib öelda täiesti irratsionaalselt — tunne. Kirjutama hakates ma tunnen, et minus on lugu, milles on sees jõud, vägi, karakterid. Ja kui see lugu teeb mulle hirmu, sellepärast, et ma kardan, et ma ei suuda teda kirja panna, kui ma selle hirmuga hakkam kirjutama, täis aukartust selle loo ees, mis tasapisi kuju võtab, siis on hakanud asi minema. Ning ühel hetkel, kui lugu liigub sinust sõltumata, siis on tunne, et kõik on selge. See on nagu maadlejal, kelle sõrmeotsad ulatavad vastase selja taga kokku... kuigi kirjutamist maadlemisega muidugi ei saa võrrelda. Siis saabub rõõm, rõõm ja kergendus ning algab see, mis sinust enam ei olene.

**Kas on mingit vahet selles, kas kirjutad kirjandust või stsenaariumi? Kas samad sõnad, mida praegu ütlesid stsenaariumi kohta, kehtivad ka kirjanduse kohta?**

Tead, kui on hea lugu, siis on mingi intellektuaalne selgus, kuid põhiline on siiski tunne, rõõmus ja õnnestav tunne, et selles, mida hakkad kirjutama, on mingi elu. Vahel võib see olla kohe päris tugev. Kui tunne on tekkinud, siis algab kirja panemine, sõnade, õigete inimeste, karakterite otsimine ning nende rääkima panemine, kuni nad lõpuks ärkavad ellu ja hakkavad ise rääkima. Hirmus raske on leida seda õiget sõna. Ma arvan, et sõnu ei tohiks olla liiga palju. Kirjutades püüan seda ka ise järgida. Iga mõtte väljendamiseks on mingi kindel arv sõnu ning ma pean need sõnad leidma. See on päris vaearikas, vahel kohe hirmus raske.

**Minu jaoks on kirjanduse ja filmi, ütleme siis stsenaariumi keel täiesti erinevad asjad. Kuidas on sinuga?**

Ma ei arva, et need minu puhul nii erinevad oleksid. Oma novelle ja pikemaid lugusid kirjutan ma enamasti ikka ühte moodi, püüdes leida õigeid sõnu ja seda, et neid ei oleks liiga palju.

**Mulle on stsenaariumi juures oluline, et oleks huvitav karakter. Kui seda ei ole... Tavalise inimese puhul tunnen ma ennast abituna, ma vist ei tunne tema vastu huvi.**

Minu jaoks on kõik mingi tervik. Ma ei tea, mis tähendab tavaline inimene. Mu meelest tavalist inimest ei olegi olemas. Stsenaariumi kirjutades olen mõelnud mingile kindlale inimesele, kes seda osa võiks täita, ning see on mind kõvasti aidanud. Hakkan meelde tuletama nende häält ja siis hakkab asi edenema. Kirjutasin nii "Keskea rõõmud".

**Milles Tõnu Kark ennast Tõnu Looritsa osas küll sugugi ära tunda ei tahtnud?**

Noh, muidugi ei olnud see tema. Ma ei pea silmas seda, et Tõnu Kark selline on, kuid midagi minu loodud kangelases oli ka temas. Nagu ka minus, sest kõike, mida on minu kirjutatud tegelastes, on ka minus ning ma olen vastutav kõige eest, iga sõna ja juhtumise eest, mis ma seal kirja panin. Stsenarist, erinevalt kirjanikust, peab alati mõtlema sellele, et see lugu, mida ta kirja paneb, teostatakse reaalses elus. See, ma arvan, võiks olla meie vestluse algus.

**Sa pead silmas vastutust?**

Jaa. "Reigi õpetajas" kogesin seda kõige rohkem. Aino Kalda jutustuses on stseen luigejahist. Kalda loole truuks jäädes kirjutasin sinna stseeni, kus pastor Lempelius tulistab luikesid. Kuid siis, materjali vaadates, ma nägin, kuidas luiged kukkusid... ja ma nägin seda kaks korda, sest filmi alustas Leida Laius ning siis mängis Lempeliust Leonhard Merzin, teist korda siis, kui režissööriks oli Jüri Mütür ja Lempeliuse osatäitjaks Mikk Mikiver. Need tapetud luiged seal on minu südame-tunnistusel. Hiljem olen ma kirjutades alati mõelnud, et filmikunsti kõige raskem osa tulebki sellest, et ta muudab tegelikkuse oma märgiks. Kui seda tegelikkust võtteplatsil taasluuakse, siis peaks see olema võimalikult tõelähedane. Ideaalis peaks olema nii, et kui filmis pead lendavad, tapalaval näiteks, siis peaks see ka tegelikult juhtuma. Kui see aga on halvasti tehtud, siis vaataja solvub, sest teda on petetud...

**Ning ta lahkub saalist...**

Jah, ta lahkub saalist. Filmikunst peab looma tõelisuse illusiooni ning siit algavad kõik need probleemid, mis stsenaristil paratamatult tuleb lahendada. Kui

*Režissöör Valentin Kuik (vasakul) ja operaator Arvo Iho lühimängufilmi "Löö vastu" võtetel 1975. aastal.*



asi puutub lindudesse, loomadesse, taimedesse, siis alati risti ette ei lööda, aga peaks. Kui metsinimene raiub puud, siis ei saa teda hukka mõista, sest see kuulub tema elu juurde, see on tema elulaad. Filmis aga selleks, et vaataja aega paari tunni jooksul surnuks lüüa, ei tohiks minu arvates selle peale minna.

**Tolstoi loobus elu lõpul (ilu)kirjutamisest, sest talle tundus, et on teinud haiget neile inimestele, keda uskus olevat oma tegelaste prototüüpideks. Sellest lähtudes võiks ju üldse loobuda loomisest ning pühendada ennast maailmaparandamisele nagu Tolstoi?**

Ei oska selle kohta midagi tarka öelda, kuid kõik need, keda ma tõesti pean silmapaistvateks, olgu siis Tolstoi või mõni teine, on paratamatult väga tundlikud. Ning enamasti ka väga eetilised. Need asjad peaksid minu arvates koos käima. Ma olen märganud, et neile suurmeestele, keda ma olen isiklikult tundnud, Tarkovski, Pärt, on see väga iseloomulik. Kes veel? Noh, neid leidub teisigi. Ma pole just päris kindel, kas mina see kõige parem näide olen.

**Stsenariumi kirjutades on väga palju inimesi, kes siiralt soovivad endale filmis väikestki osalust. Nad soovivad näha ennast filmis. Alates produtsendist, kes tahab, et film müüks, näitlejast, kes tahab olla nähtud, seejuures kõige paremast küljest jne? Kellega arvestad, kellega mitte?**

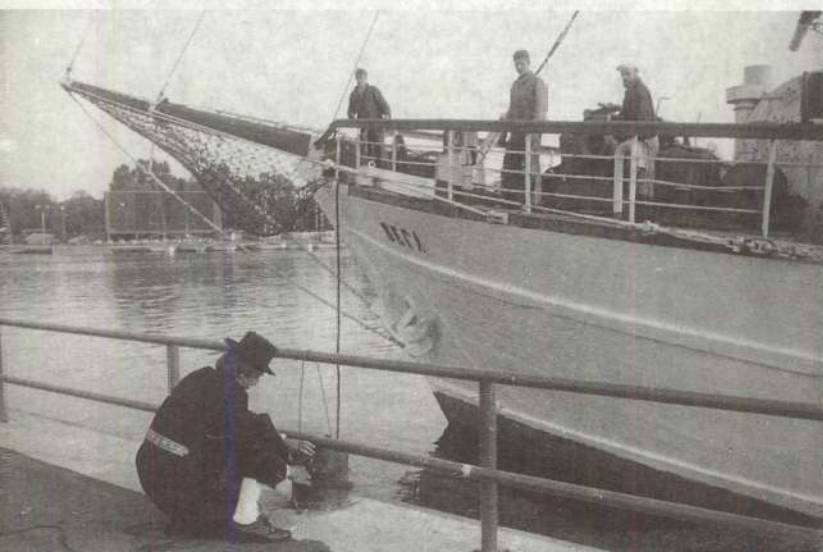
Kõigepealt arvestan ma näitlejaga. Tal peab olema osa. Ka siis, kui see on väike, peab see olema elus, nii et seda on võimalik teha. Igal inimesel on oma töö, ka negatiivsetel kangelastel on miski, mis sunnib neid just nii käituma ja minule kui kirjutajale peab see olema selge. Minule ei tohi olla ükski inimene ebasümpaatne, ma pean teda mõistma. Kui teda mõistan, siis avastan, et ta polegi nii ebasümpaatne. Niipea kui ma mõtlen, et näitlejal oleks midagi mängida, tekib vajadus selleks, mis klassikalises dramaturgias oli alati olemas — monoloogiks! Igal suuremal osatäitjal oli oma monoloog, kus ta oma töö esitas. Tasapisi olen jõudnud arusaamisele, et tegelastel tuleb lihtsalt lasta rääkida, tuleb lasta neil välja öelda, mida nad arvavad. Ka siis, kui nad loo kontekstis juhtuvad olema negatiivsed. Kuigi ma ausalt öeldes ei tea, mida tähendab negatiivne, sest mustvalged skeemid pole mulle kunagi huvi pakkunud.

*Täispika dokumentaalfilmi "Tallinn '80" võttegrupp XXII olümpiamängude Tallinna purjeregati ajal. Vasakult: ees helikujundaja ning helioperaator Jaak Elling ja operaator Mihkel Ratas, teises reas: helioperaator Henn Eller, operaatori assistent Meelis Aanja, stsenarist ning režissöör Andres Sööt, filmidirektor Vello Samm ja operaator Peeter Ülevain, tagumises reas: stsenarist ning režissöör Valentin Kuik ja operaator Nikolai Šarubin.*





*"Teaduse ohver", 1981. Enn Klooren (maakonnavalitsuse ametnik Pajo) ja Peeter Volkõnski (Professor).  
Oti Vasemaa foto*



*"Tallinn '80",  
1980.*



### Kuidas meeldib sulle Fellini?

Kohe väga. Fellinil on tegelane rohkem märk kui karakter. Eriti silmapaiste on selles suhtes "Amarcord". Sa vaata seda väikelinna sibi, vaata linna saabuvat šahhi, mootorratturit, õpetajat, koolidirektorit, kõik nad on pärit nagu mingist muinasjutust või koomiksid. Ja kõik see elab. Isegi siis, kui lugu on täiesti uskumatu, saad sa aru, et see on elu ja et teistmoodi ei saagi olla.

**Väikelinn... Oleme vist mõlemad pärit väikelinnast? Mina Paidest, sina vist Põltsamaalt? Ma ei ole väikelinnast, ma olen päris maalt.**

**Väiksemast kui väike?**

Jah, ma olen päris maalt, Põltsamaa lähedalt Lustiverest. Olen hakanud mõistma, et kõik, mis sa kirjutad, on tõepoolest pärit lapsepõlvest. Ma tunnen ennast väga kindlalt kirjutades väikelinnast, mitme mu loo tegevus toimubki just seal. Ka siis, kui kirjutasin stsenaariumi Ibseni "Doktor Stockmannist", oli mul seda erakordselt meeldiv teha, sest ka seal oli väikelinn. "Reigi õpetaja" tegevus toimub maal, sellepärast oli ka see mulle meeldiv. Ning Lempelius nii oma heas kui kurjas oli mulle mõistetav. Ka Jaan Krossi "Keisri hullust" stsenaariumi tehes oli mul tuttav tunne, sest olen ise mõisas elanud, ma olen mõisahoones koolis käinud. Ka kangelane oli mõistetav, ma sain kõigest neist aru, kuni tsaar Aleksandrini välja. Heast kirjandusest on alati hea stsenaariumi kirjutada.

**On siis hea kirjandus paremini filmikeelde tõlgitav?**

Hea kirjandus ergutab, toidab kujutlusvõimet, annab energiat ja siis tuleb kõik nagu iseenesest. Muidugi, endal tuleb palju välja mõelda ja juurde leiutada, kui vaja, siis isegi tegelasi. Kui on olemas mõistmine, siis on kõik lihtne.

**Minu arvates on eesti filmi kehvus suurel määral tulnud liigsest respektist algallika vastu. See tähendab, et kirjandus on suur ja julm isa, film aga väike ja väeti, aga alati sõnakuulelik poeg.**

*"Perekonnapildid", 1989. Ants Ander (Leo), Paul Poom (Mefodi) ja Guido Kangur (Erni) pillimeestena.  
Viktor Mendumeni foto*



Ma ei oska selle kohta öelda muud, kui et hea kirjandus annab mulle nii palju toitu, et ma ei tunne tema vastu mingit aukartust. Film peab oma vahenditega edasi andma sama maailmatunnetuse mis romaan. Ühelgi juhul ei ole ülekanne üks-ühele. Üldiselt on nii, et kui film on huvitav, siis leitakse see olevat ka autoritruu.

#### **Mida arvad sa kriitikust?**

Kriitik ei loe stsenaariumi, ta vaatab filmi ning otsustab selle põhjal, milline oli stsenaarium.

#### **Aga raamatut, mille põhjal stsenaarium tehtud?**

Raamatut vahest loeb. Kuid siin tekib nüüd see moment, et stsenaarist pole alati vastutav filmi eest. Tuleb režissöör ning tema nägemus ei pruugi minu omaga ühtida. Mul on tulnud küllalt sageli kogeda ebameeldivaid hetki, kui ma materjali vaadates näen, et seda, mille pärast mina loo kirjutasin, filmilindil kas pole või on see siis võtnud sellise moondundu kuju, mis on mulle mõnikord täiesti vastuvõetamatu. Huvitavast raamatust peab saama huvitav film, see on peamine. Ning kui sinu stsenaariumist tehakse film, mis pole sinu nägu, aga see, mis on sündinud, on terve, tugev ja andekas, siis annad andeks.

Seda ma hästi ei usu, et sinust saab sündida midagi sellist, mis pole sinu nägu, kuid on hea. Mäletan, et kunagi kirjutas Mats Traat ühe temaga sõlmitud stsenaariumi kirjutamise lepingu ülalervale klausli, kus ta ütles, et kirjutab ainult siis, kui tema stsenaariumi järgi ei tehta filmi akvalangistidest. Minu arvates pärineb see "ise nagunii hästi tegemise" sündroom sellest, et režissöör oli valmis tegema filmi ükskõik millest. Teades, et eesti kirjanikult ei tule mitte stsenaarium, vaid parimal juhul romaani toormaterjal, muutus eesti režissööri suhtumine stsenaariumisse (põhjendatult) üleolevaks. Nii et ühest küljest totaalne alaväärsuskompleks klassika ees, teisest küljest totaalne võõrandumine stsenaariumist, mis oli ka põhjendatud, sest nagu ma juba ütlesin, oli enamikult juhtudel tegu mitte filmikeeles kirja pandud teosega, vaid romaani või novelliga, mille režissöör nagunii pidi ümber tõlkima.

Kuule, ma arvan, et see, mis me siin sinuga kinost ja kirjandusest pajatame, ei huvita kedagi, räägime millestki muust.

Räägime siis sinu kolmandast elust. Sa oled ka režissöör, oled teinud nii mängu- kui ka dokumentaalfilme. Oled teinud juba kolm filmi hantidest, "Teade parlamendile", "Lend" ja "Hääled".

Kui saaks, teeks neljandagi. See oli mul ka plaanis, selle keskseks tegelaseks oleks olnud handi kunstnik Gennadi Raištšev, kuid ta oli loomupäraselt nii tagasihoidlik, et ei tahtnud, et tema nime ümber kära tehakse. Idee järgi võinuks ta oma näitusega siia sõita, oleksin võinud ka seal filmida. Kuid asi pole enam idee, vaid selles, et pole kuskilt raha võtta.

#### **Milline neist kolmest on sinu lemmik?**

Kuidas nüüd öeldagi... Esimene oli publitsistlik. Nagu karje. Või šamaanitrumm, mis läbi filmi läks. Tehtud oli see NLi ajal, film lõpeb Punasel väljakul mausoleumi juures vahetõuna vahetuse ajal ning ma annan seal üle kirja ühele ülemnõukogu saadikule, kes oleks nagu pidanud esindama põliselanike huve. Kõige rohkem kaasa tundsin ma handi lastele "Lennus". Kui ma neid väikesi selgete silmadega handi lapsi ja nende vanemaid vaatasin, muutus nende valu ühtäkki minu valuks. Emotsionaalselt on "Lend" mulle endale kõige lähedasem. Viimasest filmist ma teadsin juba ette, et see ei tule eriti atraktiivne. Kuid asi pidi lõppema parlamendis. Kus mujal kui mitte seal saaks aidata rahvast, kelle kultuur on hääbumas, kes on rikas rahvas, sest seal voolab nafta, kuid kes on välja suremas.

#### **Kas sa tead mulle öelda, mis asi on dokfilmi stsenaarium?**

Jah, tean küll. Olen neid kirjutanud kah päris palju. Mõni neist, näiteks "Tallinn '80", mille võtsime üles koos Andres Söödiga, on tehtud täpselt stsenaariumi järgi. Meil olid kõik sündmused, mis toimusid, kellaajaliselt fikseeritud, samuti tegelased, kes nende kohtade peal üles astusid...

#### **Ega nad ometi seda ei rääkinud, mis teil kirjas?**

Ei, kuid meie polnud tähtis, mida nad rääkisid, meie filmisime sündmusi ning meie käsutuses olid "Tallinnfilm" parimad operaatorid, kes asja korralikult üles võtsid. Me ei osanud muidugi ette näha, kes tuleb olümpiavõitjaks, aga ka see polnud meie jaoks oluline, meie filmisime Tallinna aastal 1980. Dokumentaalfilmi stsenaarium võib olla kaks-kolm lehekülge. Nagu "Hääled". Kuid seal olid kirjas need sündmused, kus ma pidin kohal olema, ükskõik kui raske see ka pole. Olin valmis ka kahesuguseks sündmuste arenguks, nii selleks, et Jeremei Aipin (filmi peategelane,



"Lurich", 1983. Andres Lutsar (kohtunik) ja Tõnu Lume (Lurich).

Viktor Menduneni foto

"Sõnum", 1988. Dokumentaalfilmi peategelane Edmund Viisileht oletatavate Lurichi ja Abergi säilmetega Armaviris.



"Keskea röömuud", 1986. Stsenarist Valentin Kuik, režissöör Lembit Ulfsak. Lembit Ulfsak (Hubert Raud) ja Heino Mandri (treener).

Oti Vasemaa foto



hant) valitakse riigiduumasse, kui ka selleks, et teda ei valita, mis tegelikult ka juhtus. Kuid ma teadsin, et film peab lõppema metsas, seal, kust ta pärit on.

**Kodus?**

Jah, kodus.

**Lõpp peab sul alati teada olema?**

Nii see on. Ükspuha, mida ma kirjutan, novelli, romaani või stsenaariumi, lõppu pean ma teadma. Viimast lauset. Muidu ei saa ma kirjutama hakata. Vahel see lõpp muutub, kuid mitte tihti.

**Närveerid sa hirmsasti, kui võtteplatsile ilmud?**

Teeme siin kohe selget vahet. Mul on olnud väga hea tunne, kui ma tean, et mul pole tähtaegu, kui ma tean, et ma ei pea mingil päeval ja tunnil mingile minu jaoks täiesti arusaamatule ning anonüümsele seltskonnale kusagil Moskvas oma filmi üle andma, sest kui ma seda ei tee, siis jääb terve hulk inimesi, kes minuga tööd tegid ning kelle eest ma arvan end vastutav olevat, preemiateta ja palkadeta. Nüüd, kus seda enam pole, ei tunne ma mingit hirmu ning mul on meeldiv tööle minna. Ma olen painetest vaba, ma ei pea valetama. Nüüd tekib mul see, mida vanasti polnud — mängulust! Ükspuha milline on ilm Siberis, mul tekib hasart. Sama olen tundnud ka telelavastusi tehes. Arvan, et kogeksin sama ka mängufilmi puhul.

**See toimis vist ka sinu viimases telelavastuses, minu arvates parimas, mis sa teinud oled — “Viimses lennus”?**

See on tehtud suure lustiga. Kõik raskused, interjööride leidmine, rahanappus, kõik see on ületatav, kui minu vaimu keegi ei vägista ja ma ise ei pea seda tegema.

**Kuidas suhtud toimetamise? Sellesse, mida minusugused sinu kallal “Tallinnfilmis” toime panid?**

Kuidas seda nüüd öeldagi... Dramaturgiaalane nõustamine peaks kindlasti olema. Praegu on nii, et stsenaariumi enam isegi ei loeta. Toimetaja... sellist ametitki enam ei ole ja seda on ka tunda.

**Mis toimub vahetult enne võtte algust, enne, kui kõlab käsklus: “Kaamera!”? Tavaliselt laseb režissöör pilgu üle oma meeskonna. Kui siis midagi on valesti, võib kõik luhta minna.**

Minul on toeks minu operaatori Otsa Mardi silmad. Kui ma vaatan üle öla ja näen, et ta noogutab, siis ma tean, et võin võtta. Kui mul on mingi probleem... handi onni ümber võib leida kurat teab mida; vabandust, see ei ole minu asi, tema onni ümber otsida konservipurke, kokakoola pudeleid, nätsupabereid, mina olen seal võõras, see on tema kodu ja sellega peab arvestama... kui mul tekib kahtlus, kas filmida röökiivat, ema appi hüüdvat tatist handi poissi, siis saan ma temalt kindluse või küsin teistelt filmigrupi liikmeilt. Või näitlejalt, kes mingit osa kehastab, temalt küsin ma alati, et kas need sõnad, mida sa siin paberilt loed, pole valed. Kui vale välja läheb, siis on kõik korras.

**Mulle tundub, et sa ei suudaks filmida halastamatuid filme? Näiteks sellist filmi nagu “Steppide linn”, kus oli palju julmi stseene. Füsioloogilisi, põlisrahva armetust alasti paista laskvaid. Ka teistes Peter Brosensi filmides on seda tunda.**

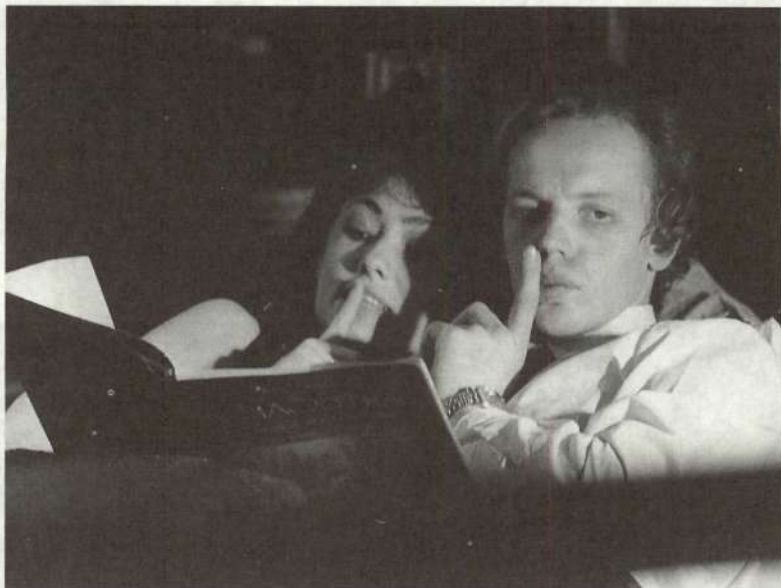
Ma ei tea... Alati peab kuulama, mida sisetunne ütleb.

**Sinu vastus on siis ei?**

Ei, päris nii see pole. Toon sulle kohe näite. Eelmisel aastal Pärnu visuaal-antropoloogia festivalil peapreemia saanud filmis “Paradiis”, mille tegevus toimub Kasahstanis, kõrbes, seal on üks stseen, kus ema... seal ei olnud vett, perenaine lakub õhtul, kui pere on söönud, puhtaks kõik lusikad ja piaalid. Ma pole näinud suuremat ning loomulikumat emaliku armastuse ilmingut. Kui ma kuulsin, kuidas inimesed saalis seda stseeni nähes naeravad, hakkas mul kohutavalt piinlik. Ma arvan, et sellist asja oleks ka mina filminud, kuigi hügieeni seisukohalt on see kohutav.

**Kas poleks dokumentaalfilmi tehes siiski õige kõik üles võtta ja pärast kokku monteerida?**

Video puhul nii tehaksegi. Ainult, et siit kõik need hädad hakkavad. Parema meelega teeksin siiski päris filmi, kus peab valima. See annab filmile juba enne oma näo, see sunnib mind pidevalt väga pingsalt mõtlema ja tundma, samuti ka operaatorit. Mida tasub jäädvustada, mida mitte. See toob meid tagasi stsenaariumi juurde, kus peab kontsentreeritud kujul kõik olemas olema. Professionaal peab oskama kõike ette näha.



*"Armastuse lahinguväljad",  
1992.  
Carmen Mikiver  
(Ilona) ja  
Hendrik  
Toompere (Ain).  
Peeter Sirge foto*

Millest sa mõtled, kui tänaval ringi käid? Professionaalse dramaturgi ja kirjanikuna kasutad sa kõike nähtut kindlasti kohe ära. Ahaa, mõtled, see nägu on huvitav, ma panen ta oma juttu sisse, too habemega mees seal üritas trammile peale minna, aga väänas jala välja, see oleks ju suurepärase novelli algus või lõpp!?! Ameerika kirjanik John Gardner on sellest rääkinud, ta juhtus olema lähedal, kui toimus autoavariid, kuid veel enne, kui ta kannatanutele appi sööstis, vilksatasid tema peast automaatselt läbi just needsamad "professionaalsed" mõtted. On see eetiline? Gardner lohutab ennast sellega, et tänu paralleelselt peas toimivale lavastusele ja suurele lugemusele, teadis ta ehk paremini kui tema sõber, kellega koos nad õnnetuspaika juhtusid, kuidas õigesti talitada.

Oi, taevast, iga kodune skandaal on minu jaoks sündmus!

Nii et kodutülid on sulle nagu hane selga vesi? Ning tänu sellele, et oled neid mõttes suuremal hulgal ära lavastanud, oskad neid ehk kergemalt võtta?

Ei, hoopiski mitte. Kas kahjuks või õnneks võtan ma neist osa nagu iga teinegi inimene. Kuid mul on kergem, kui nad hiljem kas novellis või mingis muus vormis oma õige koha leiavad. Ning seda ka traagiliste sündmuste puhul, nende puhul kohe eriti. Võib olla ka vastupidi, et hakkad midagi kirjutama, see ei lähe, kuid mõne aja pärast jõuad oma "väljamõeldud" loo tegevuspaigale ja saad aru, miks nii juhtus, et lugu siis takerdus, kui teda kirja panna tahtsin.

Sa saad tegelikult elust kirjutamisel vist väga palju tuge?

Kõik see on üks pundar, fantaasia ja tegelikkus. Ja see on kõigil nii, mitte ainult filmitegijatel või kirjanikel. Kõik on üks. Mida sa ka ei teeks. Kus sa ka ei tööta, panganduses või kuskil mujal, ikka pead kogu aeg otsima vastust sellele kõige tähtsamale küsimusele: miks sa üldse elad ja milleks sa oled?

Valentin lahkub. Küll mitte siinkohal, vaid veidi hiljem. Valentin ütleb, et tema emal pole töö suhtes kordagi eksinud. (Ning seda ei kavatse teha ka Valentin? Kas tohin nii öelda? Millegipärast ei julge ma seda tema käest küsida.) Tulge, lapsed, vaadake, kui ilusasti paistab kuu taevast! Valentin mäletab, kuidas ema lastes ilumeelt kasvas. (Ilma et ta ise seda teadnud oleks? Ka seda ei sõanda ma küsida, sulgudesse varjule pugemata lisada.) Valentin on neile, kes teda kasvasid, võlgu lugusid, mida ta kavatseb kunagi ka kirja panna. Emale, vanaemale.

Valentin on veendunud, et see, millest me rääkinud oleme, ei huvita kedagi. Ta tahab, et paneksin loo (miks peab intervjuu olema lugu, Valentin? tühipaljas mulla ju) pealkirjaks "Sõna". Või "Vastutus sõna ees." Uhkelt see ju kõlab, kuid kas tasub meil hakata saatust õrritama? Ja miks on mul piinlik, kui see, mis peaks olema elu, on hoopis lugu? Või sõna? Elu lugu? Elu sõna? Sõna elu? Loo elu?

Valentin lahkub. Midagi ei juhtunud, lugu pole. See on loomulik.

*Vestelnud TOOMAS RAUDAM*

## AJALUGU KUI TEATER

PIDAMATA JÄÄNUD LOENG  
JUHAN VIIDINGU TEATRITUDENGITELE



*Juhan Viiding ja David Vseviov aastal 1992.*

Lugupeetud üliõpilased!

I

Ma ei tea kuidas teie, aga mina mõnikord lihtsalt ei suuda mingit tööd alustada. Nii on see ka mõne palutud loengu tekstiga. On täielik esimese lause kramp.

Arvan, et teatritudengitena pole teil raske ette kujutada, milliseks muutub inimese nägu, kes istub tühja paberilehe taga, lootuses, et iseenesest, varem või hiljem, sinna midagi ilmukuks. Kuid ei ilmu.

Pilk on tühi, mõtted uitavad. Ainus, mis pähe tuleb, on soov võtta telefonitoru, helistada Juhanile ja leida mingi põhjus, miks loengut pidada ei saa. Kuid piinlik on.

Ilmselt siis kuskil alateadvuses transformeerus mõte "helistaks Juhanile" meenutuseks Viidingu lavastustest, ning järsku, nagu välk selgest taevast, tuli silme ette Beckett'i Pozzo hurjutamas Luckyt: "Mõttele, sigudik." Haarasin sellest kinni ja ütlesin endale veel paar korda: "mõttele, sigudik", ja nii see loeng siis sündis.

Tegelikult (ehk materiaalselt) ei sündinud veel midagi. Sündis vaid idee. Nagu kõike elustav Eros tühjusest kreeka mütoloogias, millest saabki alguse antiigi vaimne ajalugu koos hilisema teatriga.

Olgu see kõik kas või esimeseks sissejuhataavaks seoseks märksõnadele "ajalugu" ja "teater".

Selleks aga, et midagi paberile panna, oli vaja üritada leida mingi algus. Vähe-malt "teatri" algus, eeldades seda, et "ajaloo" algus on kuskil veel sügavamal minevikus. Või kui see ka ei ole nii, siis ikkagi on vaid ühe alguse mõtteline otsimine lihtsam kui kahe.

II

Kui analüüsida inimeste toiminguid ajaloos, siis on ilmne, et need on suunatud laias laastus vaid kahte tüüpi vajaduste rahuldamisele. Tinglikult võiks neid

nimetada bioloogilisteks ja sotsiaal-kultuurilisteks vajadusteks. Või — “loomalikeks” ja “inimlikeks”.

Muidugi, nagu kõik siin elus, on need kaks alget omavahel tihedalt põimunud ning teineteist täiendavad.

Kuna me üritame natukene rääkida ajaloost, siis tuleb silmas pidada, et ajalugu on eriline teadus. Kõik seal väidetu on ju praktiliselt kontrollimatu. Pole võimalik eksperimentaalselt taastada ei ürgaega ega keskaega. Isegi eilset päeva mitte. Pole ka mingit ajaloolist praktikat, mis võiks olla tõe ajalooliseks kriteeriumiks. Võiks lausa öelda, et ajaloo üks suurimaid õppetunde on see, et ajaloo pole võimalik otseselt midagi õppida. Heal juhul võib ajaloost leida vaid mingeid analoogiaid. Ka näiteks nende algete vahel, mis ühendavad juba nimetatud inimtegevuse bioloogilist motivatsiooni loomariigis toimuvaga. See võimaldaks meil vähemalt mingis mõttes jõuda teatud bioloogilise algpunktini. Algpunktini, mis isegi laseb väita, et vähemalt sellest aspektist vaadelduna on teater vanim kunstiliik maailmas.

Mis siis toimub loomariigis? Millist kunsti valdavad isased pulmade ajal? Nad ei maali ega kirjuta, vaid korraldavad etendusi, mängivad pulmamänge. Ning nende etteastete üks peamine eesmärk, mis on meile järgnevatks käsitluseks üsna oluline, on hirmutamise.

Kunagi sügavas ajaloos nägid loomariigi etendusi pealtvaatajatena need, kelle puhul me oleme harjunud lugema, et töö tegi neist inimese. Kuid on hoopis põnevam teooria, mis lühidalt on järgmine: tegemist pole mitte tööga, vaid oskusega matkida, jäljendada. Nii saaks isegi öelda, et võime ahvida tegi ahvist inimese. Ahvimine ja näitlemine on aga peaaegu sünonüümid. Ja meil on käes ajaloo kui teatri üks aluspostulaate.

### III

Peatumata pikalt inimühiskonna (ning talle eelnenud inimkarja) korraldusel, tahan juhtida tähelepanu vaid ühele aspektile. Nimelt: see korraldus on alati olnud hierarhiline. Hierarhia aga tähendab seda, et enamus on all ja vähemus üleval. Kuid need vajadused, millest rääkisime ja milliste rahuldamise soov on olnud läbi ajaloo peamiseks inimtegevuse tõukejõuks, täituvad üleval tunduvalt paremini kui all. Ning üleval olles ei loovuta keegi vabatahtlikult oma positsiooni. Nii saab olla liikumisel tippu vaid üks tee — võitluse tee. Ja kui kunagi, sügavas minevikus, taipab keegi esimesena haarata nua järele ning teised järgnevad sellele eeskujule ja tekib oht, et võitluses saavad kõik otsa ja ihaldatud tippu pole, siis sünnibki teater. Etendus nimega “Olen väga hirmus”.

Too näitemäng “Olen väga hirmus” on “kirjutatud” kuskil enam-vähem samal ajal ja ajendatud samadest põhjustest kui kõikvõimalikud ühiskonnasisesed reguleerivad piirangud. Teater ajaloos tekibki kui mingi mänguline aseaine sellele, mida tõeliselt teha lihtsalt ei saa. Nii-öelda: teatris võib, aga elus ei saa.

Ühiskonna hierarhiline ülesehitus ju iseenesest soosib teatrikunsti. Sest tahe sarnaneda tippudega viib tipus oliivate matkimiseni. Näiteks Marcus Aureliuse õukonnas kortsutasid kõik otsaesist, soovides sarnaneda filosoofist keisriga, ehk teisisõnu mängiti rolli “mina ka mõtlen”.

### IV

Ajaloo alguseks (meie jaoks ka teatri alguseks) võib pidada veel ühte momenti. Arvan, et tegu on olulisima punktiga, kust üldse võib hakata rääkima *homo sapiensist*. Selleks on arusaama teke, et kõik ei sõltu vaid minust ja meist, ning et kuskil on keegi hoopis suurem otsustaja. Ehk tänapäeva mõistes jumal. Karistaja ja andja, kelle ees tuntakse hirmu ja kes võib jagada armu. Igatahes keegi, kellega suhtlemine on erakordselt tähtis.

Soovis markeerida suhteid selle jumalaga väljendub ilmselt üks esmasemaid otseseid vajadusi teatrilaadsete toimingute järele. Kehastab ju näiteks ka vanas Mesopotaamias ülempreester jumalat ennast, võimaldades valitsejal soovi korral abielluda jumalannaga (antud jumalanna ülempreestrinnaga). Ka pühamu — jumala väärikas eluase on meie vaatenurgast vist see ajaloo esimene teatrihoone, kus toimusid maagilised ümberkehastumised. Võiks isegi väita, et usulugu ja teatrilugu on mingis mõttes väga lähedased.

Vaadake näiteks kreeka mütoloogiat, kus alguses on vaid kaos, millest ilmub maa jumalanna Gaia. Ehk meie jaoks siis lava. Ning kuski all sügavikus tekib allilm (Tartaros). Õudne koht. Nagu ilmselt ka teatris lavaalune. Kaosest sünnivad maapõue-pimedus Erebos ja õõ Nyxi, neist omakorda päev Hemera ja igavene valgus Aither. Ning ongi teatrisaal valmis, prožektorid peal, pimedus taltsutatud ja mütoloogilisele lavale võib astuda Uranos.

## V

Ajalugu ise on tegelikult meile pakkunud kõige süngemaid draamasid ja kõige naljakamaid komöödiad. Ajaloo lavadel on mänginud tõenäoliselt inimkonna parimad näitlejad, mis kohati on teinud piiri ajaloo ja teatri vahel olematuks.

Toon siin vaid ühe näite Plutarchoselt. Minu meelest on see üks julmemaid etendusi nii ajaloos kui ka teatris.

Kuulus Rooma väepealik, Spartacuse võitja Crassus saab sõjakäigul Idamaadele Partia riigi vastu lüüa ning läbirääkimiste ajal ta tapetakse. Crassuse pea kui võidu märk toimetatakse Partia valitseja Orodese kätte, kes viibis parajasti külas oma liitlasel, Armeenia kuningal. Pärast pidusööki esitati mõlemale valitsejale Euripidese tragöödiat "Bakhandid", mille peategelane Teeba valitseja Pentheus keeldus austamast Dionysiosist ning keelas ka tema kummardamise. Dionysiose soovitusel, keda Pentheus polnud ära tundnud ega vangi pannud, läks Teeba valitseja metsa, toimuvat kummarduspidu salaja pealt vaatama. Seal aga märkavad teda pöörased pidutsejad ja rebivad tükkideks. Joovastusse hullunud Pentheuse ema viib poja verise pea koju, taibates vaid hiljem, mis oli toimunud. Ning selles "Bakhandide" etenduses olevat Pentheuse peana kasutatud kuulsal roomlase Crassuse tõelist pead.

Antiik on andnud meile ka ühe ajaloo kaunima etenduse, kus muuseas kaudselt on üheks tegelaseks jällegi Dionysios. Tolles etenduses mängis peaosajalooteatri vist parim näitlejanna — Kleopatra. Tegemist on nimelt kuulsal Antoniuse ja Kleopatra kohtumisega, kuhu Kleopatra oli käsu korras välja kutsutud ja kui kohtumine oleks toimunud reaalses ajaloolises ajas, oleks see olnud Kleopatrale vastuvõetamatult alandav. Nii otsustabki nutikas Kleopatra, omamata ajaloolises tegelikkuses väljapääsu, viia selle kohtumise hoopis teisele tasandile. Ja nimelt — mängu, ehk teatri võrdustavale lavale.

Teades hästi, et veinilebesele Antoniusele meeldis sageli esineda Dionysiosena, saabub Kleopatra kohtumisele, mängides Aphrodite rolli.

Nii aitab teatritegemine muuta selle kokkusaamise kahe täiesti võrdse jumala kohtumiseks. Ja veel milliste jumalate kohtumiseks! Eks ole peategelase Aphrodite mängumaa ju piiratu.

Ajalugu ja teater sulavad vist üldse praktiliselt ühte selliste mõistete puhul nagu poliitika ja diplomaatia. Kui palju on inimkonna ajaloos tehtud teatrit lepingute sõlmimisel, ultimatumite esitamisel jne. Kusjuures ei puudu ka lavakujunduslikud püsielemendid. Näiteks lepingute allkirjutamisel — rongivagun.

Võib-olla pole isegi juhuslik, et mingis mõttes tänapäeva tseremoniaalse diplomaatia isa, viimase Ida-Rooma keisri Justinianuse naine oli näitlejanna.

## VI

Milline on klassikaline paigutus ajaloo teatris? Ilmselt erinevatel ajastutel erinev. Kuigi üks on alati enam-vähem kindel. Rahvas (või vähemalt enamik) istub saalis. Ning nagu teatris ikka — plaksutavad õigel ajal, harvemal juhul vilistavad või erandjuhtudel kihutavad mädamunade ja tomatitega mängijad lavalt. Suures ajaloos saaks viimati mainitud juhtumeid nimetada näiteks revolutsioonideks-riigipööreteks.

Kuid ajalugu tunneb ka perioode, kus etenduse faabula nõuab, et saali kohal hõljuks silt "lava". Või saal olekski nagu lava ja nende vahel näiliselt puudukski piir. Lähiminevikust võiks sellise ajaloo teatri õhkkonda iseloomustada näiteks loosung "parte ja rahvas on ühtne". Selle variandi puhul tegelikult lava nagu ei olekski. Ja õige lava on hoopis nähtamatult näilise lava taga.

Nende ajastute ajalooetendused jätavad ka kõige vähem jälgi ning praktiliselt ainus nähtavalt mängitav näidend võiks kanda nime "presiidium". Selle näidendi olulisim lavakujunduslik element on telefon. Ehk asi, mis töötades ei jäta jälgi.



## VII

Tuhandete aastate pikkuse inimkonna ajaloo puhul võib ka küsida: milline epohh võiks seal olla kõige teatraalsem? Millises ajastus oleksid mõisted ajalugu ja teater kõige kattuvad?

Arvan, et selleks ajajärguks võiks olla absolutism. Meile kõigile lapsepõlvest tuntud kolme musketäri aeg.

Vaadake selle ajastu pilte. Kõik on poosis, kõik mängivad. Tekst ja liikumine on täpselt paigas, kusjuures rollijaotus on toimunud juba sündimise hetkel.

Selle teatri olulisim lava on õukond. Võiks isegi öelda — see on riiklik lava, sest kõik, mis seal toimub, on riiklik akt ja nõuab ka mängimisel tituleeritud näitlejaid. Isegi igapäevane vastutus Prantsusmaa kuninga väljakäigu seisundi eest on privileege näitlejale nimega "hertsog".

On veel üks moment, mis teeb selle aja vahest kõige teatraalsemaks. See on grimmi ja parukate üldine kasutamine koos sealt tuleneva eatusega. Nii nagu näitlejal laval pole enam tema vanust, nii on ka absolutism paksu puudrikihi all eatu. Teatrilaval ja absolutistlikus õukonnas on teine aeg, mis piltlikult mõlemal juhul muutub, kui parukad maha võetakse.

Mitte kunagi ajaloos pole mees olnud nii naiselik kui absolutistlikul laval. Ta on igati püüdnu matkida oma kummardusobjekti — naist, kasutanud puudrit, ruuzi, lõhnaõli. Kaotanud kogu oma mehelikkuse, loobunud habemest. Muutudes, nagu järgmisel sajandil öeldi, Adoniseks toakingades. Nii on selle ajastu meesnäitleja mänginud klassikaliselt koomilist rolli. Ta on mänginud naist. Ja mitte ainult tõelises teatris, vaid ka elus.

Nagu teatris on proovisaal, nii on ka teatraalsel absolutismil seda funktsiooni täitev analoog. Ja see on peegel. Tohtu peeglite arv tolaeagsetes lossides. Neis sai pidevalt jälgida oma poose, aplodeerida iseendale. Ning peeglike, nagu kõrge enesehinnangu puhul ikka, andis alati soovitud vastuse.

Selles näitlejalikus elus kõikide silmade all pole intiimsust ega saladusi. Isiklik elu on laval. Ta on kõigi oma. Isegi salajasi armusuhteid pole enam. Nüüd on armuke kõigi poolt lugupeetud ametlik seisund. On ju näiteks Katariina II kirjavahetus prantsuse kuninga Louis V armukese madame Pompadouriga.

Absolutismi ajastu aadlik (kui ainus inimsoo esindaja, sest ülejäänud on vaid olevused) ei tee tööd. Ta on sinivereline, õrnade hoolitsetud kätega, mis oleksid loodud pigem silitamiseks kui töötamiseks. Tema aktiivne tegevus kuulub laval olemisele. Mitte kunagi pole täiskasvanud inimesed nii palju mänginud kui Prantsuse revolutsioonile eelnenud kümnenditel. Ja mängiti mitte lihtsalt mängu, vaid pikantseid mängu, millest üheks levinumaks oli kiikumine. Nagu tollal öeldi, vihjates tuules lehvivale seelikule — et oleks pikantseid võimalusi. Isegi igapäevane tüütu parasiidikirbu püüdmine, või õigem oleks öelda, vastastikune abistamine püüdmisel, oli terve etendus. Veel üks väike detail, mis ühendab seda aega teatriga, on obligatoorne lehvik. Lehvik, mis avavates kätes on nagu eesriie teatris, kord avanedes, siis sulgudes, võimaldab see silmadel anda valikulisi etendusi.

Absolutism on sanktsioneerinud avalikeks näitemängudeks ainulaadse aja. Ja nimelt — hommikuse tualeti. Need tunnid peegli ees on ametlikud vastuvõtuajad, selle teatraalse ajastu olulisemad publikuga etendused. Ning täpselt samuti nagu teatris, kui ühel kurval päeval ei saabu enam ühtegi külastajat ehk ühtegi vaatajat saali, on eluetendus läbi.

Peatumata pikemalt sellele teatraalsel ajastul, tahaks lõpus vaid nimetada nende aastate lemmikrolli — üldise ihaluse objekti. See on liiderdaja roll.

## VIII

Ning lõpetuseks. Keda siis saaks pidada ajalooteatri suurimateks näitlejateks?

Neid minevikust otsides võiks lähtuda sellest, et vaid kõige paremad, kõige teenekamad pääsevad kõige kuulsamatele lavadele. Millised siis on ajaloo kuulsamad ja suuremad lavad? Loomulikult vägevamad ja suuremad riiklikud moodustised, mis ajaloo vältel on eksisteerinud. Näiteks Rooma või Nõukogude impeerium. Need on mõõtnatult rikkad ja võimsad, piiramatu vahenditega teatrid. Just sealt tulevadki kuulsamad rollid: Caligula, Nero, Stalin ja teised. Nagu parimatel teatrinäitlejatel on monotükkides mängimine nende privileeg.

## KUI SUUREST ROLLIST EI SAA SUURROLLI...



Kas episoodiline osa võib saada suurrolliks? Helene Vannari Emainemine tõestab seda improvisatsioonilise kergusega. Nii Hamleti traagiline otsustusvõimetus kui ka Ophelia enesetapp on Emainemise esituses lustilised ja täpsed. (D. Fo, "Elizabeth — naine juhuse tahtel", Tallinna Linnateater, 1996.)

*"Kriitikul on igav. Juba palju kordi on ta näinud näitlejaid laval "nagu elus", näinud niihästi neid "loomulikke" žeste kui ka neid vähe liikuvaid kehti, kuulnud neid hingestamata hääli ja päheõpitud intonatsioone. Kriitikul on igav, ta pöördub näitlejast ära ja mõtleb näidendist. Kuid ta ei mõtle sellest näidendist, mida ta näeb (ta ju ei näegi näidendit, kuna keegi talle seda ei näita!), vaid näidendist kui kirjandusteosest, mitte teatrietendusest."*

Mihhail Tšehhov, "Portfellita näitlejatest ja kriitikuteist".

Et näitlejast ei räägita, et räägitakse vähe, ebatäpselt või ebahuvitavalt — julgen arvata, et see on ka eesti tänase teatrikriitika probleem. Kas just valusaim, jäägu teiste, näiteks praktikute otsustada.

Samas pole teatritraatluste näitlejakaugus ja omaleiutatud pisuhändadesse süüvimise hulk aritmeetiliselt kokku arvatav. Peaaegu igas teatrikirjutises räägitakse ju ka näit-

lejust, räägitakse sellest, et eesti näitlejad kui üldmõiste on põnevamad kui eesti teater; et väärt rolle on saati vähem kui väärt näitlejaid; et napib väärt lavastusi, kus näitleja end avada saaks.

Räägitakse ju tihtilugu sellestki, et eesti teatrite trupid on hoopis tugevamad kui need lavastused/etendused, mida nad mängivad.

Kus on siiski asja tuum? Mis tingib teatrikirjutiste sisulise näitlejakauguse? On see repertuaarivalik? Lavastajate tase? Näitlejate mugavus? Kriitikute tobedus? Arvata võib, et nii üks kui teine. Kindlasti ka aeg ja muud objektiivse tegelikkuse osised. Ja ikkagi, niisama nagu laias laastus läbi sajandite, tuleb publik saali vaatama näitlejat. See on käibetõde, mis kehtib, eranditest hoolimata. Ja hoolimata sellestki, et teatringkonnad tahaksid vahel arvata teisiti. Et oma siseriingis tahaksime me aegajalt uskuda, et publiku meelitab saali avangardne lavastusvõttestik või erakordne teatritekst. Need on vähesed gurmaunid või friigid nagu praegu moes ütelda. Igaõhtune külastaja tuleb saali püüdma näitlejat.

Pole olemas suuri ja väikesi osi, on ainult suured ja väikesed näitlejad. Nii olevat öelnud suur, ent tänasest perspektiivist ehk pisut naiivne mees Konstantin Stanislavski ja seda aforistlikku tähelepanekut on aastakümnete vältel tuhandeid kordi ümber ja üle öeldud. Nii siivsa usu kui piisava skepsisega.

Ühelt poolt on apriorselt hinnatav Stanislavski kompromissitu suhtumine näidendisse, näitlejasse ja rolli. Teisalt ei tohi siiski päriselt arutluse alt välja jätta kaht tõsiasja: et lausuja ül mees, kes ei mänginud väikesi rolle, ja veel — teatriajalukku pole Stanislavski ise jäänud suure näitlejana.

Ent omal moel oli tal vaieldamatult õigus. Väikesi osi saab mängida tähelepanuväärseks.

Ja siin on õigupoolest ka selle loo lähtepunkt. Neljas viimase aja rollis, kahes suures ja kahes väikeses, mille tähendused ja tähtsus on pöördvõrdelises suhtes nende mahuga. Niisiis — Ain Lutsepa Salieri "Amadeuses" ja Indrek Sammul Strindberg "Unenägude sinises tornis": kaks läbi-tüki-rolli, kaks vedaja/käivitaja rolli, mõlemal pealegi taga kõike muud kui ühemõtteline ajalooline taust. Ja teisalt — Helene Vannari Emainemine "Elizabethis" ning Kalju Orro härra Valtemann "Ainsas ja igaveses elus". Üks neist episoodiline ja improvisatsiooniline, naljakas, räme ja tark; teine tasane, napp, peaaegu märkamatu.

Ma ei kavatse neid töid kirjeldada, analüüsida ega üksteisega kõrvutada. Mind paeluvad pigem küsimused, mis neist neljast rollist mõeldes pähe tulevad. Küsimused näitlejast ja sellest, mis on tema ümber. Küsimused, millele ei ole vastust. Või millele vähemasti kõrvalseisja ei suuda arvatavasti iial anda vastust, mis ei mõjuks tegijate silmis naeruväärseks.

Mis asi on näitleja suurus? Seda "midagi" on nimetatud ereduseks. Või enneolematuseks. Sarmiks. Karismaks. Võimeks käivitada ja vedada lavategevust ning saali. Intensiivsuseks.

Aga kust need asjad alguse saavad? On see ennekõike kool? Anne? Elutarkus? Õppimisvõime? Erinevad teatrimõtestajad on pakkunud erinevaid suhtarve, erinevad ajad on esitanud suurele näitlejale erinevaid nõudmisi. Ja vaevalt suudab keegi kunagi täppisteaduslikult kontrollida harjumuslikkusega armsaks saanud Panso definitsiooni — 99% + 1%.

Aga küsimus ei ole lõpuks numbrites. Mind huvitab pigem see, kas "suur" ja "väike" on jäävad suurused. Kas lause "väike näitleja tegi suurrolli" on paradoks, elukauge aforism? Kas väide "suur näitleja tegi väikese, ebahuvitava rolli" räägib enesele vastu?

Kuningas on alasti — seda on ka kriitikul enamasti valus ütelda. Ja tihti jäetakse see ütlemata. Pieteeditundest, hirmust, sõbrasuhetest. Eriti kummitavad niisugused näiliselt süütud ümberütlemised või ütlemata jätmised meiesugust väikest sugukonda, kus nimed, näod ja suhtumised üleüldiselt teada. Kus liigutakse ühel orbiidil ja käiakse samades klubides.

Muuseas, hiljuti nentis üks mu üpris kultuurikauge tuttav, et kui eesti kunstiringkonnad omavahel sama avalikult sõda peaksid kui eesti poliitikud, oleks kultuur ehk hoopis selgem ja huvitavam kui seni. Ja ta ei pidanud silmas vulgaarsotsioloogilist või kõmule orienteeritud vaatepunkti!

Näitleja ja näidend ehk — kas suurrollid sünnivad suurest tekstist? Näitlejakeskest tekstist, võimalustega tekstist, tekstist, mis ei ole "kinni kirjutatud"? Ja kas näiteks Tšehhovil saab olla suurrolle, kui me räägime ansamblidramaturgiast, suhete võrgust? Just nagu ei saaks?!

Samas kipub ajalooline tõde sellele konstruksioonile vastu vaidlema. Mõelgem näiteks Stanislavski-aegsetele Kunstiteatri staaridele, kes mängisid end suureks just

nimelt Tšehhovi näidendites. (Ja mängisid ühtlasi suureks ka Tšehhovi!) Oli see lavastajateatri tekkeaege teatrikuultuuri esteetiline eripära, kus teatri löid ikkagi näitlejad. Näitlejad, kes olid harjunud üksi vastu pidama, üksi välja vedama. Või on see kõik hoopis teisipidi — et Tšehhovil on kõik rollid ansamblis ja kõik rollid suured. See tundub isegi võimalik, isesei, kas seesugune ideaalne teatri ideaalne lavastus kunagi kusagil olemas on olnud või olema saab. Või kes on see ideaalne maitsekohtunik, kes asja ära tunneb ja ära hindab...

Näitleja ja lavastaja ehk — kas lavastaja sureb näitlejas või tapab näitleja? Kas suurest rollist surrolli kujunemine või mitte-kujunemine on näitleja või lavastaja riisikol? Või — kas lavastajateater tapab näitleja? Kas väga suured lavastajad — ja üldlause ajaloolise lahterduse järgi on XX sajand lavastajateatri ajastu — tapavad paratamatult näitleja?

Kes mäletab peast Peter Brooki või Ariane Mnouchkine'i esinäitlejate nimesid? Või Meierholdi näitlejate nimesid? Ometi oskab iga korralik teatriasjatundja kirjeldada/ iseloomustada Brooki "Mahabharat" või Meierholdi "Väikese palagani" misantseene.

See oli/on suurejooneline teater, aga kas ta vajab suurejoonelist näitlejat? (Ma ei räägi siinkohal äärmuslikest katsetajatest, kes näitleja valgusvihu või trummipöörina staatusesse taandavad.)

Ilmselt ei saa esitada küsimust, kas eesti praegune teater vajab suurt näitlejat. Teda on alati vaja, on lihtne ja omal kombel õige vastus. Paraku mitte ammendav.

Niisiis, kas eesti teatri keskmes on suur näitleja? On ta teatrijuhtide, lavastajate, kriitikute huviorbiidis? Vist mitte. Kui palju on meil teatrijuhte, kes otsivad repertuaari näitlejale ja näitlejast lähtudes; kes arvestavad sellega, mida üks või teine hetkel võib ja suudab; kes mõtlevad tänasest esietendusest kaugemale? Üsna lihtne on rääkida stambist, tuntud headusest või sellest, et lavakast tulevad teatritesse ilusad ja säravad noored näitlejad, ja siis on nad äkki kadunud. Ühtäkki räägime me neistki samade vormelitel abil — stamp, tuntud headus...

Samu küsimusi võiks esitada lavastajatele — kes töötab näitleja jaoks, kes näitlejate abil? Ja kirjandusala juhatajatele. Ja peanäitejuhtidele.

Iseenesest peitub siin taas paradoks: kriitikud on võtnud tunnistada, et näitlejapotentiaal on suurem lavastajate omast. Vaatajad kinnitavad, et nad tulevad teatrisse näitleja pärast. Ja ikkagi ei ole teatriorganismi keskmes näitleja?!

Mida tähendab näitlejale ebaõnnestunud suur roll? On selline töö pigem kasuks või kahjuks? Ja millest see sõltub — tööprotsessi intensiivsusest ja huvitavusest; näitleja vanusest ja kogemusest; alusteksti väärtusest?

Kas ebaõnnestumistel ja nende tähendusel on võimalik vahet teha — kui kogenud hea näitleja mängib läbiva rolli heas, mõtestatud näitemängus, ent ei pääse ometi kandma; ja sellel, kui noor näitleja mängib segases stsenaariumis arenguta, ent läbiva rolli? Kust jookseb kasude-kahjude piir? Kas loogiliselt — et vana ja hea puhul pole ebaõnnestumine enam sedavõrd oluline ja noorel lööb jalad alt? Või ebaloogiliselt — et noor saab äkki ja varakult kogemuse, mida tal on aega edasises arvestada?

Ja lõpuks kõige seletamatum. Kust jookseb piir, mis lahutab head näitlejat, kellest kunagi ei saa suurt näitlejat, heast näitlejast, kelle hea rolli tagant aimub suure näitleja tulek? Ja kes julgeb öelda — nii see on ja teisiti ei saa see olema!

Või kumba siis siin ja praegu rohkem hinnata: keskpärase näitleja tublit, ennast-ületavat rolli või potentsiaalselt suure näitleja tuntud headuses tööd? Mis perspektiivist?

Ma pelgan kõrgelennulisust, ent siiski — mida me teeme, kui võimendame mõnd keskmise näitleja hästi õnnestunud rolli, kus ometi puudub see ebatavaline "miski", hõllandus, jumalik säde etc? Me võime öelda, et see kannustab näitlejat, ergutab teda edasi minema. Ja võib-olla on see tõsi. Ent samas on ehk kasulik vahel meenutada Runneli värssi kiitjate kohta ja seda, et võib-olla on kukkujal hiljem hoopis valusam...

*"Teater on olemas ja jääb püsima ainult seetõttu, et on suuri näidendeid, suuri etendusi ja suuri näitlejaid. "Suurus" on see, mis tekitab publiku nõudmise; "suurus" on teatri hing ja veri. Ilma suuruseta ja selle poole pürgimiseta lakkab teater lihtsalt olemast."*

Robert Cohen, "Näitlemisvägi".

---

Kas ebaõnnestunud potentsiaalne suurroll on näitlejale kasulik või kahjulik? Kas ta lööb jalad alt või annab edaspidiseks valusa, ent õpetliku kogemuse? (M. Kalmet, "Unenägude sinine torn", Tallinna Linnateater, 1996. August Strindberg — Indrek Sammul.)

Priit Grepri fotod



▶ August Strindberg





## NÄITLEJA JA TEMA ROLL

### OMADELE VÕÕRAS, VÕÕRASTELE OMA

Vene Draamateatri jõulueelsel "Leekrüüpe" etendusel polnud publikust puudus. Kui pärast etendust riidehoiu poole triivides valjusti eesti keeles vestlesime (võib-olla kriipsu võrra liiga kõrvahakkavalt), pöördus äkitselt minu poole umbes viiekümnendates aastates ilus venelanna, tugeva aktsendiga, ent täiesti õiges eesti keeles: "Vabandage, palun, aga kuidas teile see etendus meeldis?" Aitasin end üllatusest üle kiire vastusega: "Meeldis, aga Eesti Draamateatri lavastus tundus siiski huvitavam." — "Ah," kostis küsija häälest pisut pettumust, "ma nii väga armastan seda lavastust! Ja ma lähen kindlasti ka Draamateatri oma vaatama!"

See naine ei astu "Leekrüüpe" kannul üle eesti teatri läve arvatavasti esimest korda. Aga ehk mõni teine? Kolmas, neljas? Olgu tegu kas või paari teisekeelsesesse teatrisse jõudva inimesega, on see habras kontakt siiski hindamatult väärtuslik. Praegu mängitakse Peter Shafferi näidendit "Leekrüübe" Eesti Draamateatris (lavastaja Priit Pedajas, esietendus 16. septembril 1995) ja Vene Draamateatris (lavastaja Lembit Ulfsak, esietendus 25. oktoobril 1996, venekeelne pealkiri "Tri O"). Kuid vaataja- (ja kriitika)huvi magnet mõlema lavastuse äranägemiseks pole mitte niivõrd sama näidendi lavalolek neis kahes teatris korraga, ka mitte eesti külalislavastaja töö vene teatris, vaid kahtlemata Maria Klenskaja osatäitmised: tolles peaaegu kahe naise loos mängib Klenskaja eesti lavastuses üht, vene lavastuses aga teist peaosalist. Ja

---

P. Shaffer, "Leekrüübe"  
(lavastaja Priit Pedajas), Eesti Draamateater,  
1995. Lettice Douffet — Maria Klenskaja.

kui me siinkohal sama hingetõmbega nime-tame, et "Leekrüübe" kõneleb tänapäeva inimesele nii südamelähedasest asjast nagu võõrandumine, identiteet ja suhe minevikuga; ja meenutame, et keskmise põlvkonna tippnäitlejannas Maria Klenskajas kohtuvad eesti ja vene kultuuri mõjuväli nõnda sügaval, et ta suudab võrdväärselt mängida kahes keeles; ja kordame, et muulaste (siinses kontekstis kõnelgem siiski venelastest) integreerimine eesti ühiskonda on mitmeti meie riigi tasakaaluka arengu ja maine võtmeküsimus — siis olemegi jämedates joontes

inimõigusi! Sisepoliitikas kütab kirgi vaidlus Eesti—Vene piirilepingu üle, ametnikud maadlevad töölubade ja välismaalase passide rägastikus. Igapäevaelus aga näib, et eestlased püüavad praegu vene kogukonnast pigem justkui *mööda elada* — vaenu vältides, aga esimesena terekätt ikkagi ulatamata, neid lihtsalt mitte märgates. Lugesed erinevaid lehti, vaadates erinevaid telekanaleid, elatakse erinevas infoväljas ja jäädakse teineteisele olemuslikult võõraks. Mitmesugused äärmuslikud (negatiivsed) venelase-müüdid püsivad ikka veel elujõus. (Sõjaväepensio-



"Leekrüübe" Eesti Draamateatris. Härra Bardolph — Andrus Vaarik,  
Lettice Douffet — Maria Klenskaja.

visandanud mõned pidepunktid kahe "Leekrüüpe" lavastuse vaatluseks. Nimelt need, mis avardavad teatrisündmuse laiemaks, sotsiokultuuriliseks nähtuseks.

Rahvusvaheline poliitika laksatab vene kaardi lauale Eesti vastu: ahistate venelaste

närid! Dressides kantpead! Kitsevallast rätkud! Kogan!) Eesti venelaste muutuva elulaadi, seltsi- ja kultuurieluga on eestlased tihti vähem kursis kui näiteks soomlaste omaga: Narva on ju asja vähem kui Helsingisse. Kui Avatud Eesti Fondi toel elasid mõned Sillamäe vene lapsed möödunud suvel mõnda



“Leekrüübe” Eesti Draamateatris. Lettice Douffet — Maria Klenskaja, Lotte Schoen — Kersti Kreismann.

*Toomas Huigi fotod*

aega Hiiumaa peredes ja vastupidi, väikesed hiidlased Sillamäe peredes, siis võib mõlema poole kultuurišokki vaid kujutleda... Ja nii võib lihtsustatud stereotüüpide maailmas saada ühest teatrirollist — siis Maria Klenskajast “Leekrüüpe” lavastustes — too väärtuslik terekäsi, millest meie ühiskondlikus hoiakus vähemasti olme- ja poliitikafääris ilmselt puudu on. Temasuguseid fenomene võiks eeldatavasti sündida enamgi, kriitiline mass on ju piisav, venelaste (siinkohal siiski muulaste) osa Eesti elanikkonnast laias laastus kolmandik! Ent jäägu teatrijakirjast välja küsimus, miks too potentsiaal ei realiseeru, millest (andekusest, haridusest, kultuuripürgimusest...?) jääb puudu sel muukeelsel kolmandikul ja millest eestikeelsel enamusel.

“Leekrüüpe” situatsiooni- ja karakterikoomikaks mänguainest pakkuv ja ühtlasi sellest üle ulatuv teema on identiteedikriis aina üheülbalisemas maailmas. Kelle hulka

ma massiajastul kuulun, kellega end võrdlen, kellega end samastan? Kes oleks täna pääsenud sügava üksilduse ja võõrandumise kogemusest? Ka need kaks keskealist preilit, Lettice ja Lotte, valutavad südant vana hea Inglismaa allakäigu pärast — kaunite ehitiste asemele kerkivad isikupäratud monstrumid, mille keskel nad tunnevad end *võõrana*. Hingetoe, pidepunkti ja *omad* leiavad nad hoopis ajaloost, sajandeid varem elanud suurkujude hulgast, omistades neile üllaid väärtusi ja põhimõtteid. Oma vaimuilma põgenedes mängivad nad koos läbi dramaatilisi luukamisstseene, kord üks, kord teine kuninga või timuka rollis.

Lettice (eesti lavastuses Maria Klenskaja, vene lavastuses Tamara Solodnikova) tõdeb: *ajalugu annab inimesele kuuluvuse*. Kas võis Peter Shaffer oma suurejoonelise, minevikuga heaolulises kuningriigis kujutleda, milliseks *elusooneks* osutub see tõde inimestele, kes aastakümneid keeldusid kuulumast neile pakutavasse (nõukogude) olevikku? Vaimus minevikku tõmbumise mudel tuleb tuttav ette: üks võinud kümnekond





aastat tagasi siinseteski keldritubades kohata mehi-naisi andunult rekonstrueerimas ajasut, milles — Lotte sõnul — “oli vahvust”! Päid küll ei raiatud, aga pisarsilmi lauldi “...me metsavennad, eestlased...” (Kui magus tekst oluaks “Leekrüübe” kümmeaastat tagasi, lugu, mille ridade vahele lavastada vihjeid võõra mentaliteedi pealetungist.)

Sama mudel kõlbaks ka ehk seletuseks, miks muulased tänases Eestis ei kohane: vaimus, hinges kuuluvad nad mujale, toimuva poliitikas mis tahes pinnavirvendused. Sest nende ajalugu annab neile nende kuuluvuse, mitte meie ajalugu. Küsimus on vaid, milline ephh keerulisest möödanikust? Kas kusagil mängitakse Ivan Julma piinakambreid? Või ehk parteipleenumite tormilisi kestvaid kiiduavaldusi? Samasuguse loomutruudusega nagu Lettice ja Lotte mängisid inglise kuningate hukkamistseremooniaid? Akki hoitakse Brežnevi pilti kapi taga talle sama-suguse hardusega nagu Lettice säilitas relliviana oma ema rändnäitleja-tugitooli? Aga stopp küünilistele spekulatsioonidele, muidu juhtub see, mida omast käest nii hästi teadis

ajalugu väljamõeldistega väsimatult täiendanud Lettice: fantaasia voolab sinna, kuhu faktid on tühiku jätnud...

Õnneks on faktid vist tühiku jätnud ka inglisekeelse sõna *lovage* eestikeelse vaste kohale, et sinna võiks vabalt voolata tõlkija Krista Kaera fantaasia. Leekrüübe — milline eestikeelne sõna! Arendav, virgutav, valgustav, tunnustanuks seda loomingut oma ema lennukate sõnadega Lettice! Särav tõlkeleid, salapärane, veider ja uhke, ning väga selle loo kirglike ja kentsakate kangelannade nägu.

“Leekrüüpe” pinget hoiab üleval kahe esmapilgul äärmuslikult erineva naise vastasseis ja selle muutumine läheduseks — kuni ilmutuseni, et oma kirglikkuses ja kindlameelsuses on nad olemuslikult väga sarnased, lausa samast puust. Lotte, pedandist ametnikuhing, leiab ühise keele lopsaka ja teatraalse Lettice’iga. Ning elujulge energiline Lettice avastab Lotte unelmad ja inimliku kaastundevõime. Alguses värvikalt välja pakutud vastandtüübid — üks parandamatu kuivik ja teine lennukas fantasöör — kooruvad samm-sammult lahti ning avanevad kaks sugulashinge.

Priit Pedajase lavastuses Eesti Draamateatris oli see lähenemisprotsess põnevam ja lõpuks ühisesse hullusesse sukeldumine näis psühholoogiliselt põhjendatud: neis mõlemas oli küdenud seesama kirg erineva maski all. Lavastus arenes selgelt ja jälgitavalt ning kulmineerus eredalt. Kasuks tuli ka väikese saali kontsentreeritum atmosfäär, dialoog mõjus intensiivselt. Ja Pille Jänese kujundus! Keldrikorrus keerdrepi ja tänava tasapinnal asuva aknaga, kust paistavad vaid ukse taga seisja jalad, oli funktsionaalne ja huvitav. Eesti lavastuses oli nauditavat detailitäpsust ja tähelepanu teritavat tempovaheldust ning osatäitmistes rohkesti... leekrüübet! Terve lavastus oli tihe: pidevalt lisandus uusi suhet arendavaid toone, motivevi. Pedajase lavastus, kuigi väiksemal lavapinnal, mõjus dünaamiliselt, näitlejate liikumine oli vaba ja täpne. Ei lavaliselt ega psühholoogiliselt pääsenud ülemaära domineerima ainult üks värvikast naistepaarist, vaid käis duell või dialoog — igatahes mõlemad said olla liidripositsioonil. Maria Klenskaja ja Kersti Kreismanni vahel sündis nauditav koosmäng. Esietendusejärgsetes arvustustes kõlas rahulolematuse lavastuse

## NÄITLEJA JA TEMA ROLL



**"Leekrüübe" Vene Draamateatris.**  
Lettice Douffet — Tamara Solodnikova,  
preili Framer — Olga Penner,  
Lotte Schoen — Maria Klenskaja.

*Viktor Burkiovski fotod*



P. Shaffer, "Leekrüübe"/"Kolm O-d"  
(lavastaja Lembit Ulfsak), Vene Draamateater,  
1996. Preili Framer — Olga Penner,  
Lotte Schoen — Maria Klenskaja.

pingelangusega teises, elulugude jutustamise vaatuses. Nüüd, aastase mänguaja järel köitis detsembris väikeses saalis nähtud etendus peaaegu läbinisti.

Lembit Ulfsaki ühetoonilisem lavastus Vene Draamateatris jäi seekord märksa rohkem loo ärjutustamiseks, peaosalised Lettice ja Lotte püsivad lõpuni kohe alguses vaatajale kätte antud võtmes ja laadis. Vene teatri lava näis "Leekrüüpe" jaoks liiga suur, lavastus justkui uppus sinna ära. Tamara Solodnikova alustas hoogsalt, kuid edasi muutus lavastuse tempo ja atmosfäär usna ühetooniliseks ja kohati isegi loiuks. Kahe naise omavaheline suhe käivitus ja selgis venimisi, Solodnikova domineerimise tähe all. Maria Klenskaja mängitud staatilisem Lotte peaaegu ei saanudki vedaja rolli. Seda erutavat psühholoogilist pinget, mida eesti lavastuses pakkus Lotte tegelik lugu ja loomuse avanemine ning mis Kersti Kreismanni mängule ka koomika-ainet andis, oli vene lavastuses vähem tunda.

Maria Klenskaja võimete amplituudi haruldane laius üllatab uuesti iga kord, kui sellega kohtuda. Ent millest tuleb, et eesti lavastuses on ta nii füüsiliselt kui hääleliselt värvikam ja vabam kasutama oma jõulist häält, hoogsat liikumist, haruldast koomikusoon? On selles oma osa tüübilähedusel fantaasiarikka ja lopsaka Lettice'iga? Vene teatri lavastuses tuleb tema Lotte ametnikukostüümi alt lagedale pigem väsinud ja karm üksiklane kui meeletusteni — ikkagi pea maha raiumise mänguni! — äge muinsuskaitaja.

Samas on just Maria Klenskaja Lettice suuresti eesti "Leekrüüpe" tuure üleval hoidev mootor, on tõdenud ka arvustus. Kui palju üksikasju ta jõuab märgatavaks mängida! Omaette tegelase teeb ta oma rändnäitlejannast emast, jutustades temast haara-

**"Leekrüüpe" Eesti Draamateatris.**  
Lettice Douffet — Maria Klenskaja,  
Härra Bardolph — Andrus Vaarik.

*Toomas Huiigi foto*



## NÄITLEJA

### JA TEMA ROLL

valt arendavaid, virgutavaid, valgustavaid tähelepanekuid. Tähelepanuväärseks said isegi suhted isepäise kassiga, kelle soovimatu ilmumine õieti põhjustaski mõõga langemise valel hetkel. Ja propaganda viletsa juustu vastu: minge koju ja tehke oma rahaga midagi paremat...! Ja John Fustiani igavat maja elustavad fantaasia-ekskursioonid...! Ja leekrüüpe toostid...!

Kersti Kreismanni Lotte pakub Maria Klenskajale pingsamat konkurentsi ja partnerlust kui Klenskaja ise Lottena vene lavastuses Tamara Solodnikova Lettice'ile. Rõõmustav oli näha just Kersti Kreismanni mängimas ekstravagantset Lottet, koomilisemat ja grotesksemat tüüpi kui tema tavapärane pisut klanitud *Eestimaa prantslanna* rollide ampluaa. Protesteerides koleda olevikuarhitektuuri vastu, on Lotte enda väljanägemise ja ülalpidamise disaininud nüüsa rangeks ja ebasõbralikuks nagu too pangahoone, kuhu ta tahaks ekskursioone korraldada kui kõige koledamasse Londoni uusehitisse. Ja samas on just tema Lotte päralt lavastuse suurüllatus: kõige puisemas ametnikus avaneb loo käigus nii suuremeelsus, kirklikkus kui läheduseigatsus. Kreismann teeb seda osa huvitavalt, tempokalt, hea koomikatajuga.

Oluline pluss eesti lavastuse kasuks on selle tõusujoones kulgemine, uhke lõpukulminatsioon omakorda võlgneb tänu kolmandas vaatuses lavale ilmunud Andrus Vaariku mängitud advokaadile. Suurepärase kõrvalosa! Ka Eduard Tomani advokaati üllatavad ekstravagantsed daamid ülimalt, ja ka tema unustab end nendega kaasa mängima. Aga just Vaariku mängitud kuju haakub nii erakordselt hästi nende eriskummaliste naistega. Temas leidub üks tera hingesugulust nendega! Mõningase treeningu järel võinuks temast saada kolmas kompanjon! Vaariku väga professionaalselt mängitud kuju, üdini väsinud ja tõrges tüüp, avastab äkitselt eneses sedasama kirge ja hasarti, vahvuse vaimule vastuvõtlikku meelt, mis neis naisteski. Ei usu, paneb vastu, häbeneb — ja siis sulab, naudib olukorda! Lihvitult täpsed reageeringud, ilmed, pilgud, miimika valitsemine ja hääletoonide valdamine — jah, see on küll ainult lähedalt, väikeses saalis vaatamise roll. Üldiselt detailirohkes ja nauditavalt mängitud Priit Pedajase

lavastuses ei kuuluigi võib-olla tipp hetk daamidele, vaid Andrus Vaarikule — see on rutiinist piinatud, ent äkilist äratust kogenud mehe lahkumine, trepist ülesminek ja tagasi vaatamine, pikkamisi, mõistes, aga vaevu uskudes, meeles ja keelel kumisemas kuningas Charles'i hukkamishommiku trummi-pöörin! Silmis mitte ainult uskumatu üllatus ja üllatav mõistmine, vaid ka imetus ja kahjutunne, et selle mänguga kaasaminekut ei saa ta endale lubada! Vaat et võrdväärne lahkumisstseen Ants Eskolaga "Elavas laibas" Mikk Mikiveri Protassovi juurest.

Mulluse teatrikriitika märksõnastikku läinud ütlus "tädid armastavad poisse" (loe: keskealised naiskriitikud imetlevad noori meeslavastajaid) sunnib parafraseerima: mis poistel viga, et nad ei märka tädidega toimuvat? Kui lavastajate hulgas on tõusulainel eluaastatel 20-ndate lõpus, 30-ndate alguses mehed (Eesti oludes siis poisid), siis laval juhtub seesama mis elus eneses: põhjamaised naised koguvad aastatega vaid sarmi, võlu ja väge. Mihkel Mutk pealkirjastas oma "Leekrüüpe" arvustuse "Julia on läinud, Tammaru vanaema alles ees". Ehk jäävad just sinna vahele mõned kõige väärtuslikumad kõrghetked? Näiteks seegi, et Maria Klenskaja tippvormi märgib (kuigi ühe teise lavastuse eest antud) mullune Kultuurkapitali aasta-preemia.

ENE PAAVER

TEATRIMAASTIK  
SALZBURGIST KÖLNINI  
(KA MUUSIKALISTE MÄETIPPUDEGA)



SCHAUSPIEL

*Karl Kraus*  
JEDERMANN

*Luigi Pirandello*  
LIBUSSA

*Wolfgang Iser*  
ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND

OPER

*Richard Strauss*  
MITRIDATE  
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

*Lucio Silla*  
LUCIO SILLA

*Wolfgang Amadeus Mozart*  
LA CLEMENZA DI TITO  
DIE ZAUBERFLÖTE

*Mikhail Glinka*  
BORIS GODUNOW

*Claude Debussy*  
PELLEAS ET MELISANDE

*Richard Wagner*  
WOZZECK

*György Ligeti*  
LE GRAND MACABRE

KONZERT

PROJEKT GIDON KREMER

NEXT GENERATION  
MATTHIAS PINTSCHER

KARL HEINZ ESSL

ZEITFLUSS

MENDELSSOHN ZYKLUS, SCHUBERT ZYKLUS, ORCHESTERKONZERTE, SOLISTENKONZERTE,  
LIEDERABENDE, KAMMERKONZERTE, MUSICA SACRA, MOZART-MATINEEN, LESUNGEN



Änderungen vorbehalten

Salzburgi festival, mis läinud suvel toimus 76. korda,  
peegeldas üllatavalt ülevaatlikult ja kokkuvõtlikult (Kesk-)Euroopa teatri nüüdisilmet —  
nii et sellest on põhjust rääkida veel praegugi, mil 77. festival algab juba nelja kuu pärast.  
(Päevakajalisi Salzburgi muljeid võis lugeda 6. ja 13. septembri "Kultuurilehest".)

Hilisemad tähelepanekud Düsseldorfis ja  
Kölni teatrest täiendavad Salzburgis kujunenud arvamusi.

## MORTIER UUENDAB SALZBURGI FESTIVALI

Salzburgi festivali kunagised asutajad Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt ja Richard Strauss püüdsid säilitada "vana hea Euroopa" esteetiliselt rafineeritud, aristokraatlikku vaimu. Üldjoontes on festival sellele truus jäänud: siia kutsutakse loomiserksad suurkujud (nagu lavastaja Peter Stein, dirigendid George Solti, Pierre Boulez ja John Eliot Gardiner) ja juba tunnustatud noored eksperimenteerijad (nagu saksa lavastajate *enfant terrible* Leander Haussmann ja noor staarnäitleja André Eisermann).

1960. ja 1970. aastatel valitses Salzburgi festivalil muuseumlik hõng. 1991. aastal sai festivali kunstiliseks juhiks juristiharidusega kunstitudja ja ooperidirektor Gérard Mortier, kelle programm nägi ette radikaalseid uuendusi nüüdisrepertuaari ja reformimeelsete lavastajate suunas ning vahepeal varju jäänud sõnateatri tugevdamises. Viimase pidi enda kanda võtma saksa nimekamaid lavastajaid Peter Stein. Mortier' plaanid muutusid viie valitsusaasta jooksul kompromislikumaks, talle sadas kriitikanooli nii konservatiivide kui ka radikaalide leerist. Siiski tuleb tunnustada Mortier' püüdu muuta seltskonna koorekihi festivali mõtleva publiku festivaliks. Peter Sellars lavastas Messiaeni ooperi "Püha Franciscus Assisist" ning Stravinski oratoriaalsed teosed "Oedipus Rex" ja "Psalmide sümfoonia", tõusev täht ooperirežiis Peter Mussbach Mozarti "Lucio Silla", Stravinski "Elupõletaja tähelennu" (Jörg Immermanni lavakujundusega) ja Bergi "Lulu", Patrice Chéreau Mozarti "Don Giovanni", Robert Wilson Schönbergi "Ootuse" Jessy Normaniga, Deborah Warner Shakespeare'i "Coriolanuse", Peter Stein Tšehhovi "Kirsiaia" ... Mortier algatas ka mitu uue muusika projekti ning hakkas tellima helitöid tähelepanuväärsetelt nüüdisautoritelt (sel aastal soomlannalt Kaija Saariaholt).

Hoolimata Salzburgile iseloomulikest intriigidest valiti Mortier ka järgneva viieks aastaks — kuni aastani 2001 — festivali juhi kohale. Otsekohe teatas Mortier, et ta kavatses nüüd oma kunagist programmi ilma järeleandmisteta ellu viia ning vaban seetõttu ainuvõimu. Sõnateatri eest vastutab Peter Stein peab lahkuma. Mortier'd häälestas Steini vastu ka väga kulukas "Alpikuninga ja inimvaenlase" lavastus, mis neelas sama palju raha kui kaks sugugi mitte säästlikku ooperilavastust "Elektra" ja "Fidelio" kokku.

Mortier tahab sõlmida lepingud viie lavastajaga, kes tegeleksid nii ooperi kui ka draamaga ja tagaksid festivali teatripool

"evolutsiooni" (Mortier' väljendus). Viie väljavalitu seas on Peter Sellars (Ligeti "Vägev Vikatimees" ja vahest ka Shakespeare'i "Veneetsia kaupmees"), Deborah Warner (Mozarti "Così fan tutte"), Christoph Marthaler (Janáčeki "Katja Kabanova"). Ent lisaks neile kutsutakse lavastama teisi; juba selle aasta suvel toob Peter Stein lavale Bergi "Wozzecki" (dirigeerib Claudio Abbado) ja Robert Wilson Debussy ooperi "Pelléas ja Mélisande", 1998. aastal esietenduvad muu hulgas Busoni "Doktor Faustus" (lav Peter Mussbach, dir James Levine), Brechti—Weilli "Mahagonny linna tõus ja langus" (lav Peter Zadek), Verdi "Don Carlos" (lav Herbert Wernicke, dir Lorin Maazel), aastal 2000 dirigeerib Claudio Abbado Verdi "Simone Boccanegrat" Peter Steini lavastuses. Ja nii edasi.

Arvestades rahvusvahelist publikut, peaks festivali kavas olema ingliskeelseid lavastusi, leiab Mortier, ning augustis võibki näha ühislavastust *English National Theatre*'ga — Sam Mendesi "Othello" — tõlgendust. Ühest draamaetenduste mängukohast edaspidi ilmselt loobutakse: Mortier' meelest ei sobi sõnalavastused nn *Felsenreitschule*'s (osaliselt kaljusse rajatud maneež) esitamiseks. Ometi esitati üht 1996. aasta festivali menulavastust, Shakespeare'i "Suveöö unenägu", just seal.

### THE WOOD

*Felsenreitschule* riskikilikujukulist katuse lava on nii lavastajal kui ka vaatajal tõepoolest raske haarata. "Suveöö unenägu" lavastaja Leander Haussmann oli peamise mänguplatsi toonud lava parempoolsesse külge, kuid *action*-filmi meenutavad tagajamised täitsid mõistagi kogu lava ja ka publiku vastas olevasse kaljuseina raiatud maneežibokse. Tegevuspaika "mets" tähistas lavaservas kasvav kask — kõigi *Felsenreitschule* etenduste ja kontsertide looduslik kujunduselement — ning suurte tähtedega silt *THE WOOD* kaljuseinal. Küllap vihje lavastuse rõhutatud filmilikusele ja ka Hollywoodile ning Max Reinhardti legendaarsele lavastusele Hollywoodis. Haussmanni lavastuse dialoog oli kiire ja agressiivne (aga au lavastajale — kasutati ikkagi August Wilhelm Schlegeli kaunist tõlget), tunded ülespiitsutatud ja nende väljendamine jõhker. Kas esindab see neoekspresionismi saksa laval? Rohepruunides laigulistes kaitsevaelase-kostüümides peategelased tormasid karjudes mööda lava, lava all ja kaljuseina boksidearas. Lavastuse esimeses pooles (kolm esimest Shakespeare'i vaatust) tundus see ürgne ja raputav, ent teises pooles

ei osanud lavastaja kahjuks midagi uut lisada.

Haussmanni "Suveöö unenäo" tähtsaim tegelane on Puck, keda mängib noor filmistaar André Eisermann. Eisermannil olevat kombeks oma rolle kõigepealt n-õ elus eneses läbi proovida; Kaspar Hauseri osaks valmistudes laskis ta ennast mõneks päevaks keldrisse sulgeda, ühe teise rolli jaoks võttis ta alla 20 kilo ja õppis natuke orelimängu. Mida tegi ta haldjas Puckiks valmistudes, küsisid ajakirjanikud. — Olevat käinud loomaaias, sest Puckis on midagi šimpansist. Puck ei ole päris loom ja ei ole päris inimene, ehkki ta nii väga tahaks inimmaailma kuuluda, hinge omada ja armastada. Eisermanni Puck on küll haldjalikult väle, ent samas justkui liiga pikkade, kohmakate kätega ja liiga suurte kõrvadega, tema reageeringud meenutavad tõepoolest šimpansi. Eisermann mängib Pucki traagiliseks kujuk, ja tema kibedavõitu lahkumine — Puck ronib väsinult mööda nõrredelit "lennumasinasse", puust kasti, millega ta etenduse algul saabus ja mis hõljub peadpööritava kõrguses — lõpetab *action*-lavastuse suursuguse kurbusega.

## VÄIKE VAHEJUTT SAKSA TEATRIST

Üht väsimatu neoekspressionismi varianti nägin Düsseldorfis *Schauspielhaus*'is Hebbeli "Juuditi" lavastuses (lav Wolfgang Maria Bauer). Vaatajatele demonstreeriti mitmesuguseid tapmismeetodeid, veri voolas ja sisikonnad lendasid, kiilaspäine Olovernes räuskas ja pritsis süle. Juuditi mängiv umbes 60-aastane pikka kasvu daam valdas küll suurepäraselt sõna, deklameeris Hebbeli värse mõjuvate tunderõhkudega, ent, piinlik öelda, oli sarmitu ja liiga vana. (Õigupoolest ei olnud asi eas — võiksin Ita Everit selles rollis küll ette kujutada —, vaid lavastaja kummalises tüübivalikus.) Üks teine vanem daam mängis seevastu väejuht Achiori osa väga veenvalt ja sisukalt.

Hoopis fantaasiarikkam ja väljendusvahendite poolest mitmekesisem oli sama teatri uue intendandi Anna Badora tõlgendatud Wedekindi "Lulu". (Sama monstrumtragöödia lavastas paar aastat tagasi Eesti Draamateatris Mati Unt.)

Monstrumtragöödia lavakujundus (Klaus Baumeister) meenutas 1929. aastast pärit kuulsat "Lulu"-filmi ("Pandora laegas", rež Georg Wilhelm Pabst) rõivaid ja interjöori, millesse oli põimitud detaile nüüdis-

Otto Schenk ja Walter Schmidinger Ferdinand Raimundi ja Wenzel Mülleri laulumängus "Alpikuningas ja inimvaenlane", Peter Steini lavastus, Salzburgi festival 1996.



ajast. Lavastajal Anna Badora olid paremini õnnestunud kolm esimest vaatust — fantaasiarikad, poeetilis-erootilis-iroonilis-grotesksed. Edasi näis lavastus väsisvat; nagu mitmetes teisteski "Lulu" tõlgendustes (ükskõik, kas ooperi- või draamalaval) tekitas probleeme Pariisi-vaatus. "Lulu" finaalis, Londoni-vaatuses, oli Badora loobunud tege- laste sümmeetriast (Lulu "kunded" armetus katusekambris oleksid sel juhul ta endised "ohvrid", Jack the Ripperit mängiks dr Schöningit kehastanud näitleja). Etenduse tuik- soon oli Lulu Bibiana Beglau tundlikus, rafi- neeritud ja vahetus esituses, milles puudus vähimgi vulgaarsus. Nähtud lavastusstiilile tüüpiliselt kasutati "Lulus" rohkesti akrobaa- tikat — nii kunstniku ateljees "tagaajamis- stseenis" kui ka näiteks kolmandas vaatuses dr Schöningi kodus: Lulu balansas rib puu- viljadega kaetud laual, viinamarjakobaratest mahla pitsides. Badora lavastuse peamine nõrkus näis olevat küsitav osatäitjate valik. Rõhutatult mehelik, tahumatu ja veetluse- krahvinnu Geschwitz (Anke Schubert) jäi tu- gevasti alla Mati Undi lavastuse peenekoelisele Geschwitzile, Maria Klenskajale. Schi- golchil (Horst Menroch) polnud Juhan Vi- dingu filosoofilist tagaplaani. Sellest hooli- mata mõjus Badora tõlgendus värselt ja poeetiliselt.

1996/97 hooaja uuslavastuste tulipunk- tis seisab naine. Naine Juuditi rollis, Naine Luluna on omalaadsed Naise-müüdi va- riandid. Kölni *Schauspielhaus* demonstreeris üht kümimärgiga, poleemilist müüti XX sajandi Naisest — Hitleri lemmikineastist Leni Riefenstahlist. Vitaalne 94-aastane proua elab praegu Müncheni lähedal. Üliandekas Leni alustas oma karjääri juba lapsepõlves — nimelt tantsijana, ja oma ontlike vanemate õudumise hakkas tegelema alastitantsuga. Inimkeha ja liikumise ilu, harmoonia köitis Riefenstahli kõigis selle väljendusvõimalus- tes: noor daam harrastas ka alpinismi, tegi kaasa spordifilmides ning peagi hakkas ka ise filme tegema. Riefenstahli suurimad saavutu- sed pärinevad Hitleri ajast ja dokumentaal- filmi vallast: Berliini olümpiamängud, Hitleri kõned jms. Iseteadva daami soov rinde- kroonikat teha lõppes esimese katsega: tükki- deks rebitud verised inimkehad ei sobinud tema iluideaalidega sugugi kokku. Ent füü- rerile jäi ta truuks. Võimalik, et on siiani truu. Sest, nagu ta väitvat, ei teadnud ta natsi- režüümi koledustest midagi. Hämmeldav süü- dimatus kui vahend tipus püsida ja ellu jääda?

See oligi saksa menulavastaja Johann Kresniki tõlgenduse põhipunkte. (Leni Rie- fenstahlist oli dokumentaalnäidendi kirjuta- 30

nud Andreas Marber.) Süüdimatus kui üks XX sajandi maske, projitseeritud andeka Naise elukäigule. Isikut maski taga käsitleb Kresnik lausa üllatavalt leebelt ning Rie- fenstahli lugu näib seetõttu jutustatuna ainult ühest vaatepunktist, Riefenstahli enda omast. Lavastaja kriitilisemad "vahelesegamised" oleksid muutnud etendust mitmeplaanilise- maks. Nimetatakse Kresniki lavastusi ju ühiskonnakriitiliseks koreograafiliseks teat- riks.

"Riefenstahli" lavastus oli sedapuhku siis esmajoones just koreograafilis-akrobaati- line, ühiskonnaprotseesse analüüsitis vähem. Leni Riefenstahli elukäik andis otsese põh- jenduse tantsustseenideks Mary Wigmani stiilis ning tsitaatidega Wigmarilt ja Rie- fenstahlilt endalt — Kölni näitlejate liiku- mine, rütmitaju ja musikaalsus olid imetlus - väärsed. (Mõnes stseenis torkas pähe võrdlus meie Kõrgema Lavakunstkooli XXIII lennu etendatud "Lugu valgest varesest" (lav Priit Pedajas) väga hea ansambli- ja muusikatun- netusega.) Ka põhitegelaste liikumises esines tantsulis elemente, liigtused mõjusid pai- guti stiliseerituna, ent ei kaotanud oma loomulikkust — niivõrd kui see peaaegu kogu lava hõlmaival järsul kaldpinnal oli võimalik. Kaldpinna tipmises osas istus Riefenstahl (Barbara Petrisch) montaažilaua taga ja tegi sealte virtuooslikke ekskursse mööda kaldpinda. Barbara Petrisch hoidis kogu pika, ilma vaheajata teatriõhtu jooksul publikut pinevil tänu peenekoelisele, tempe- ramentsele ja värvikale mängule. Kresniki lavastuse akrobaatiline külg hakkas mind häirima siis, kui kõrgustes turnimine muutus vahendiks iseeneses. Terve etenduse vältel ronis alpinist-Riefenstahl (Jutta Kaiser) möö- da köit publiku pea kohal ja rambi ääres, paar tegelast turnisid tantsiskledes rõdu äärel ja laulsid samal ajal šlaagreid (üks neist kandis pikka ülikitsast õhtukleiti, jalas olid tikk- kontsaga kingad...).

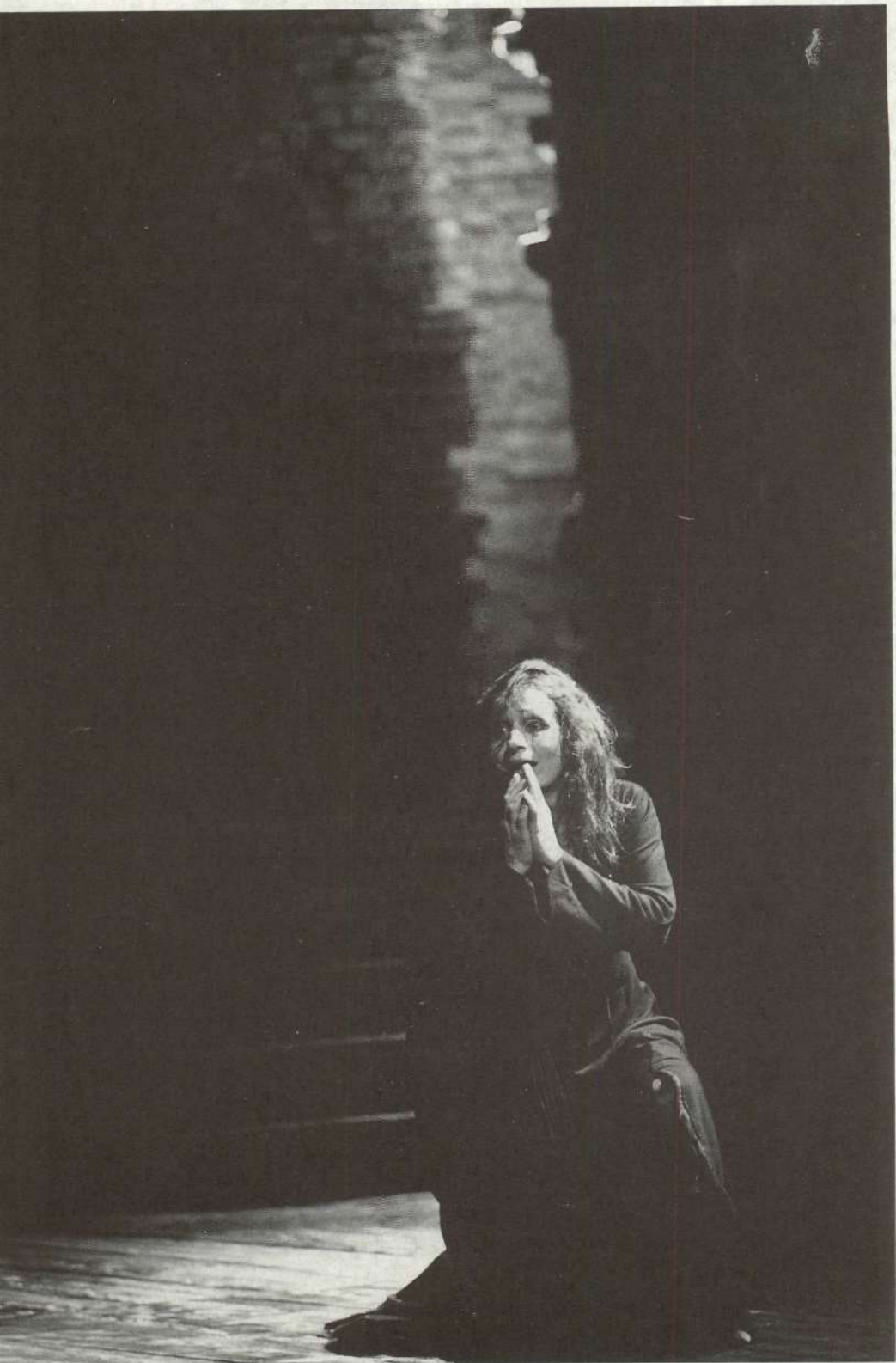
Kuidas suhtusid "Juuditi", "Lulu" ja "Riefenstahli" lavastustesse saksa kriitikud? Hinnangud "Juuditile" olid enamasti hävita- vad. "Lulu" äratas vastakaid arvamusi, posi- tiivsed arutlused olid siiski ülekaalus. "Rie- fenstahl" pani mõningaid kriitikuid Kresnikis pettuma, ent üldine toon oli selline kui ees- pool toodud põgusates märkustes.

---

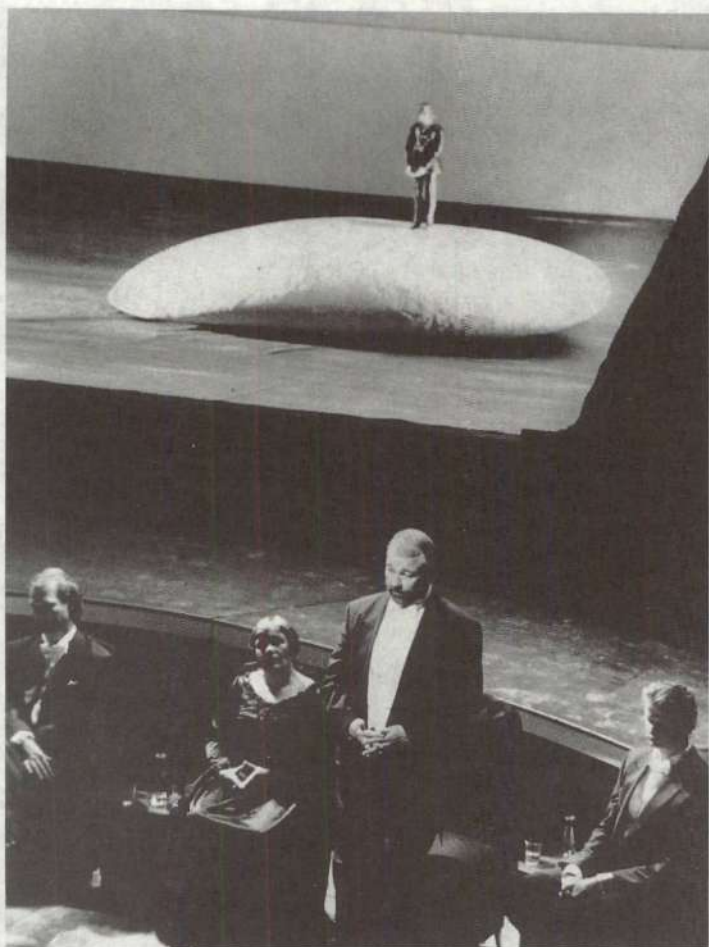
Hildegard Behrens nimiosalisena  
Richard Strauss'i ooperis "Elektra"  
(dir Lorin Maazel, lav Keita Asari, Salzburg,  
1996).

Bernd Uhligi fotod

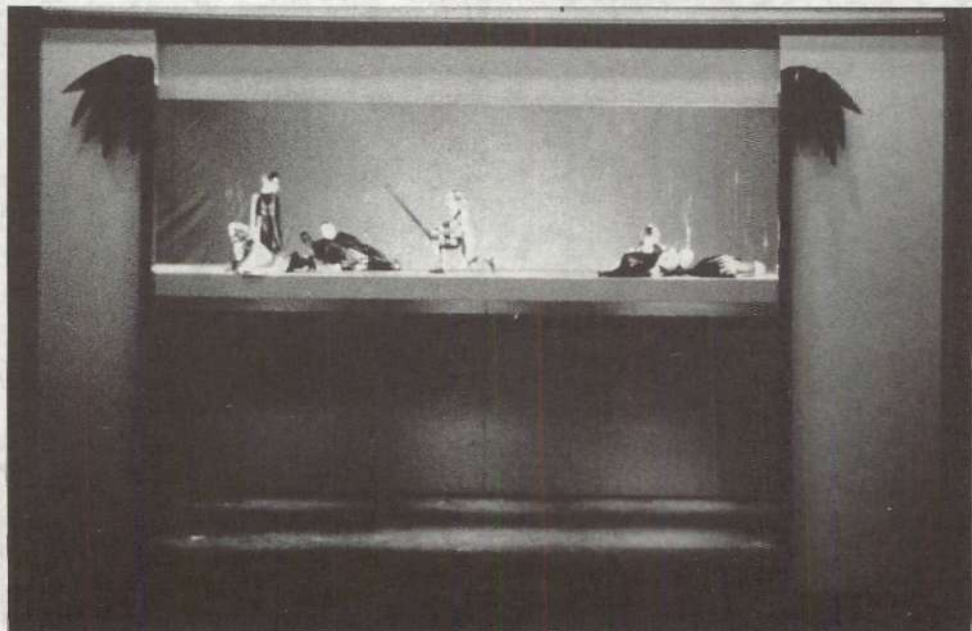




Weberi "Oberon"  
süntheeskunsteosena  
Salzburgi festivalil 1996:  
töötuse autor Martin  
Mosebach, lav Klaus  
Metzger ja dir Sylvain  
Camberling.  
Osatäitjatest on fotol  
Robert Gambill,  
Kristen Dolberg,  
Chris Merritt ja  
Geert Smits.



"Oberoni" süžeed  
esitasid Salzburgi  
kuulsad marionetid.  
*Oskar Anratheri fotod*





Hetk Beethoveni "Leonore" proovilt (dir John Eliot Gardiner, lav Annabel Arden).  
Fotol Hillevi Martinpelto (Leonore), Christoph Bantzer (Jutustaja) ning osa *Orchestre  
Révolutionnaire et Romantique*'i muusikutest.

## SALZBURG: MUUSIKATEATRI MÄETIPUD

Muusikateater oli viimasel Salzburgi festivalil esindatud rõõmustavalt mitmekesiselt: Weberi "Oberon", Richard Straussi "Elektra", Schönbergi "Mooses ja Aron", Mozarti "Figaro pulm" ja "Don Giovanni"... Kahte neist, Weberi "Oberoni" ja Schönbergi "Moosest" peetakse lavastajale kaelamurdivaks teoseks — "Oberon" oma äärmiselt kirju süžee ja tegelaskonna ning pikkade kõnetekstide poolest, "Mooses ja Aron" tiheda filosoofilise ideestiku tõttu. Salzburgis olid mõlemad leidnud õnnestunud lahenduse.

Weber kirjutas "Oberoni" Londoni *Covent Garden*'i teatri jaoks inglise publiku maitset ja inglise teatritraditsioone silmas pidades: tegemist on pigem semiooperiga, kus, nagu "Oberoniski", esitavad peategelasi näitlejad. XIX sajandil saavutas "Oberon" suure menu Londonis, ent Saksamaal ja Austrias tekitas võõristust. Nii möödunud kui ka meie sajandil on "Oberoni" rohkesti ümber töötatud. Salzburgis mängiti uusimat töötlust, mis jõudis 1995. aastal lavale Frankfurdis. Töötluse autor Martin Mosebach ja lavastaja Klaus Metzger löid fantaasiarikka sünteeskunstiteose: Salzburgi kuulsad marionetid mängisid põhitegelasi ja sündmustikku, laul-

jad laulsid lava ees poodiumil ja mitte peast, vaid noodist. Oberon ja Titania olid kõnerollid, mida esitasid näitlejad laval ringi liikudes ja marionettidega suheldes. Lavakujundus oli inspireeritud Karl Schinkeli romantilistest dekoratsioonidest. *Philharmonia Orchestra*'t juhatas Sylvain Cambreling, lauljate seas hiilgasid Jane Eaglan ja Chris Merrit.

Schönbergi "Mooses ja Aroni" lavastus (dir Pierre Boulez, lav Peter Stein, lavakujundus Karl Ernst Herrmann) sündis koostöös Amsterdamis *Nederlandse Opera*'ga. Amsterdamis ooperiorkester ja -koor olid imetlusväärsetl erksad, täpsed, paindlikud. Boulez on rõhutanud, et "Mooses" on tema meelest esmajoones kooriooper, koor on tähtsaim tegelane. Koor käitub nagu kameeleon, on ettearvamatu, vastuokslik. Boulez: "Minu suhe Moosesesse on koori suhe. Näen Moosest ja Aronit enda ees ja vaidlen nendega. [- -] Ei tohiks võtta kõike sõna-sõnalt, mida Schönberg ooperi libretos ütleb. Loomulikult on tähtis nähtamatu Jumala teema. See on üks tasand. Teine tasand on küsimus: kas on olemas mingi eesmärk? Eesmärk meie elus, mida me suudaksime mõista? Kas seda eesmärki saab defineerida? Ja kolmas tasand puudutab kunsti ja keele suhet — probleem, mis on otseselt seotud Schönbergi isikuga."

Boulez nõudis "Moosese ja Aroni" lavaletoomiseks pikka ja põhjalikku prooviperioodi, mis teatriilmas muutub paraku üha haruldasemaks, ja lavastaja juuresolu ka muusikalistes proovides. Aronit suurepärselt kehananud Chris Merrit mainis ühes intervjuus, milline nauding oli keskenduda rahulikult ühe lavastuse ettevalmistamisele ja mitte mõelda, et homme pead laulma New Yorgis Wilhelm Tell'i ja ülehommene Barcelonas Othello. Tõepoolest, mitte üksnes kooristseenid ei kulgenud dramaatilises pingeväljas, vaid ka Moosese (David Pittman-Jennings) ja Aroni mõttetihedad diskussioonid.

#### "LEONORE" JA "FIDELIO" — TEADUSKONVERENTSIL JA TEATRILAVAL

Festivali ajal toimub Salzburgis traditsiooniliselt ka teaduskonverents, korraldajaks Salzburgi ülikool. Konverentsi idee pärineb germaani filoloogia professorilt Ulrich Müllerilt ja vanade keelte professorilt Oswald Panaglilt. Mõlemad on suured muusikateatri austajad, härra Panagl on nooruses isegi laulmist õppinud. Müller ja Panagl püüavad konverentsi abil osutada muusikateatri eri külgedele ja võimalustele, esmajoones filoloogilise ja filosoofilise pilgu läbi. Umbes pool esinejaist on seetõttu filoloogid, filosoofid, teatriajaloolased, kes tunnevad samas väga hästi ooperiajalugu ja tulevad toime ka noodilugemisega. Siiski võib mõne ettekandja puhul juhtuda, et ta naudib rohkem oma teadmisi prantsuse kirjanduse vallast ja oma laitmatut prantsuse keele häädust (võrkeel-seid tsitaate nimelt ei tõlgita) kui konkreetset lavateost puudutavaid mõttekäike. Esinejate tuumiku moodustab üks kindel iga-aastane tuttavate seltskond, kes on endale konverentsi teema põhjalikult selgeks teinud, hii-lates vastastikku peamiste käsitluste tundmisega. Ja loomulikult on igaühel varuks oma väike trump, mida diskussioonil või ettekandes efektselt välja käia.

Üllatavalt paljud kõnelejad seostasid Beethoveni "Leonore" (ooperi "Fidelio" esi-  
algne, 1805. aastal esietendunud variant) ja "Fidelio" (esietendus 1814. aastal) mõistega "utoopia" ning esmajoones saksa filosoofi Ernst Blochi utopia ning lootuse käsitlusega (Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*). Läbivalt rõhutati prantsuse ooperi suurt mõju Beethoveni muusikale. "Leonore" otsesed eeskujud olid Paeri "Camilla" ja "Leonore" ning Cherubini "Lodoiska" ja "Veekandja" (nii toonitas prof Jörg Maehder, suurepärase itaalia ja prantsuse ooperi spetsialist, *Freie Universität Berlin*). Diskussioonis kerkisid üles

ka mõned üldised probleemid, näiteks — mis on rahvuslikkus muusikas? Nimelt rääkis auväärne ungari professor Ferenc Bonis (õpetab praegu Kölnis) ungari muusika suurest tähtsusest Beethoveni teostes ning sellest, et ungari muusika on Beethovenile tähtis sümbol. Ent kas punkteeritud rütm peab tingimata olema ungari muusikast pärit? Kui märkame muusikas ungaripärasest karakterit, kas viitab see otsekohe ungari muusika teadvustatud kasutamisele? Muide, ühes vaheaja vestlusringis väitis too professor Bonis surm-kindlalt, et Eestis hakati Mozarti oopereid esitama alles meie sajandil. Ta ei suutnud kuidagi uskuda, et varaseim teada olev aastaarv on 1795...

Jens Malte Fischer, kes avaldab pidevalt ooperit ja eriti vokaalkunsti puudutavaid artikleid ning raamatuid, võrdles nelja tenori interpretatsiooni Florestani aariast. Kahjuks ei selgitanud ta oma võrdlusmeetodit, hindamise kriteeriume ning leidis lõpuks kõigi üllatuseks, et parim esitus oli vene tenorilt Georgi Nelepilt (1950. aastad, Suur Teater) vene keeles (teised näited olid saksa keeles ja sakslastelt, venekeelne tõlge oli äärmiselt vaba, sõna "ingel" — "Engel" — seal mõistagi välditi). Hoiatuseks vokaalkunsti huvilistele: suhtugem Jens Malte Fischeri väidetesse ettevaatlikult! Tema peamine mõõdupuu näis olevat: "Mida eksootilisem ja tundmatum, seda parem!"

Konverentsile eelnenud menukas *workshop*'is arutasid "Leonore" ja "Fidelio" lavastamisprobleeme ja teose tagapõhja ooperilavastajad prof Joachim Herz ja Lukas Kundermann (kuulsa teatriajaloolase Heinz Kindermanni poeg). Enamik *workshop*'il ja konverentsil osalejaid arvas, et Beethoveni "Leonore" ei tohiks sugugi ebaõnnestunud algvariandiks pidada, tegemist on täisväärtusliku teosega, milles leidub, tõsi küll, küsitavusi.

Beethoveni "Leonore" värskest ja ideerohkest tõi esile ka teose teatraliseeritud kontsertettekannet John Eliot Gardineri dirigeerimisel. Kavalehe-artiklis märkis Gardiner, et kõige enam võlus teda "Leonore" puhul tundejõud ja -puhtus. Isegi kõige perfektsemad korrektuurid "Fidelios" ei suuda asendada "Leonore" vahetut väljenduslaadi. "Leonore" on ikka veel Beethoveni noorusaastate ideaalide kajastus — vaimustus ju Beethoven Joseph II kui valgustatud monarhist ("Leones" ja "Fidelios" kasutab ta

# ROOTSI FILM KAHEKSAKÜMNENDATEL JA ÜHEKSAKÜMNENDATEL AASTATEL: KRIITILINE ÜLEVADE III

Artikli algus TMK 1997, nr 1 ja 2.

## RAHVUSLIK JA "TÜÜPILINE" ROOTSI FILM

Juhul kui tõesti ilmnevad mingisugused korduvad motiivid ja temaatiline järjepidevus, mis osutavad millelegi kindlale praeguse Rootsi ühiskonna kohta, siis saab vahest defineerida ka midagi sellist, mida rootslased armastavad nimetada "iseloomulikuks Rootsilile". Kas aga saab üldse väita, et filmidel on mingeid erilisi "rootsilikke" jooni? Ja kui on, siis milles see "rootsikkus" ikkagi väljendub?

Möödapääsmatult puudutavad need küsimused rahvusliku filmikunsti problemaatilist ja komplitseeritud mõistet<sup>1</sup>. Kuidas näiteks määratleda rootsi filmi? Ja millised konkreetsed filmid peab arvama meie rahvuslikku filmipärandisse? Kas tänases kontekstis tuleks näiteks varemmainitud (ja väga islandlik) "*Kaarna lend*" (*Korpen flyger*, 1984) liigitada rootsi filmiks üksnes sellepärast, et selle väntamise olid kaasatud rootsi võttegrupp ja meie raha? (*Hrafn Gunnlaugsson* sai küll "Kuldpoornika", s.o. Rootsi "Oscari", kui aasta parim rootsi režissöör!) Või näiteks venelase *Andrei Tarkovski* viimane film "*Ohverdus*" (*Offret*, 1985), mis filmiti siin Rootsi Filmiinstituudi toetusel — kahtlemata on see ikkagi ennekõike Tarkovski film. Aga vastupidi, kui kasutada põhikriteeriumina režissööri rahvust, jääme taas hätta. Võtkem näiteks filmi "*Hea tahe*" (*Den goda viljan*, 1992), mille stsenaarium on kirjutanud Ingmar Bergman ja kus mängisid peaaegu eranditult rootslased, kuid mille režissöör on **Bille August** — kas see muudab nüüd filmi mingil määral taani omaks?

Igatahes on selge, et arvukad katsed sellistele küsimustele vastata tõstatavad pigem uusi küsimusi kui pakuvad võimalusi vastamiseks. Aga see ei tee neid küsimusi siiski pelgalt skolastilisteks. On ju tõsiasi, et sellist väljendit nagu "tüüpiline rootsi" (film) kasutatakse iga päev ja suisa mõtlematult, isegi kriitikute hulgas. Ja nii toimides tegeleme suuremal või vähemal määral omamoodi "etnotsentrismi" ehk etnilise strateegiaga, st me püüame defineerida sarnasust, ühtsust, konsensust, väidetavasti ainulaadset ja seeläbi suure osas väljamõeldud (rootsi) identiteeti. Väljamõeldud kas või lihtsalt selle pärast, et iga ühtsuse eeltingimuseks on see, et midagi tõugatakse, surutakse või jäetakse üksmeelselt välja. Seega võib isegi pealtnäha süütu katse määratleda, mida on mõnes konkreetses filmis Rootsile ainuomast, tuua kaasa osavõtu müüti loovast, võib-olla koguni ohtlikust hegemoniseerimise protsessist.

Kindlustanud end niisuguste reservatsioonidega, sõandan siiski väita, et tõepoolest leidub mõningaid jooni, mida parema väljendi puudumisel võiks nimetada "iseloomulikeks Rootsile" ning mida saab identifitseerida rootsi kultuuri (vastandina essentsialistlikule kontseptsioonile "olemusest") olemasolevate traditsioonide raames.

Sellest lähtudes võib kõhklusteta teha järelduse, et ühe viimaste aastate kõige "rootsilikuma" filmi "*Inglite maja*" (*Änglagård*, 1992) tegi inglane **Colin Nutley**. Juba varasemates filmides võis märgata Nutley terast pilku Rootsi maaelu väärtustamisel (näiteks filmis "*Black Jack*", 1990). Palju on räägitud sellest, et just nimelt tema kõrvalseisja-pilk lubab tal armastusega välja tuua mõningaid traditsioone ja iseärasusi, mida me peame enesestmõistetavaks ja millest järjekindlalt mõtleme kui ehtrrootsilikest. Olgu sellega kuidas tahes, "*Inglite maja*" osutus kõmuliselt edukaks [järgnes vähem edukas "*Inglite maja — teine suvi*" (*Änglagård — andra sommaren*, 1994)]. Film algab noore blondi

<sup>1</sup> Vt nt Nils-Hugo Geber, "Den problematiska svenskheten. Anteckningar om etniska strategier i svensk film och TV" ("Problemaatiline rootslus. Märkmised etnilistest strateegiatest rootsi filmis ja TV-s"). *Filmhäftet* 1/86 (53), ning David Morley ja Kevin Robins, "Spaces of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe", *Screen*, kd 30, 4/89.

tüdruk Fanny tulekuga väiksesse maakogukonda, et üle võtta pärandust, suurt maja, mida hüütakse Inglise majaks. Elanikud on rabatud, sest neil polnud tema olemasolust aimugi. Veelgi enam, tüdruk osutub ööklubi lauljatariks ja saabub kohale suure musta "Harley Davidsoni" tagaistmel. Mootorratast juhib hämaralt salapärane mees Zac, kes



"Englite maja", 1992. Režissöör Colin Nutley. Noor blond tütarlaps, ööklubi lauljatar Fanny (Helena Bergström) saabub suure musta "Harley Davidsoniga", mida juhib hämaralt salapärane drag-show'de artist Zac (Rikard Wolff), Saksamaalt koju võtma üle oma vanaisalt pärandatut.

esineb drag-show'des. Seega on süžees olemas konfliktivõimalus kohalike ja uustulnukate vahel.

Nutley arendab lugu humoorikalt ja peenekoeliselt, sellele aitab kaasa hea näitlejansambel. Tähtsusetu pole ka Jens Fischeri suurepärase kaameratöö, mis nagu impressionistlikus laadis tabab iga päikesest kullatud rohulible lihav-lopsakas maakohas, mis on tegevuspaigaks. Suvise looduse visuaalne külg, mis ju Rootsi mütoloogia kujundamisel nii tähtis, on kahtlemata filmi edu põhjendamisel otsustav. Ent lisandub veel see, kui peenelt rõhutab Nutley loo allegoorilist



Colin Nutley näeb inglasena Rootsi maaelu väärtusi selgemalt kui need, kes seal kogu aeg elanud.

Lars Tunbjörki foto

tasandit. Maja, mille Fanny on pärinud, pole loomulikult mitte midagi muud kui metafoor Rootsist, s.o väärtuste, elulaadide, põlvkondade lahinguväli, kus vastakuti maa ja linn, siin sündinud ja väljast tulnud, meie ja nemad. Fanny isa- ja juurteotsimine pole midagi muud kui meie kõigi otsingud paradiisi järele, mis on kas päriselt kaotatud või siis laguneb see otse meie silme all, st maad pakatamas piimast ja meest, heaoluriiki hällist hauani koos kestva hoolitsusega. Teiste sõnadega, filmis möllab nostalgiline hoovus.

Pole vaja öeldagi, et lastefilmid on üldiselt niisuguse nostalgia täielikud orgiad<sup>2</sup>, seda enam, et paljud neist tuginevad Astrid Lindgreni idüllilistele raamatutele, näiteks Lasse Hallströmi kaks "Bullerby laste" filmi (Barnen i Bullerbyn, 1986 ja 1987). Isegi filmis "Minu elu koerana" (Mitt liv som hund, 1985) esineb seda sorti nostalgiahooget, sest tegevus kandub noisse optimistlikesse viiekümnendatesse, mil kõik näis veel võimalik olevat ja suurem osa ajast oli suvi — Rootsi muinasmaaks maskeeritud kaotatud paradiis, millel pole vahet (meie kujutluste) Lapsepõlve- maaga.

Keerukamat lapsepõlvenägemust koos rootsi mütoloogia kasutamisega näeme veel

<sup>2</sup> Vt Margareta Norlin, "Så menlös att den bräker... En positionsbestämning av 80-talets barnfilm" ("Nii mõttetu, et karju või appi. Positsioonimääratlus 80. aastate lastefilmis"). *Tusen och en film* 4/89, lk 2—4.

ühes Astrid Lindgrenil põhinevas filmis "Röövlitütar Ronja" (Ronja Rövardotter, 1984), mille režissöör Tage Danielsson. Siin tungib folkloor läbi filmi kõigi tasandite, nii loo enda seisukohalt kui ka visuaalses ja struktuuraalses plaanis. Aastajaad jaotavad tegevuse emotsionaalselt: Ronja ja tema sõbra



Lasse Hallström viib vaataja optimistlikesse ja idüllilistesse aastakümnetesse, mil kõik näis veel võimalik ja suurem osa ajast oli suvi.  
Lars Tunbjörki foto

jaoks tuleb vabadus koos suvega, vabadus normidest ning vaenutsevate perekondade poolt peale surutud piirangutest (see on omamoodi paganlik Romeo ja Julia lugu). Ka on loodusel sündmustikus tähtis koht. Laps ja loodus on rootsi lastekirjanduses traditsiooniliselt ühendatud, nii ka selles filmis. Näiteks on mets täis ohte, ent samal ajal kujutab see lastele suuresti ka kodu ja varjupaika. Koguni montaažiga on tekitatud mitmeid paralleelle: kui varesed ehitavad pesa, teevad seda ka lapsed. Lisaks võtab loodus toimuvast aktiivselt osa väga draamatiliselt, et mitte öelda dramaturgilisel moel — näiteks suured kosed, mis on ohtlikud ja "ahned", näidates niiviisi filmis sõdivate röövlikapade inimlikku ahnust. Samas peegeldab loodus oma vastandlike jõududega ka Ronja muret täiskasvanuks saamise pärast, mil ta peab astuma igavesti nääklevate täiskasvanute maailma<sup>3</sup>. Aga lapse vääramatu tuge-

<sup>3</sup> Üksikasjalikumat arutlust looduse osast rootsi kultuuris, eriti filmis vt Per Olov Qvist, "Jorden är vår arvedel" ("Maa on meie pärandus"). Stockholm, Filmhäftet, 1986.

vuse ja lustiga on Ronja valmis neile taltsutamata jõududele vastu minema, olgu ees kosed või koguni tulevik: "Ma vaatan ette, et ma ei kukuks jõkke ega Põrguauku — niipea, kui ma olen kuivaks saanud!"

Teist katset "rootsilikust" määratleda pakuvad varemmainitud Martin Becki filmid, kuna need on valminud Rootsi ja Saksamaa koostöös ning režissöörid on vaheldumisi olnud Rootsist või mujalt Euroopast. Kas näiteks on võimalik eristada, kuidas need filmid erinevatest kunstilistest või isegi rahvuslikest traditsioonidest lähtudes kasutavad thrillerižanrit? Vahest on. Iseloomulik on kaamera ja valguse kasutamine. Saksa režissööri Peter Keglevice filmides on see päris draamatiline, tulvil kontrasti ja varju ning valguse mängu. Seda ei saa täielikult põhjendada millegi nii igapäevasega nagu asjaolu, et ühe filmi tegevus toimub hilissügisel, avades nõnda võimaluse varju ja valguse mängule. Sest huvitaval kombel toimub sama autori filmi "Stockholmi maraton" (Stockholm Marathon, 1994) tegevus suvel, mis suuremas



"Bullerby lapsed", 1987. Režissöör Lasse Hallström. Suur suvi on läbi ja tulemas sama ilus sügis ning kooliaeg, mil saab nalja, ja pealegi jõuavad varsti kätte jõulud. Nostalgia endiste aegade järele, teejuhiks muidugi Astrid Lindgreni raamatud.

osas Skandinaaviast on väga valge aastaeg, ometigi valitseb filmis endiselt sama valgustuslaad. Niisiis on see ilmne stiilivalik, mille võib olla ette kirjutatud traditsioon või koodeks, mis on muu Euroopa seisukohalt vaadeldes žanrist lahutamatu. Teisalt tundub valgus Daniel Alfredsoni filmides, näiteks "Mees rõdul" (Mannen på balkongen, 1993), kentsakalt häguse, ühtlaselt halli, suisa luitununa. Ka see on stiilivalik, ja arvatavasti saab seda seletada Rootsile ainuomase käsitlusega selles osas, mis tegevat filmi

"realistlikuks" — eriti argimaailma kajastava filmi, ent seekord on too arvamus üle kandunud ka thrillerižanri.

Midagi sarnast võib öelda ka erinevate filmide kaameratöö kohta. Kui Saksa režissööril on kaamera üsna liikuv ja filmid täis suggestiivseid jälgivaid võtteid, siis rootslasest režissööri filmide kaameratöö jääb hulga passiivsemaks ja rohkem distantsi hoidvaks. Jällegi ei saa seda aeglast, mõtlikku stiili omistada niivõrd konkreetsele režissöörile, kui võrd mingile eriti rootsilikule ettekujutusele realistlikust laadist.

#### ÄHMASTAB PIIRE JA ÜLETAB AJA: DOKUMENTAALFILM<sup>4</sup>

Muidugi on dokumentaalfilm Rootsis eelisolukorras (nagu kõigis teisteski maades) ühiskondlike, poliitiliste ja muude probleemide vahetel väljatoomisel, kui võrrelda mängufilmiga.

Ent dokumentaalfilm on olnud ka vormiuuenduse avangardis. Näitena sobivad **Stefan Jarli** filmid; ta on vahest rahvusvaheliselt tuntuim Rootsi dokumentalist pärast **Arne Sucksdorffi**. Kaheksakümnendatel

<sup>4</sup> See väljend on laenatud Bill Nicholsi raamatu pealkirjast "*Blurred Boundaries*", (Bloomington and Indianapolis, *Indiana University Press*, 1994), mis käsitleb dokumentaalžanrit televisioonis ning fakti ja fiktsiooni "faktsiooniks" ähmastumise kontseptsiooni.

"*Il Capitano*", 1991. Režissöör Jan Troell. *Mõttetu kolmikmõrv* kujundab kahe noore inimese, Jari (Antti Reini) ja Minna (Maria Heiskanen) teekonda läbi Rootsi traagilise lõpplahenduseeni.

aastatel tegi ta hulga filme keskkonnaprobleemidest, näiteks "*Looduse kättemaks*" (*Naturens hämm*, 1983) ja "*Ähvardus*" (*Hotet*, 1987). Ent kokkuvõttes on tema kõige huvitavam töö võib-olla juba kuuekümnendatel alustatud triloogia, mille ta hiljuti lõpetas<sup>5</sup>. 1968. aastal tegi ta filmi "*Nad nimetavad ennast modideks*" (*Dom kallar oss mods*) kahe teismelise allakäigust ning nende kujunemisest koolipõlguriteks ja ühiskonna heidikuteks, millele järgnes "*Korralik elu*" (*Ett anständigt liv*, 1979), kus üks eelmise loo peategelastest, nüüd juba noormees, sureb võtete ajal narkootikumide üledoseerimise tagajärjel. Ja siis, filmis "*Ühiskondlik pärand*" (*Det sociala arvet*, 1993), kohtame jälle varasemast tuntud Kenta-nimelist tegelast, kes on nüüd viiekümneaastane ja mitmes mõttes ellujääja tüüp, nagu tema teismeline poegki. Nii on Jarl lõpule viinud projekti, mis on kogu filmiajaloo ainulaadne; paari üksikisikut jälgides on ta uurinud kaasaegset heaoluriiki kolme aastakümne jooksul. Samal ajal jäädvustab tema töö dokumentaalžanri arengut ennast<sup>6</sup>, mis, olles liikunud kuuekümnendate *cinema verité*'lt seitsmekümnendate järjest poeetilisele ja fiktsioonile orienteeritumale laadile, on lõpetanud üheksakümnendate

<sup>5</sup> Ülevaadet ja intervjuu artiklit vt Ingrid Hagman, "*Välfärdsblues i 3 ackord*" ("Heaolublues kolmes helistikus"). *Chaplin* 1/93 (244), lk 14—19.

<sup>6</sup> Selle kujunemise esitlust rahvusvahelises perspektiivis vt Bill Nichols, "*The Voice of Documentary*", *Film Quarterly*, kd 36, 3/83, lk 17—30, samuti tema raamatuid "*Representing Reality*" (Bloomington and Indianapolis, *Indiana University Press*, 1991) ja "*Blurred Boundaries*", *op. cit.*







"Hamsun", 1995/96. Režissöör Jan Troell. Taani-Rootsi-Norra koostööfilm näitab Nobeli kirjanduspreemia laureaati Knut Hamsunit II maailmasõja aastatel, mil ta tegi koostööd sakslastega. Esiplaanil Knut Hamsun (Max von Sydow) koos abikaasa Mariaga (Ghita Nørby).



Jan Troell koos tütre Johannaga kaheksakümnendate aastate lõpul. Georg Oddneri foto

date avameelselt enesekeskse stiiliga. Siin astub Jarl ajuti ise kaamera ette, võttes omaks mitte objektiivse jälgija, vaid kaasosalise rolli, kes on inimeste elu filmilindile püüdes seda ka mõjutanud, enamasti küll heas, aga (nagu vihjatakse) vahel halvemuse suunas.

Teine märkimisväärselt värske dokumentaalprojekt, mis samuti ületab aja- ja ähmastab žanripiire, on **Rainer Hartlebi** nn Jordbro filmid. See on algselt televisiooni jaoks väandatud sari, mis algas aastal 1972 saatega Stockholmi eeslinna Jordbro ühe kooli klassikaaslastest. Ja mitmeid aastaid

pärast seda tuli Hartleb selle klassi juurde tagasi. Näiteks filmis "**Oli kord väike tüdruk**" (*Det var en gång en liten flicka*, 1988) on üks esimese filmi seitsmeaastastest koolilastest juba noor naine ning valmistub abielluma. Sarja uusim film "**Pizza Jordbro**" (*En pizza i Jordbro*, 1994) sai 1995. aasta parima filmi "Kuldpõrnika". Täpselt nagu Jarli triloogiagi ei näita see seeria ainult üksikisikute arengut, vaid on tõeline sotsioloogiline uurimus kogu ühiskonna ja selles valitsevate väärtuste teisenemisest, antud juhul üsna optimistliku tulevikuväljavaatega heaoluriigi ideaalide

muutumisest hoopis teistsugusteks väärtusteks kui need, mis ilmestavad kaheksakümnendate aastate lõppu ja üheksakümnendate algust. Tegelikult võib Jordbro sarja vaadelda kui omamoodi esseed mälust ja konserveeritud ajast.<sup>7</sup>

Veel üks dokumentalist, Eric M. Nilsson, on kuuekümnendatest aastatest saadik töötanud peaaegu ainult televisioonile. Tema looming kuulub kogu rootsi filmikunsti kõige isiklikumate ja uuenduslikumate tööde hulka. Nilsson on omandanud dokumentaalfilmi filosoofilise esseeana kasutamise raske kunsti. Tema üheksakümnendate aastate alguse film "Anonüümne" (*Anonym*) on õpetlik näide sellest. See on omanäoline uurimus tundmatu mehe identiteedist, kelle fotod, päevikud, isegi filmikarbid ja helilindid režissöör leidis Stockholmi kesklinna prügikastist. Uurimus on petvalt täpne, ja alles poole filmi pealt hakkab vaataja kahtlema, kas kogu asi pole tegelikult lavastus, st dokumentaalfilmiks maskeeritud väljamõeldis. Tegelikult äratav Nilsson juba filmi vormiga himu "teada saada", pannes teda osalema väidetavasti prügi seast leitud pildi- ja helifragmentidele kuhu ja tähenduse andmisel. Nõnda osutub tema dokumentaalfilm ühtaegu huvitavaks ja mõtteid äratavaks esseeks filmitegemise olemusest kui ka isiksuse, isikupuutumatusena ja rollimängimise küsimustest, ja on sellisena ehk ka moonutatud autoportree.

Sama reetlik film Rootsi riigist, või pigem loominguline vaade Rootsile, on Jan Troelli lüüriline ja visuaalselt väljakutsuv dokumentaalfilm "Muinasjutumaa" (*Sagolandet*, 1988). Nagu pealkiri viitab, otsib see film tänapäeva Rootsi kujunditist ühe kadunud maa piirjooni: nii nagu eespool mainitud filmideski, on siin tunda toda hällist-hauani nostalgiat, ent hoopis vastupidistel põhjustel. Sest see, mille poole Troell püüdleb, on vaimne maa, mis tema meelest läks kaotsi ideaalse ühiskonna otsimise käigus. Sel eesmärgil on ta jutustajaks ja kommenteerijaks palganud ameerika filosoofi ja psühhoanalüütiku Rollo May. Kuid tegelikult räägivad Troelli kujun-

<sup>7</sup> Leif Furhammar, "Rutmönster. Om TV" ("Ekraanimustrid. Televisioonist"), (Stockholm, Norstedts, 1992), lk 140. Samaladine huvitav vaade ajale leidub Göran Du Reesi mängufilmis "Tag diit liv" ("Võta oma elu", 1995). Sest see fiktiivse jutustaja (mängib Du Rees ise) hiljuti surnud sõbra "juhtumi uurimine" on otsekuu reekviem kuuekümnendate põlvkonnale. Seda rõhutab kõnekalt tööik, et režissöör põimib süzeesse lõike oma varasematest filmidest, peegeldades tolle ajajärku optimistlikku õhkonda, ja ka fakt, et kangelast, kelle juhtumit uuritakse, mängib sama näitleja (Hans Mosesson), kes esineb Du Reesi varasemas filmis. Nii tundub, nagu koonduks kogu ajastu ühte näkku ja selle muutumise 20-aastasest umbes 50-aastaseks.

did ise enda eest, eriti tema hülgav kaameratöö ja montaažistiil, millel on üleloomulik võime luua metafoorilisi ja lausa kontseptuaalseid seoseid pealtnäha kõige argisemate nähtuste vahel.

Kui varem nimetasime palju häid naisdokumentaliste, siis väärivad siinkohal mees- testki mainimist veel mitmed, näiteks viljakas PeÅ Holmquist, kes tegi täispika dokumentaalfilmi "Tagasi Araratile" (*Tillbaka till Ararat*, 1988) armeenia rahva genotsiidist sajandi algul, mille tagajärjed ulatuvad tänasessegi päeva. Aga samuti Torgny Schunnesson/Jean Hermansson, Lars Westman, Göran Gunér, Mikael Wiström, Peter Cohen, Mikael Kristersson, Ulf von Strauss, Lennart Malmér, Staffan Julén — tehniliselt oskuslike ja kunstiliselt edukate ning sihikindla kunsti tegijate nimekiri dokumentalistika- põllul on samahästi kui lõputu.

#### ŽANRIPIIRIDE ÜLETAMINE: TULEVIKULOOTUS

Aga tuleviku filmitegijad? Leidub küllalt palju noori filmitegijaid, kellel on praegu seljataga üks mängufilm ja kellest võib tulevikus mõndagi loota. Veel üks lootustandev märk on Richard Hoberti õrnad moraliteed (mille eest ta on juba saanud prestiižika Bergmani auhinna) "Röömu läte" (*Glädjekällan*, 1993), "Käed" (*Händerna*, 1994) ja "Sügis paradisiis" (*Höst i paradiset*, 1995). Need on seitset surmapattu kujutava tsükli osad, tulema peab veel neli filmi.

Viimase aja huvitava nähtusena on mõnedki paljutootavad ja juba väljakujunenud režissöörid ka kirjanikud, mitte iseenesolevalt stsenaariumide kirjutajad autorifilmi traditsiooni vaimus, vaid nad on ilmutanud muudki kirjandusloomingut. Näiteks Stig Larsson pole ainult tunnustatud luuletaja, prosaist ja näitekirjanik, vaid teinud viimastel aastatel ka paar väga originaalset filmi, näiteks "Ingel" (*Ängel*, 1989) ja "Küülikmees" (*Kaninmannen*, 1990). Esimene neist on filmitud *cinema verité* laadis, ning selles puudub selge piir tõelise ja kunstilise vahel. Lugu räägib kummalisest kangelasest, kes näib parasiidina elavat teiste inimeste elude ja tunnete arvel; ta teeb omaenda reeglid ja elab nende järgi nagu mingi armutu jumal või ebamoraalne, psühhopatoloogiline ingel. Kuna lisaks kõigele muule ei tehta (teadlikult) katsetki tema vägivallavajadust põhjendada või vabandada, muutub film päris kõhedust tekitavaks.

Larsson kirjutas ka stsenaariumi ühele üheksakümnendate seni huvitavamale filmile "Süved" (*Sommaren*, 1995), mille režissöör on



**Kristian Petri.** See lugu räägib kriisilukor-  
rast pärast katastroofi ning sellest, kuidas  
lapse surm mõjutab vanemaid, kuidas puru-  
nevad nende suhted ning hävib kogu eksis-  
tents. Olnuks see Ameerika läbilõikefilm, siis  
järgiks ta terapeutilist sihti ja lõpeks emot-  
sionaalse katarsisega. Petri film väldib hoo-  
likalt sellist liikumist valguse ja lahenduse  
suunas; selle asemel liigub lugu vääramatult  
nagu veekeerisesse sattunu üha sügavamate  
sünguse- ja ahastuselademetete poole. Niisug-  
une psühholoogiseerimisest loobumine teeb  
ruumi teistsugusele jutustamislaadile, nagu  
hallutsinatoorsed, pikad ja aeglased kaadrid,  
mis rõhutavad lakkamatut, ebaameeldivat  
ootust või tunnet, et aeg on seisma jäänud ja  
tardunud, ning see ühendabki loo tervikuks.  
Filmi põhiküsimused on: mis on lein? Kuidas  
leinatakse? Ja mida teeb lein inimestega?  
Filmis "Suved" tundub leinamine kui feno-

*"Suved", 1995. Režissöör Kristian Petri. Traagiline  
õnnetusjuhtum varjutab alanud suvepuhkust  
imeilusalt Taani rannikul, ent järgmisel aastal  
tullakse sinna tagasi, sest elu peab edasi minema.*

men kujunevat lisategelaseks, kes mängib  
omaenda jõhkraid ja julmi mängu inimestega,  
keda ta tabab.

Selle filmi režissöör Kristian Petri on  
kirjanik nagu Stig Larssongi, ta on avaldanud  
mitu raamatut, mida võiks nimetada filosoof-  
ilisteks reisikirjadeks. Koos **Jan Røedi** ja  
**Magnus Enquistiga** tegi ta ka poeetilise  
dokumentaalfilmi "Atlant" (Atlanten, 1995),  
peaaegu Peter Greenaway laadis teravmeelse  
loo teekonnast mööda merrevajunud saarte  
ahelikku ja mägede tippe läbi Atlandi ookea-  
ni Islandilt Lõuna-Georgiani. Petri kirjutatud  
tekst ei korda ekraanil nähtavat. Pigem avab  
see filmi visuaalse külje mõistusemaastikule,  
ning kohati näib mõttelend taeva poole kan-

duvat nagu mõni saar, mis mere külgetõmbest vabanenud.

Dokumentaal- ja mängufilmi žanripäride ületamine ning samas filmikeele ja sõna uuenduslik ühendamine — võib-olla peitub selles Rootsi filmi tulevik. Sest see, et kahel kirjanikul on õnnestunud teha häid filme, pole tegelikult sugugi nii paradoksaalne kui algul näib. Rootsi filmikunsti käesolevas hetkes võib vaja minna just inimesi, kes näevad (ehk selgeminigi kui keskmine filmitegija), et mõned lood pole romaanid, novellid või luuletused, vaid tõesti filmid, ja seetõttu ei saa neid jutustada mitte ühegi teise vahendi kui filmi abil.

Lõpp

Raamatust "Film in Sweden"  
(Svenska Institutet, 1996)  
tõlkinud LIISI OJAMAA

MAARET KOSKINEN, Ph.D., Stockholmi ülikooli filmiuuringute osakonna professor ja ülerootsilise ajalehe Dagens Nyheter filmikriitik. Kirjutanud raamatud Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik (1993), uurimuse Ingmar Bergmani filmi esteetikast, ja Swedish Portraits: Ingmar Bergman (1993), lisaks avaldanud arvukalt artikleid rahvuslikes ja rahvusvahelistes filmialastes väljaannetes. On praegu teadusliku filmiajakirja Aura toimetuse liige ning kirjutab raamatut Ingmar Bergmani filmi- ja teatritöö vahekorras.



Maaret Koskinen.

## ÕNNITLEME!

1. märts  
**THEA RAIST**  
endine näitleja — 75

2. märts  
**KRISTI TEEMUSK**  
"Ugala" näitleja — 50

3. märts  
**VAMBOLA VÄLLIK**  
helioperaator — 60

8. märts  
**ANU KATTAL-LOMP**  
"Vanemuise" ooperi- ja operetisolist — 50

14. märts  
**ROLAND PIKKOF**  
balalaikamängija ja klarnetist — 75

22. märts  
**HARALD TOMSON**  
Nukuteatri endine direktor — 50

22. märts  
**REIN TAMMIK**  
kunstnik ja joonisfilmide režissöör — 50

23. märts  
**ENEKEN PRIKS**  
endine näitleja, Teatrilüüdi erialaliituse sekretär — 50

24. märts  
**HILJA KANGRO**  
pianist ja "Vanemuise" ooperi kontsertmeister — 75

25. märts  
**LULO PURRE**  
endine näitleja — 75

25. märts  
**AGO HERKÜL**  
Tallinna Balletikooli kunstiline juht, balletipedagoog ja kriitik — 60

26. märts  
**HANS LUIK**  
näitekirjanik — 70

27. märts  
**HELMUT ANIKO**  
instrumentalist — 50

# KÄIN TÕEGA ÜMBER MULLE SOBIVAL VIISIL



**Stefan Jarl.** Lavastaja enda sõnul kasvas ta üles itaalia neorealismi ja prantsuse uue laine mõjuväljas ning seepärast teeb ta filme Rootsi igapäevaelust ja tavalistest inimestest.

## VESTLUS STEFAN JARLIGA

**STEFAN JARL** (s 1941) on praegu tuntuim ning rahvusvaheliselt hinnatuim rootsi tõsielufilmide looja. Tema tööde temaatika on väga lai, ulatudes noorsooprobleemidest loodushoiu küsimusteni. Kuuekümnendate algul, kui Rootsisis avati filmikool, oli Jarl esimeste hulgas, kes alustas seal õpinguid. 1970. aastatel tegutses ta aktiivselt filmitegijate ametiühingu ning kinokeskuse (see tegeleb mittekommertsiaalse filmileviga Rootsisis) loomisega. Üldiselt, nagu viidatakse järgnevas intervjuus, ei luba Jarl oma dokumentaalfilme televisioonis näidata, sest need olevat tehtud suure ekraani jaoks. Rootsisis on Stefan Jarl tuntud ka väsimatu debattide korraldajana ning sealse filmielu pideva aktiveerijana ja uuendustele suunajana. Alustanud filmide tegemist 1966. aastal, kuulub praegu tema tööde nimistusse umbes kaksikümmend erineva pikkusega dokumentaalfilmi. Vestluse lõpus mainitav tõsielufilmi sugemetega mängufilm "Karupöeg" (Björnens son) peaks esilinastuma tänavu.

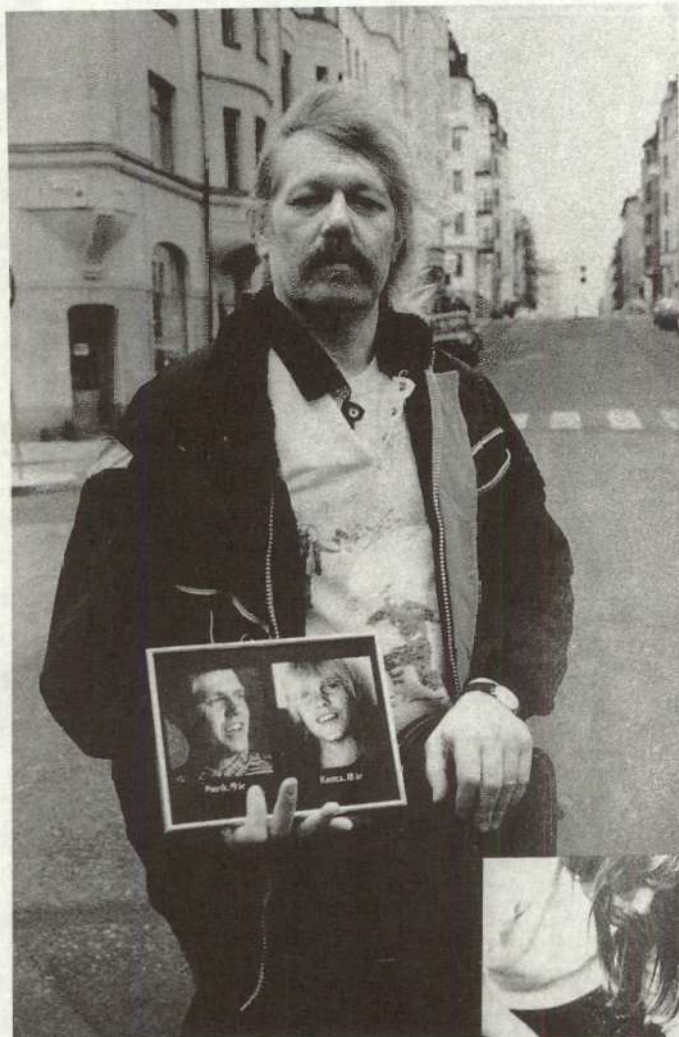
Teie filmid pole puhtad dokumentaalfilmid, neis esineb sageli mängufilmi elemente.

On nii ühtesid kui teisi. Üks minu parimaid filme on "Looduse kätemaks" (Naturens hämnad, 1983). Kõigis kolmes Balti riigis levivad läänelikud põllumajandusmeetodid. Minu filmis võite näha, kui kaugele oleme meie Rootsisis selles osas läinud ja kui rumalalt käitunud. Filmi peategelaseks on inimene, kes arvab, et ta on jumal ja võib teha loodusega, mida soovib, kuid loodus annab vastulöögi. See on puhtalt dokumentaalfilm. Ent sageli kasutan nii dokumentaal- kui ka mängufilmi elemente koos. Käin tõega ümber mulle sobival viisil.

Arvan, et Balti riigid pole oma loodust hävitanud nii nagu meie ja see on hea. Kui olin laps, elasime järve ääres. Ümbritsev loodus oli nagu park või reservaat. Nüüd tulevad inimesed sellise järve äärde kogu Euroopast. Varem oli aga niisugune paik olemas igas külas ja see kasvas lastes respekti looduse vastu, andes tunde, et inimene vajab loodust.

Teie töödes on märgata vaimusugulust rootsi dokumentaalfilmi klassiku Arne Sucksdorffiga. Kui lähedane on teile tema looming?

Kui olin seitsmeteistkümmene, ostsin jalgratta ning sõitsin Arne Sucksdorffi juurde



**“Ühiskondlik pärand”, 1993.**

*Täpselt kaksikümme viis aastat varem valmis kuulsa triloogia esimene film, siis lähenes üks peategelastest, Kenta, kahekümnele. Nüüd saab Kenneth Gustavsson õige varsti viiekümneseks. Filmis ütleb ta, et andis nooruses moodsale ühiskonnale sõrme ja teeb seda praegugi, ainult selle seljataga.*

ja küsisin, kas saaksin temaga koos olla. Ta ütles, et teeb sel suvel filmi ja ma võiksin kaasa tulla. Sellest ajast alates olen paljude aastate jooksul töötanud koos temaga. Siis läks ta ära Brasiiliasse, elas seal viisteist aastat ja mina tegelesin siin tema asjadega. Nüüd on ta Stockholmis tagasi ja me vestleme telefonitsi iga nädal. Talle meeldivad minu filmid, need on tõepoolest väga tihedalt seotud Arne Sucksdorffi töödega.

**Mida tähendab olla filmirežissöör Rootsis? Kas see on respektabel elukutse?**

See pole üldse profession, sest režissöör on eikeegi. Meie maal aktsepteeritakse vaid üht filmirežissööri ja see on Ingmar Bergman. Suureks probleemiks on, et meil võib olla igat asja ainult üks. Sel maal pole lubatud kahte sarnast asja. Miks nii on, ei tea. Inimesed on teiste edu üle kadedad, nad on

Ameerika poolt deformeeritud. Aktsepteeritakse ainult seda, et edukas võib olla vaid üks. Kui aga keegi teeb filmi ja ei suuda seda kohe müüa paarikümnesse riiki, leitakse, et see on väga halb. Aplodeeritakse tervelt viis minutit Ingmar Bergmanile, kuid näiteks mõne teise lavastaja filmist, mis jookseb Stockholmis järjest paar kuud, ei hoolita tuhkagi.

Nagu ristiisa sümptom. Kirjutatakse artikleid ja raamatuid ainult Bergmanist. Tehakse telesaateid vaid temast ning arutletakse üksnes tema loominguga üle.

**Kas selline olukord valitseb ka kirjanduses, teatris, muusikas?**

Üldsegi mitte. Kirjanduses on läbi aegade paljud kirjanikud olnud edukad üheaegselt. Miks aga filmikunstis teisiti on, ei tea. Sellel on midagi ühist Hollywoodi

süsteemiga. Et olla Rootsis keegi, peab olema edukas Hollywoodis, vaid see tähendab midagi, siis mõistetakse teda. Kuid mis asi on Hollywood, ma ei tea. Mõtteviis pärineb viiekümnendatest, inimesed pöördusid siis Ameerika poole. Praegu tuleb 85 protsenti filmidest meie kinodesse USAst. Tähendab, et kultuurist osasaamine on piiratud. Et saada Rootsis edukaks filmirežissöörina, peate olema peaaegu ameeriklane. See on väga kummaline.

Ingmar Bergmani kuulsus/kultus lõikab ära osa teiste võimalustest. Ta ei ole hinnas mitte ainult Hollywoodis ("Oscari" jm), vaid populaarne paljudes maades. Inimesed polegi ehk tema filme näinud, kuid on temast palju kuulnud.

Mulle meenub väga naljakas lugu. Rootsis avati kuuekümnendate algul filmikool. Sellsesse ei otsitud mitte uusi režissööre, vaid uut I.Bd. Tollal väga tuntud terapeut ja psühholoog viis läbi testi, kus olid küsimused, millega taheti teada saada, kes sisseastujatest on kõige lähedasem I.Ble, kellel on sama iseloom kui I.Bl. Ainult säärane saab kooli sisse. Kuid pole ju võimalik saada kahte I.Bd.

*"Korralik elu", 1979. Triloogia teises filmis, mis kriitikute arvates kuulub üldse rootsi seitsmekümnendate filmikunstis olulisemate tööde hulka, on lapsepõlvesõbrad Kenta ja Stoffe algul veel koos. Filmi võtete ajal sureb Stoffe heroini üledoseerimise tagajärjel.*



*"Ähvardus", 1987. Lugu saamidest, kelle tulevik on hädaohus pärast Tšernobõli katastroofi. Seega looduse ja tsiviilisatsiooni, elu ja surma vastasseis.*

Samas oli meil Arne Sucksdorff, kes sai ka "Oscari", kuid temast ei hoolitud. Ta rääkis Rootsi kohta halvasti ja kolis ära Brasiiliasse. Otsustati, et me ei soovi Sucksdorffi: ta on paha, sest räägib palju paska Rootsist.

Teinegi režissöör, Lasse Ekman, on teinud arvukalt filme. Paljud neist küll kehvad, kuid tema filmide hulgas on ka mitu head. Mulle need meeldivad, sest neis on tegelikkust. Need on head filmid. Tema töödes esinesid samad näitlejad, kes I.Bl. Ta ise oli ka seitse-kaheksa aastat näitleja I.B. filmides. Nüüd on ta kaheksakümnene ja enam filme ei tee ning unustatud. Samal ajal on I.Bst saanud jumal. Meil on tõepoolest ruumi vaid ühele.

Kas see tähendab, et kogu rootsi filmirežissööride uus laine oli pika aja kestel I.B. kuulsuse surve all ja see kestab siiani?

See mõju on olnud pikaajaline, kuid praegune noor põlvkond ei hooli tuhkagi I.Bst ega tema filmidest. Ent näiteks Bo Widerbergil, kes praegu kuuekümnene kuuene, on I.B. tõttu olnud pikki aastaid kestnud pahandusi. Teda saadab paha poisi kuulsus, sest ta julges nooruses öelda, et talle ei meeldi I.B. filmid. Widerberg kirjutas sellest raamatu ja temast tehti paha poiss. On väga kum-

maline, et öeldes midagi eitavat I.B. kohta, tähendas see seada end väljapoole ühiskonda.

#### Kui suur on teie filmide vaatajaskond?

Kolmel minu filmil on olnud suur menu. Neist esimene, 1968. aastal valminud "Nad nimetavad ennast modideks" (*Dom kallar oss mods*) tegi minust miljonäri. See täispikk dokumentaalfilm kahest teismelisest noorukist oli esimene jagu minu filmitrioloogiast.

Samade tegelastega triloogia teisel jaol "Korralik elu" (*Ett anständigt liv*, 1979) oli veelgi suurem edu, suurim, mis kunagi ühelgi rootsi dokumentaalfilmil olnud. See tegi minust multimiljonäri, ma ostsin endale uue kaamera, korraliku optika, uhke maja jm. Film müüdi viieteistkümnesse riiki, sh Šveitsi, Soome, Prantsusmaale, Norrassa. Viimases saatis filmi hiiglmenu.

Kolmas edukas film "Looduse kättemaks" (*Naturens hämnd*) valmis 1983. aastal. Aastatel 1983—1996 vähenes minu filmide vaatajaskond Rootsis üha, samal ajal aga kasvas nende müük välismaale. Praegu tegeleb minu filmide distributsiooniga üks suur Prantsuse firma ja ma olen ainus dokumentalist, kelle töid see firma levitab.

Kinofilmide esitamine televisioonis ei ole mõttekas, seal ei pääse need mõjule. Vaadatakse kolm minutit ja keeratakse siis

järgmisele kanalile. Rootsi televisioon on korduvalt soovinud minu filme osta. Kord, kui olin päris ilma rahata, müüsin telesse kolm filmi, kuid see jäi erandiks.

#### Millest räägib teie töösolev uus film "Karu-poeg"?

Seda võib pidada mängufilmiks, kuid selles on paljugi dokumentaalset, sest ma soovisin näidata Rootsi loodust. Lugu räägib poisist, kes kohtab Rootsi metsades Põhja-Ameerika indiaanlast. Too jutustab poisile paljudest asjadest ning see arvab, et ta on saanud indiaanlastelt missiooni olla loodusevalvur. Poiss jääb paariks kuuks metsa ja temast saab ikka enam ja enam indiaanlane. Metsast leiab ta väikese rebase; neid on meil võtetel kaks ja nad on head näitlejad.

Siis on filmis veel suured linnud. Mulle meeldivad suured linnud. Sääraseid nagu meie näitame, leidub Rootsis vaid kolm isendit, üks paar ja veel üks üksik lind. Vanemad inimesed hüüavad neid meil ingliteks, sest neil on nii kaunis välimus: sinised tiivad ja valge kõhualune. Üldiselt nimetatakse neid sinisteks merikotkasteks. Pruune kotkaid kohtab meil sageli, kuid sinised on tõepoolest haruldased. Meil oli õnne, et leidsime nad ühe küla lähedalt, ju nad olid väsinud. Võtsime üles väga hea materjali.

Vestelnud TIIT MERISALU





Apollon ja üheksa muusat.  
Üks vähestest taigestest, kus Apollonit on kujutatud harfi ja mitte kitara või lüüraga.  
Gravüür Rheini arhiivist Kölnis.

---

TATJANA LEPNURM

---

## HARF SÜNNIST TÄNAPÄEVANI I

*Tatjana Lepnurm on lõpetanud 1974. aastal Peterburi konservatooriumi harfi erialal professor Jelena Sinitsõna juures ning 1996. aastal Peterburi ülikooli psühholoogia teaduskonna. Esineb harfisolistina, töötab ERSOs ning tegeleb harfiteraapiaga. Käesolev populaarses vormis põgus ülevaade harfi kujunemisloost on mõeldud sissejuhatuseks harfiteraapiat käsitlevale artiklile.*

### Harfi sünd

Harfi tekkelugu katab sajandite hämarus ja erinevate rahvaste legendid pajatavad sellest igaüks isemoodi. Iiri rahvapärimuse järgi oli see nii:

*This beliv'd that this harp which I wake  
now for thee  
Was a siren of old who sung under te sea...*

[Usutakse, harf, millel äratan sind üles  
Kord oli sireen laulmas meresügavuses]

Thomas Moore (1779—1852).  
"The Origin of the Harp" (Harfi sünd).  
Kogumikust "Irish Melodies" (Iiri laulud),  
1807/34.

Nardieeposes vestab osseedi legend  
12-keelise harfi tekkest hoopis nii:

...Verejanuline Hamōz, kasutades ära oma vaenlase Sõrdoni äraolekut, tungis tema majja ja tappis tema naise ja kõik kaksteist poega ja loopis nende tiikeldatud kehad keevasse katlasse. Kohutav kurjakuulutatav väikus võttis vastu jahilt naasnud Sõrdoni. Ta kangestus õudusest. Aga pärast võttis katlast oma vanima poja labakäe ja kinnitas sinna kaksteist keelt, mis tehtud veresoontest, mida mööda oli voolanud veri tema poegade südamesse. Ja siis kõlasid Sõrdoni tühjaksjäänud majas äsja sündinud fandõri jumalikud helid. Sõrdon mängis ja mängis, mattis sellesse oma halamise. Aga kui ta läks nartide juurde ja neile fandõri kinkis, siis nardid kostsid: "Meie kõik peame kord surema, aga fandõr on määratud igavesele elule ja igaiuks, kes sellel mängib, ilistab oma rahva minevikku."

Hämmastav, kui traagilised on legendid. Harf on neis sündinud maailma väga erineval moel, aga selles ühtivad nad kõik, et harfil on jumalik kõla ja peaaegu alati ka jumalik päritolu. Vanas Egiptuses arvati maailma esimeseks muusikainstrumentiks harfi ja selle loojaks jumal Thothi ning vanadel säilinud templijoonistustel on kujutatud jumal Ptahi, harf käes. Piiblis räägitakse Kaini järglasest Juubalist, kes oli valmistanud esimese harfi (kinnori) ja flöödi ning oli ka esimene pillimees.

Kreeka mütoloogia järgi on harfi looja Apollon, kelle imetäpne vibu oli ühtlasi kaunikõlalise keelega pill, mis leevendas hingevalu ja parandas haavad. Nüüd, meie aja kolmanda aastatuhande künnisel, on võimatu taastada umbes viiekümne sajandi tagust pilti harfi tõesest tekkimisest. See pärast võiks pakkuda ka näiteks niisugust versiooni:

...Suguharu mehed olid jahikäiguks varustust üle vaatamas ja eriti hoolikalt tegi seda nooruk, kes oli alles sõjameheks tunnistatud. Ta tahtis oma esimesel jahiretkel silma paista ja pani tähele iga pisiasja, et leida head märki. Sättides vibunööri, tabas ta selle nõrga heli. Proovis veel ja veel... Järjest tugevamini helises vibu ja seda oli hea kuulata. Ta oli kindel, et jumalad kuulsid tema palvet ja saatsid niimoodi oma märguande. Rõõmus nooruk laulis ekstaasis jumalatele kiitust, lastes kaasa kõlada oma vibunööri. Oli sündinud ime — tema käes polnud enam üksnes vibu, vaid algeline pill — tänapäevase harfi eellane, kõigi keelpillide esiema.

Teistele suguharu liikmetele tundus nooruki laul ja pillimäng imekauni ja üleloomulikuna, nad

jooksid kutsuma šamaanid, et temagi seda kuulda saaks. Šamaan võinuks katsuda tollest ebatavalisest noorukist vabaneeda, et mitte jagada kellegagi oma mõjuvõimu, aga ta võttis nooruki oma kaitse alla ja sai sel moel veel võimsamaks.

Imepärase vibuga ei mindud enam jahile, vaid seda hakati kasutama rituaalidel. Sõnum sellest levis suust suhu ning imet tuldi vaatama ligidalt ja kaugelt. Jutustasid isad poegadele, sajandid neelasid nimes ja kohad. Jäi vaid legend harfi jumalikust tekkest.

Šamaanid olidki esimesed, kes hakkasid harfi teadlikult kasutama. Kes oli šamaan? Selgeltnägija, suunaja, sageli ka suguharu eestvedaja ja juht, kes võttis enese kanda kogu vastutuse oma suguharu käekäigu eest. Šamaan paistis silma hingejõu ja teadmistega ning oskusega siduda neid oma aksessuaariderohke kostüümiga. Rituaalide mõjukuse tõstmiseks kattis ta näo maski või erilise maalinguga, sest muidu poleks ta teiste hulgast piisavalt välja paistnud. Šamaan vahendite seas oli kostüümil ja pillidel — algelisel harfil (vibul) ja trummil — tähtis koht, aga sama oluline oli ka liikumine. Tants ja rütm mängisid ekstaatilise seisundi saavutamisel suurt rolli. Teadlikult muudetud helitugevuse (enamasti nõrgast tugeva suunas) ja rütmiga (aeglasemalt kiiremale) või siis monotoonsete kordustega viis ta rituaalis osalejad lovesse ja kutsus esile nende ebatraditsioonilised liigutused.

Kuigi algelisel harfil oli vaid üks keel, sai sellest ometi võimas instrument inimpsüühika mõjutamisel. Tingimustes, kus inimese esmaseks ülesandeks oli jääda ellu ja saada järglasi, oli kogu elu ritualiseeritud. Rituaalide üheks põhielemendiks oli rütm. Rütmil abil sai ürginimene väljendada kõiki oma tundeid ja tundeid. Kõikehõlmav rütm avas šamaanile tee, kuidas valitseda, juhtida ja suunata oma suguharukaaslast. Rahvas uskus, et pillidel pole mõju üksnes ühe inimese saatusele, vaid kogu rahvale. Aegade jooksul tekkisid salajased ja ühisalajased maagilised võtted mitte ainult ravimiseks, vaid ka needmiseks.

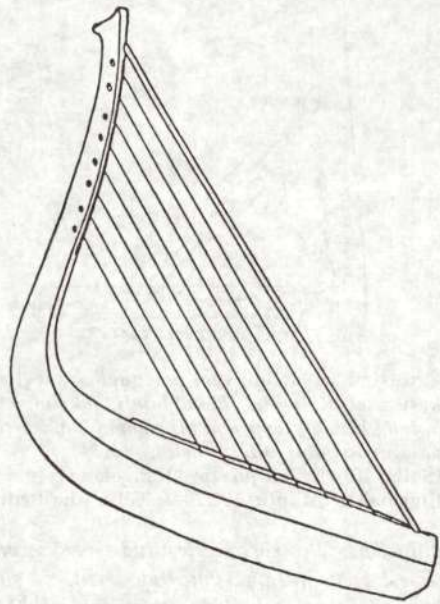
### Harf erinevate rahvaste pillina

Oma algkujul, ühekeelsena, säilis harf sajandeid. Paljudes maades tuntakse seda veel kaasajalgi. Nii on näiteks Brasiilias tänapäevalgi levinud ühe keelga muusikaline

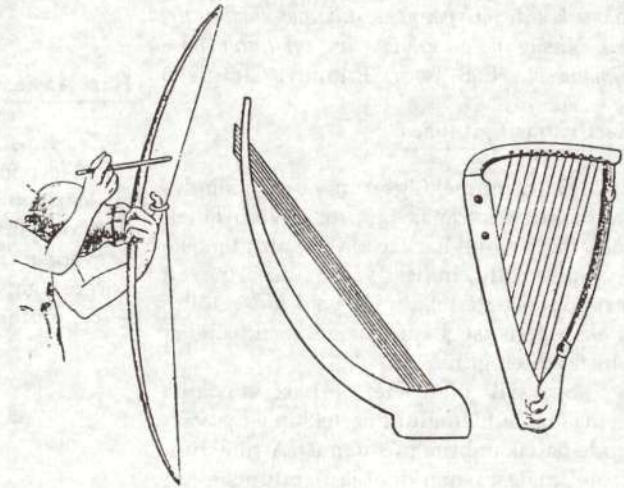
vibu, kus rezonaatoriks on sellele külge seotud väike kausike. Nimetatakse seda *urusingo*, aga tema kodumaaks peetakse Angoolat (väljaandest "Ameerika rahvad", 2. kd, 1959, lk 525).

Tekkinud vibust, on harf erinevate rahvaste folklooris omandanud erineva kuju ja erinevad nimetused. Hiinlastel on need *he* ja *kin*, türklastel *kanun* ja *santir*, araablastel *džank*, hindudel *galempung*, jaapanlastel *koto*, grusiinlastel *tšangi*, osseetidel *duadastanon*, abhaasidel *ajumaa*, handidel *toro(go)p-jux* (luik), slaavlastel *gusli*, eestlastel *kannel* jne.

Vaadeldes paljusid üksteisest sõltumatu arenguliine ja harfi erakordselt laia levikut, on ometi kaks suurt kontinenti, kus pole sellest pillist mingeid jälgi. Need on Põhja-Ameerika ja Austraalia. Viimase puhul võib põhjus olla selles, et seal ei olnud vibu



Ostjaki (handi) harf *toro(go)p-jux* (luik).

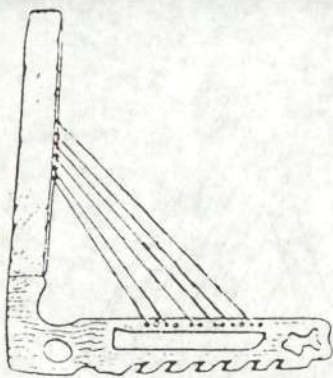


sõjariistana kasutusel. See hüpotees leiab kinnitust inglise etnograafi Edward Burnett Tylori (1832—1917) kirjeldustes austraalia aborigeenide odast: *See on midagi veel algelisemat kui vibu (mis tõepoolest oli nendele metslastele tundmatu)*. ("Primitive Culture", 1871.)

Enamiku rahvaste juures harfi väliskuju teisenes, vaid egiptuse kultuuris säilis ta esialgsena ja muutus domineerivaks muusikariistaks. Sellele faktile toetudes on paljud muusikaajaloo uurijad pidanudki Egiptust harfi kodumaaks.

Kuigi harf aja jooksul pidevalt tehniliselt täiustus, kaotas ta oma endise juhtpositsiooni

Vaadeldes neid kolme harfi, võib hoomata, milline on olnud selle pilli areng. Aafrika muusikaline vibu on varustatud rõngaga (mis muudab heli kõrgust) ja õõnsast kõrvitsast tehtud helitugevust suurendava rezonaatoriga. Keskel toodud egiptuse harf tehti puust, sest tühja kõlakastiga, mis samaaegselt on vibukaare asendaja ja rezonaator. Keeled kinnitati sellel pillil põiki, kusjuures nende pikkused olid juba erinevad. Parempoolne on inglise keskaegne harf, mis oma kolmnurkse kujuga on tänapäevasele pillile kõige lähemal.



Gruusia harf tšangi, veel praegugi Svaneetias kasutusel. Kõik olid läinud laiali, õukondlastest põlnud kedagi, lõppenud oli rõõmupidu, vaikinud simbli ja harfi helid. (Šohta Rusthaveli poeem "Kangelane tiigrinahas", 4. ptk, 100:2—3. Tõlk. Juta Bedia.)

muusikas, olles kõrvale tõrjutud temaga samast tüvest arenenud instrumentide poolt. Ka suure klaveri vorm näitab, et see pole midagi muud, kui küllili kasti pandud harf, mida nüüd ei mängita enam keeli näppides, vaid heli tekitajateks on haamrikesed, mis pannakse liikuma klaviatuuri abil. Niisugune on celjaloolise vibu arenemise viimane aste. (E. B. Tylor, "Primitive Culture".)

## Harf vanas Egiptuses

Harfi mitmekülgset mõju elu paljudes valdkondades vanas Egiptuses võib täheldada mitte ainult harfi teada olevate kujutiste arvukuse tõttu, millest vanimad pärinevad enne dünastiade tekkimist, vaid ka seetõttu, et eksisteeris isegi spetsiaalne harfimängijat tähistav hieroglüüf.

See viib oletusele, et harf võis olla olemas enne hieroglüüfide tekkimist ja vaaraode hauakambrite püstitamist. Arhitektuurilistel mälestusmärkidel ja papüürustel on alates neljandast dünastiast kujutatud harfimängijaid vaaraode lossides, ülikute majades. Ilma harfita ei toimunud matmisprotsessioonid (vanas Egiptuses erilise tähenduslikkusega tseremooniad), sõjaväeparaadid ega pidustused. Harf andis jõudu ka orjadele nende raskes töös, teada on erilised töölaulud.

Laialdaselt leidis harf kasutamist religioossetel teenistustel ja ohverdamistel jumalate ning langenuate auks, harf oli ka kohustuslik õppeaine kõrgemast seisusest noorte kasvatamisel. Harfil mängiti soolopalu, kasutati saatepillina, samuti kuulus ta väiksemate ansamblite ja orkestrite koosseisu.

Erilisel kohal olid vanas Egiptuses templiharfid. Teenistuste ja rituaalide juures hakati harfi koos teiste instrumentidega kasutama ca 14. dünastia perioodil (18. sajand e.m.a.). Tavalised reamuusikud mängisid harfi põlvili asendis või hoidsid protsessiooni käigus väikesemõõdulist harfi õlal. Ainult preestritel oli lubatud mängida harfi püsti seistes. Templiharfid olid mõtutudelt suuremad ja tugevama kõlajõuga ning rikkalikult kaunistatud, kaetud kulla või pärlmutri, elevandi- või kilpkonnaluust nikerdustega.

*Harf oli nii tihedalt seotud kogu egiptuse kultuuriga, et tegi kaasa nii selle tõusud kui ka mõõnad; saavutas kõrgseisundi kultuuri õitseajal ning kadus selle hääbudes.*

*See seos on nii märgatav, et harfi erinevate vormide, konstruktsiooni, keelte arvu ja mänguvõtete põhjal võib teha järeldusi egiptuse kultuuri tähtsamate perioodide kohta...*

Saksa muusikaajaloolane prof Emil Naumann (1827—1888), tõlgitud vene harfisti Ivan Polomarenko (1876—?) raamatust "Harf minevikus ja tänapäeval" (1939).

## Harf Aasias

Muusikateoreetilise süsteemi kujunemist Mesopotaamias, Hiinas ja Urartus mõjutas astroloogia. Harfil oli 5 või 7 keelt vastavalt tol ajal tuntud taevakehadele ja nädalapäevadele. Taevakehi tähistati kindlate helikõrgustega: Päike oli Mi, Mars — Re, Veenus — Fa, Jupiter — Do, Saturn — Si, Kuu — La,

Harfimängijat tähistav hieroglüüf vanas Egiptuses.





Egiptuse harfid ansambli muusikas.

Merkuur — Sol. (Rehé Guénon. "Man and his Becoming according to the Vedānta." London, 1945.)

Nii nagu vana Egiptuse kultuuris, kasutati ka Hiinas harfi jumalateenistustel. Meie päevini on jõudnud nimetused *khin* ja *fou-hi*, mis tähendavad tõlkes sentimentaalset pillikeelt. Saksa muusikauuriija Hans Joachim Zingel (1904—1978) osutab, et harfi levimine Hiinas annab tunnistust muusika praktilise leviku kohta Aasia maades, keskusega Suure Hiina Impeeriumi õukond. (H. J. Zingel. "Die Entwicklung des Harfenspiels von der Anfängen bis zur Gegenwart". Koguteosest "Neue Harfenlehre", IV osa, lk 21.)

Foiniiklased harfi arengule midagi juurde ei lisanud, rahulduti täielikult olemasolevate instrumentidega. Suurest egiptuse harfist erines see aga luksusliku välisilme poolest, ületades selles mõttes kaugelt oma eelkäijaid. Foiniiklastel oli eriti levinud väike kaasaskantav harf. Tüüroose linna õitse ajal (X saj e.m.a), mis sai kuulsaks oma kõlblusetusega, oli kinnor (harf) hetääride lemmikpilliks. Prohvet Jesaja ennustab Piiblis:

*Seitsmekümne aasta pärast sünnib Tüüroosega nagu hoora laulus: "Võta kannel ja käi linnas ringi, sa unustatud hoor! Mängi ilusasti, laula usinasti, et sind meelde tuletataks!"*

Js 23:15—16.

Harfi tõlkenimetuseks on Piiblis enamasti kasutatud vastava rahva hulgas kõige rohkem tuntud keelpilli. Nii on see inglise keeles *harp*, vene keeles *gusli*, saksa keeles *laute*, eesti keeles vastavalt siis *kannel*.

Ajaloolaste kirjelduste järgi oli foiniiklaste muusika läbitungiv, himur ja erutav, sest ta oli otseselt seotud jumalanna Astarte kultusega ja inimeste ohverdamisega jumal Moolokile.

Assüüriale oli samuti iseloomulik väike

kolmnurkne harf kinnor. Ajaloolised kinnitused assüüri harfi kohta praktiliselt puuduvad. Londonis Briti Muuseumi kogudes on sepisbareljeeff, mis leiti Ninivest kuningas Sanheribi (VII saj e.m.a) palee varemetest, kus piduliku rongkäigu eesotsas kujutatakse harfimängijaid.

Kõrvalepõikena on huvitav märkida, et Rudolf Tobias kasutab oratooriumis "Joonase lähetamine" ühes lõpunumbritest "Ninive rahvas" kahte soleerivat harfi.

Vana India ja Birma harfidel on palju ühist. Ajaloolased räägivad kassikujulisest instrumentist, kus keeled olid kinnitatud kassi saba külge. Birmas oli harf saung budismieelsel perioodil paganlike rituaalide saatpilliks. See muutus rahvale niivõrd omaseks, et on säilinud tänapäevani.

### Harf Piiblis

Harfi ajaloost rääkides ei saa jätta peatumata Iisraelil. Juudi rahva seas on harf olnud väga populaarne ja armastatud. Ta on piiblooga lahatamatult seotud. Iisraellaste harf oli peamiselt egiptuse päritoluga, kaasa toodud Egiptuse orjapõlvest. Suure mitmekeelse harfi kõrval olid tuntud ka väiksema mõõtmeline kaasaskantav kinnor (mõnede ajaloolaste arvates Foiniikiast pärinev) ja nebel (*nablium*, eesti k naabel).

Esimeses Moosese raamatus on kirjas read:

*Ja tema venna nimi oli Juubal, kes sai kõigi kandlelööjate ja vilepuhujate isaks.*

1 Mo 4:21.

Piibel annab meile esimese kuulsa harfimängija nime — kuningas Taavet. Tema näol polnud tegemist mitte üksnes Iisraeli, vaid kogu vana maailma suurima harfistiga. Ta ainult ei loonud psalme, vaid ka laulis harfi saatel. Taaveti psalme lauldi templites



Egiptuse preester templiharfi mängimas.

jumalateenistustel. Tema psalmide esituste kohta on Piiblis hulganisti viiteid:

*Siis minagi tahan sind tänada  
naablimänguga  
Sinu ustavuse eest, mu Jumal,  
ja sulle mängida kannelt, Iisraeli Püha!*

Taaveti psalm "Palve vanaduse saabudes".  
Ps 71:22.

*Kiitke teda sarve lajatusel!  
Kiitke teda naabli ja kandlega!  
Kiitke teda trummide ja pillerkaariga!  
Kiitke teda keelpillide ja vilega!  
Kiitke teda helisevate simblitega!  
Kiitke teda kumisevate simblitega!*

Lõppülistus. Ps 150:3—5.

Kuningas Taavet viis muusika religioos-  
setesse rituaalidesse ja harf saavutas siin  
juhtiva koha. Taaveti valitsemisajal lubati

ainult pühameeste kõrgeimasse sugukonda kuuluvatel leviitidel (Aasaf, Heeman ja Jedutuun olid samuti leviidid) mängida kinnoritel ja nebelitel. Naisi lubati vaimulikku muusikat esitama hiljem, kuningas Saa-lomoni ajal, kui oli valmis saanud Jeruusa-  
lemma uus tempel.

*Ja Taavet ning väepealikud eraldasid tee-  
nistuse tarvis Aasafi, Heemani ja Jedutuuni pojad,  
kes kannelde, naablite ja simblitega pidid kuu-  
lutama.*

1 Aj 25:1.

Püha seaduselaeka viimisel Jeruusa-  
lemma kuulus tseremoonia juurde muusika:  
orkestrit juhatanud regendi laulu kordasid  
harfid, seejärel mängisid muusikud psaltritl  
ja teistel instrumentidel.

*Ja Taavet ja kogu Iisraeli sugu tantsisid  
Jehoova ees igasugu küpressipuust mänguriista-  
dega: kannelde, naablite, trummide, käristite ja  
simblitega.*

2 Sa 6:5.

Harf etendas olulist osa ka Iisraeli  
prohvetitel. Vastavates õppeasutustes tegid  
"noorukid oma ennustusi kitarride, harfide ja  
simblite saatel". Kuningas Saul õhutas ette-  
kuulutusi tegema hakates oma vaimu muusi-  
kaga. Prohvet Eliisa nõudis enne Juuda,  
Iisraeli ja Edomi kuningale ennustamist  
harfimängijat:

*"Nüüd aga tooge mulle üks mängumees!"  
Ja kui mängumees kannelt löi, siis sündis, et  
Jehoova käsi tuli tema peale.*

2 Ku 3:15.

## Harf Kreekas

Harfi Kreekasse jõudmise kohta on  
kaks versiooni. Esimese järgi töid egiptuse

Assüüria harfistid pidulikult rongkäigus Ninive bareljeefilt.



tüüpi harfi Väike-Aasia kaudu Kreekasse foiniikia kaupmehed. Need pillid kandsid foiniikiapäraseid nimetusi kinnor ja trigonon (kolmnurk). Riemanni väitel jõudis harf Kreekasse Früügiast. Vanimad meieni jõudnud kreeka muusikariistade kujutised pärinevad III aastatuhandest enne meie aega. Kolmnurkne raamharf trigonon leiti välja-kaevamistelt Küklaadidest.

Assüürias nimetati trigononi (trigonit) või sellelähedast teisendpilli sabka või sambuuk (ld k *sambuca*).

Kreeklastele oli muusika muusade kunst. See tähendas deklameerimist pilli saatel, sõna (*logos*) ja helide (*melos*) kooskõla ning sidet kosmose ühtsuse ja harmooniaga, mis kuulaja hinges pidi looma samasuguse ühtsuse ja harmoonia. Muusika seadusi tunnustati pühade seadustena ja nende tundmine oli vabade inimeste kõlbelise kasvatuselise lahutamatu osa. Muusika kuulamist peeti olulisemaks kui instrumendil musitseerimist. Aristoteles (384—322 e.m.a) võttis lisaks katarsise mõistele kasutusele ka mõiste "muusikaline katarsis", nimetades nii raskest psüühilisest seisundist vabanemist muusika kaudu. Vahemärkusena: Aristotelese terminit "katarsis" on seletatud mitut moodi. Kõlbelises mõttes tragöödia läbielamine "puhastab", s.o õilistab tundeid; meditsiinilises mõttes seisneb katarsise olemus afektide äratamises, eesmärgiga nad lahendada.

Hellenismiajastu muusikateoreetilises süsteemis oli välja töötatud selge klassifikatsioon muusikaliste laadide, meloodia ja instrumentide omaduste kohta, kusjuures esile olid tõstetud need, mis kõige enam sobisid meheliku heroilise isiksuse kasvatamiseks. Platon märkis, et rahvusliku muusika olemus ei saa muutuda lahus valitsevate tavandite (kommete) ja riikliku institutsiooni muutumisest. Need on omavahel seotud ja vastastikuselises sõltuvuses.

Kreeka mütoloogia seostab harfi päritolu Apolloniga, kuigi teda on kujutatud tavaliselt mitte harfi, vaid kitara või lüüraga.

*Kuldne forminks, hüüis Apollo-  
nil igitõeline ning  
muusadel tõmmjuukselistel, sind ju kuulab  
kulgeja koor, ilupeo algus...*

Pindarose (518—446 e.m.a)  
"Epinikion Etna Hieronile",  
"Esimene Pythia võidulaul",  
stroof 1:1—4. Tõlk. Uku Masing.



Harf Ida-Turkestanist  
(V—VII sajand).



Juubal harfi mängimas (miniatuur  
tšehhi käsikirjalisest Piiblist XIII saj  
lõpust).

Kreeka harfitaoliste instrumentide hulk oli märkimisväärne: kitara (ka: kithara, lüüra teisend), psalterion (kr k: lauljuhataja), sama, mis nebel (neebel), forminks (millest arenes kitara), barbitos (barbiton), chelys (mõlemad lüüra teisendid), pektis, magadis, epigoneion (40 keelega), simikion (35 keelega) jt.



Kuningas (Taavet?) harfi mängimas.  
Bareljeef Poitiers' katedraalist.



Kiviskulptuur raamharf trigononiga, pärit  
küklaadi kultuurist u aastatest 2200—2000  
e.m.a. Ateena Rahvusmuuseum.

*...Mis see siis on? Kas lahti õnnis pillerkaar  
läks jälle nii kui siis, kui ümber Bakchose  
te lusti lõite teel Altheia kotta kord  
ning kepsutust ja laulu saatis barbiton?*

Euripidese (480—406 e.m.a) saatüdraama  
"Kükloop". Proloog 37—40.  
Tõlk. Ain Kaalep ja Ülo Torpats.

Kõigi eespool loetletud pillide keeled olid sooltest, metallkeeli Kreekas ei tuntud. Vanimatel lüüradel oli vaid kolm keelt, hiljem suurenes nende arv seitsmeni. Trigonon erines egiptuse harfist selle poolest, et kõigist kolmest küljest ümbritses teda rikkalike kaunistustega raam, keeli oli kas 11 või 13. See arv rikkus kindlaksmääratud tava ja mõisteti nii Platoni kui Aristotelese poolt kindlalt hukka. Arvestamata oma õpetaja seisukohaga, suurendas Aristotelese õpilane Aristoxenos (u 354—300 e.m.a) lüüra keelte arvu kaheksateistkümneni.

Trigononi kõrval oli üks harfile lähedasemaid pille magadis. Mõnede uurijate arvates oli sellel 20 keelt, teiste väidetest 30 või isegi 40. Teatakse, et magadis häälestati oktavites, väljend magadiseerima tähendas oktavites mängima.

Meie ajani on jõudnud ka mitmete Antiik-Kreeka muusikute nimed: Asklepiades Samoselt (3. saj e.m.a), naislaulik Sappho (7.—6. saj e.m.a), poeet Pindaros (518—422 e.m.a), Timotheos (450—360 e.m.a) — kõigist neist on maailmas palju kirjutatud.

Legend Lesboselt pärit kitarrood Arionist (7.—6. saj e.m.a) on jõudnud meieni Herodotose (u 484—425 e.m.a) jututuse järgi:

*Võitnud Tarentumis kitarroodide võistluse, asus Arion teele Korintosesse. Laeval röövisid meremehed ta paljaks — Arioni autasud olid neile liiga ahvatlevad. Nad sundisid teda merre hüppama, aga lubasid tal siiski enne surma veel viimast korda oma kitara saatel laulda. Pärast lõppakordi viskus Arion vette, aga delfiinid, keda tema kaunis muusika oli kohale meelitanud, ei lasknud tal merepõhja vajuda. Tänutäheks tema mängu eest kandsid delfiinid Arioni oma turjal kaldale.*

Arionist kirjutab ka Ovidius (43 e.m.a — u 18 m.a.j) poeemis "Fasti", mis räägib laulik Arionist kui lüüramängijast ja Arioni päästnud delfiinidest, kelle jumalad selle heateo eest igavikustasid — delfiinid saadeti taevasse ja nad moodustasid Delfiini tähtkuju.

Niimoodi kõrvutatakse antiikaja suurte muusikute kunsti müütilise Orpheuse ja isegi ületamatu Apolloni endaga.

Tõlkija ja kaasautor PILLE PALM



## MIKS LAULJAD LILLELÖHNA NUUSUTAVAD

*"Hingake sisse, nagu nuusutaksite meeldivat lillelöhna", "suunake hääli maski", "tuge ei tohi kaotada". Selliseid ja veel palju sellesarnaseid palveid on kindlasti kuulnud need, kes on kokku puutunud klassikalise laulu õppimise või hääleseadega. See, mida pedagoog soovib, et lauluõpilane mõne säärase instruksiooni järgi tegelikult teeks, on vahel lihtsam, vahel aga hoopis keeruline taibata. Milline liigutus tuleks sooritada, kui teil palutakse näiteks laulda, "nagu rinnas põleks roheline tuluke"? Püüan vastata küsimusele, miks lauluõpetajad selliseid asjasse pühendamatu kentsakana näivaid viiheid kasutavad ja milliseid probleeme laulpedagoogikas kasutatav terminoloogia võib õppijale tekitada.*

Lauljate õpetamisega on tegeldud juba sajandeid. Esimese teada oleva kooli selleks, *Schola Cantorum*'i, asutas paavst Silvester I (314—335 AD). Laulukultuuri tippajaks peetakse XVII ja XVIII sajandit, mil tähtsat osa etendasid kastraadid, ooperi tekkimine ja *bel canto* stiil. Sellest ajast on pärit ka esimesed lauluteoreetikud, Giulio Caccini teosega *Le Nuove Musiche* (Firenze, 1601), Pietro Francesco Tosi teosega *Opinioni...* (Bologna, 1723) ja Giovanni Battista Mancini traktaadiga *Pensieri...* (Milano, 1776). Lauluhääle ja laulmise teadusliku uurimise alguseks võib pidada aastat 1841, kui Manuel García noorem leiutas kahest peeglist koosneva süsteemi, mille abil saab vaadelda häälepaalu. Hüpoteesi, et hääli tekib kõris asuvate häälepaalte võnkumisel, esitas siiski juba sada aastat varem, 1741. aastal prantslane Ferrein. Praeguseks on inimhääle uurimisega jõutud üsna kaugele: on loodud arvutiprogramme, mille abil võib sünteesida nii kõne- kui ka lauluhääli, häälepaalte uurimiseks kasutatakse neelu viidavaid miniatuurseid kaameraid, ainuüksi häälekõla järgi on arvutid võimelised reaalsajas üles joonistama suuõõne kuju jne.

Instrumentalistiga võrreldes on laulja mõneti erinevas olukorras. Laulja "pilli" ei saa tellida meistrit ega osta muusikapoest,

selleks on laulja enese keha, mille ta peab veel pillimeistri kombel lõpuni valmis tegema, välja arendama. Ehkki tänapäeva võimalused lubavad laulja "pilli" sisse küllaltki "sügavale" vaadata, on tavalise laulja ja vokaalpedagoogi kasutada siiski ainult häälekõla, mida ta kuuleb, ja subjektiivsed aistingud, mis sealjuures tekivad. Laulja füüsilisel vaatlusel võib ainult aimata, mis toimub hääleorganil.

Ei ole sugugi tähtsusetu, milline on laulpedagoogi kõlaideaal, millisena kujutleb ta oma vaimus olevat õpilase hääle õpingute lõpustaadiumis. Ehkki kõik need, kes hästi laulavad, peaksid valdama kindlaid professionaalseid oskusi, mahub ka "õige" laulutehnika piiridesse mitmeid üksteisest erinevaid kõlavariante. Et olla edukas, treenib laulja kas ise või juhendaja näpunäitel end tavaliselt laulma üht või teistsugust kitsamat repertuaari koos sellest tulenevate nõuetega hääle kõlale. Oma amplituua muutmine on võimalik, kuid nõuab ümberorienteerumist, aega ja vaeva.

Hoolimata sellest, et praeguse aja teadmistest juures on võimalik üsna täpselt kirjeldada, mida laulja peab tegema selleks, et hääli soovitud kõlaks, on ainult sellest siiski praktilisel laulmisel vähe abi. Inimene nimelt ei suuda tahtlikult ja teadlikult reguleerida

kehas kõike seda, mis on eeskujuliku laulukooli puhul vajalik. Soovitu saavutamiseks aga on võimalik ära kasutada mitmeid loomulikke reflekse. See tähendab, et õpetaja peab õpilases pigem provotseerima vastavat füüsilist tegevust, kui et ta suudab otseselt ja detailselt mõjutada õpilase anatoomiat või füsioloogiat puudutavaid protsesse. Samas ei saa lauluõpetaja läbi ilma mingigi mudeli või ettekujutusest sellest, kuidas töötab hääleaparaat. *Bel canto* aegadel oli see mudel empiiriline, põhinedes vaid laulmisel kogetud aistingutel. Olgugi et hääleteadus on olnud vokaalpedagoogikast alati veidi eraldi, on hiljem lauluõpetajate kasutusse jõudnud ka teadustermineid ja -ideesid. Sellest tekivad aga omalaadi probleemid ning vastuolud.

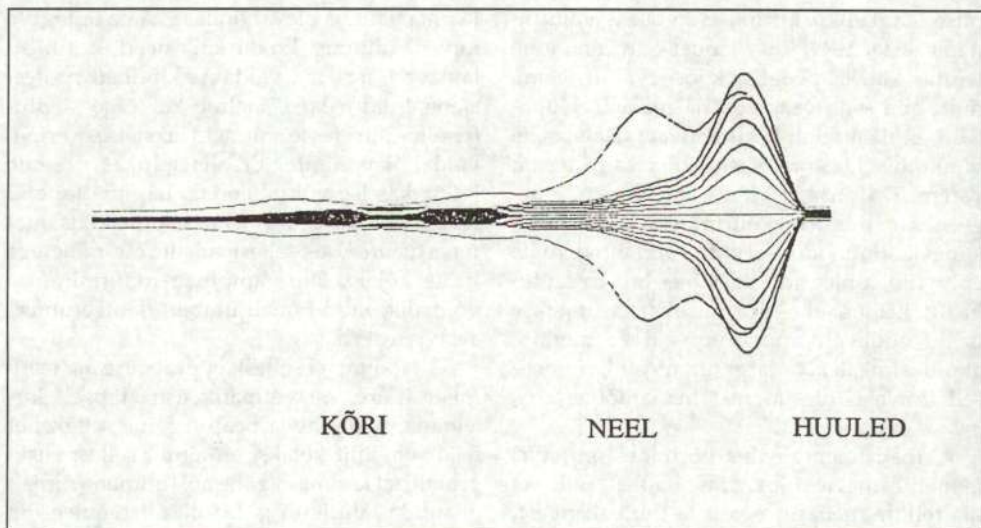
Näiteks tegi saksa teadlane Hermann Helmholtz (1821—1894) rohkem kui sada aastat tagasi akustilisi katseid ning avastas resonaatorid (katsed tehti põhiliselt oreli viledega). Sellest ajast pärineb lauljate seas levinud arvamus, et lauluhääl tuleb soovitud kõla (rinna- või peahääle) saavutamiseks suunata kas rinnaresonaatorisse, mis paikneb kusagil rinnas, või pearesonaatorisse, milleks arvatakse olevat põsekoopad ning otsmikukoobas. Sellise mõttepildi kasutamine on omal kohal, kui hääl hakkab tõepoolest kõlama nii, nagu taheti. Teaduse praegusarusaamad sellise teooriaga kahjuks enam ei ühti. Tõepoolest, resonantsnähtused

on hääletämbri kujundamisel olulised, kuid nende avaldumiskoht on hoopis vokaaltraktis, mis koosneb neelust, suuõõnest ja kõrist. Me saame muuta vokaaltrakti kuju, mille tulemusel muutuvad selle resonantsagedused ehk formandid ning vastavalt ka hääle tämber (arvatavasti see ongi hääle "suunamine", või vähemalt üks komponent sellest). Seda mõju häälele, mis võiks olla hingetorul (mis akustilistelt omadustelt võiks olla (rinna)resonaator) või põsekoobastel, ei saa laulja aga kuidagi muuta või reguleerida, sest nende kuju pole mingil moel võimalik ümber vormida.

Olen palunud paaril viimasel aastal EMA lauluüliõpilastel kirja panna väljendeid ja nõudeid hääle kohta, mida kasutavad nende erialaõpetajad. Järgnevalt toon nendest valiku koos katsega analüüsida väljendite sisu. Nii või teisiti, selleks et muuta inimhäält, peab laulja või lauluõpetaja sekkuma kolme valdkonda:

- 1) hingamine (sobiva iseloomuga õhuvõru tekitamiseks),
- 2) häälepaelte võnkumislaid (sellest oleneb osaliselt hääle tämber) ja
- 3) resonantsruumi ehk vokaaltrakti kujundamine, mille moodustavad suuõõs, neel ja kõri (see on teine hääletämbri mõjutaja, peale selle oleneb vokaaltrakti kujust vokaalide kvaliteet).

Arvuti abil reaalajas saadud pilt "sirgeks painutatud" vokaaltrakti kujust. Välimine joon vastab treenitud lauljale, kes laulab vokaalil "a" esimese oktaavi la-d. Seesmine konfiguratsioon vastab mittelaulja lauldud samale noodile.



Kõigepealt väljendid hingamise koordineerimiseks. Laulja, selleks et reguleerida dünaamiliselt õhusurve suurust, peab sissehingamismehhanismi abil pidevalt veidi väljahingamist tagasi hoidma. Need väljendid on järgmised:

- \* laulmise ajal jääda sissehingajaks;
- \* hoida sissehingamismälu;
- \* füüsisises tunnetada lõõtsa;
- \* nagu niita heina või suusatada;
- \* kasutada hingamist häälepaeltele õhu andmiseks minimaalselt, s.o "imeda" oma lauluhäält;
- \* tunnetada hingamist nagu poti peal;
- \* hingata sisse lillelõhna tundega;
- \* sisse hingata nagu jää haistaks kust;
- \* lahti ehmata, imestav tunne;
- \* hingata tundega, et õhk läbib kogu keret;
- \* hingata sisse kergelt, mitte liiga paksult;
- \* hingata läbi iseenda;
- \* alustada õhu tõmbega;
- \* tunda kõhu pulpeerivat tuge ühe hingamise jooksul;
- \* tunnetada seljahingamist;
- \* tõsta kõrgete nootide puhul seljalihastega käsi.

Hingamisega on seotud ka laulu kanaleensus. See tähendab, et erinevate vokaalide ja meloodiaintervallide vahel peab olema katkematu helivoog, mida taotlevad ilmselt järgmised väljendid:

- \* tunda enda sees vastlavurri, mille üht niiti tõmbad üles, teist alla;
- \* heegeldada pitsi, mitte tõmmata häält tagasi;
- \* vokaal voolaku kui härjaila.

Väljendid, mille abil taotletakse vokaaltrakti kuju muutmist:

- \* tunda laulmise ajal haigutustunnet (tõstab pehmet suulage);
- \* tajuda kõrget kuplit;
- \* laulda seesmise naeratusesega;
- \* tunda keha läbivat toru;
- \* pill olgu lahti;
- \* suuõõs olgu kanamuna kujuga;
- \* suu olgu purihammasteni lahti;
- \* purihammade vahele mahtugu kaks sõrme;
- \* ülemised purihambad tuleb alumistest üles tõsta (seda on võimatu teha, sest liigub ainult alalõualuu);

- \* suu olgu pikk ja ovaalne;
- \* laulda õuna hammustamise tundega;
- \* tõsta üles suulagi;
- \* sissehingamisel peaks kõri (neelu) avama nagu okserefleksi puhul;
- \* suu liikugu nagu kalasuu;
- \* suu alumine pool rippugu vabalt alla (ilmselt oleks tulemus erinev, kui paluda lihtsalt suu lahti teha);
- \* keel lebagu lamedalt vastu alumisi hambaid.

Edasi väljendid, mille abil püütakse hääle kuhugi suunata või nõutakse tooni iseloomu muutmist. Häält ehk õhuvõnkumist saaks laulja ruumis suunata, kui ta pööraks pead. Keha sees tegelikult heli suunata pole võimalik, laulja saab muuta kas vokaaltrakti kuju või häälepaelte võnkerežiimi, mille tõttu muutub ülemhelide tugevusvahekord hääles. Siis muutub hääle tämber ja laulmisega kaasneva vibratsiooniaistingu lokaliseerimine kehas, mis langeb ilmselt kokku hääle "suunamiskohaga". Väljendid on järgmised:

- \* hääle suunata hammastesse;
- \* hääle tulgu silmist;
- \* hääle suundugu läbi kupli;
- \* vältida hääle suundumist taha;
- \* hääle ei tohiks olla kuklas;
- \* heita häält aktiivselt nagu lassot;
- \* suunata häält kaugemale;
- \* hääle suunata ette;
- \* saata hääle hoogsalt ja kaugele;
- \* kogu helijuga peaks olema koondatud kahe ülemise hamba taha;
- \* koondada tooni;
- \* fokuseerida;
- \* toon olgu tihe;
- \* hääle olgu ümar;
- \* hääle helisegu vabalt;
- \* hääle olgu loomulik (loomulikkuse taotlus võib olla salakaval, sest üks ole loomulik ju õpilase senine laulumanee, seda aga tuldi kooli muutma, mis ei ole antud hetkel selle inimese jaoks enam loomulik).

Tunnused, millega iseloomustatakse soovitud tooni iseloomu:

- \* mahukas, kerge, kõlav, pehme, erinevates registrites ühtlasem, sügav, voolav, avar, mahlakas, kompaktne, lennukas, sädelev, kirgav.

Nüüd terve rida väljendeid, mis taotlevad ilmselt koordinatsiooni hingamise, fo-

natsiooni ja artikuleerimise vahel. Sageli on sõnastus nii kummaline, et sellest on õigesti võimeline aru saada õpilane, kes on oma pedagoogiga suhelnud pikemat aega. Näiteid:

- \* kõrgeid noote tuleb kõhus tunda, mitte heita neid selja taha;
- \* hääl ulatugu läbi terve keha nagu spaгети;
- \* kõrgetel nootidel olgu kuplialune udune;
- \* madalatel nootidel põlegu justnagu roheline tuluke rinnas;
- \* tõmmata hääl tahapoole kanalisse;
- \* hoida hääl pilli sees;
- \* otsida üht väikest helisevat kohta;
- \* mitte lasta melodiat laskumise korral positsiooni alla;
- \* tunda end tunnina;
- \* tunda end ristina või ristil;
- \* õhk liikugu kõva suulage pidi;
- \* õhujuga pörkugu vastu kõva suulage;
- \* välja töötada kõrge positsioon;
- \* laulda tundega nagu astuks trepist alla;
- \* koondada silmi (nagu laskur sihhib silmadega ühte puud);
- \* vokaalil olgu ääred;
- \* häälikud ärgu valgugu laiaili.

Nõutakse ka kontsentreerumist:

- \* vaadata laulmise ajal enda sisse;
- \* kuulata end sisemiselt;
- \* pühendada laulmisele absoluutselt iga rakuke.

Viimane väljend taotleb ehk ka terve keha koordineeritumat osavõttu laulmisest, puudutades eriti näiteks hingamist. Hingamisel saab abistavana osaleda terve hulk lihaseid, mis tavaliselt peaksid tagama inimesele vajaliku kehaasendi.

Paljud väljendid tegelevad registrite ühendamisega. Lauljate terminoloogias põhinevad kaks erinevat registrit, pea- ja rinna-register, kahel erineval füsioloogilisel mehhanismil häälepaelte pingestamiseks, mis on heli tekitamiseks vajalik. Koolitatud laulja peab oskama kasutada mõlemat mehhanismi korraga. Sellega saavutatakse suur ühtlase tämbri hääleulatus. Registrite kasutamist puudutavad väljendid on:

- \* ülemistes registrites kõrgetel nootidel ei tohi kasutada rinnakõla, madalatel peab säilima peakõla;

- \* rind peab resoneerima madalas registris;
- \* alumine toon peab juba sisaldama ülemise tooni kõrget asendit;
- \* ühendada eri registreid, ülemineku-nootidel tooni enam koondada;
- \* oluline on pearesonaator ja "vindi peale keeramine" ülemistes kõrgustes;
- \* mitte laulda poole häälega.

Niisiis, enne kui laulma hakkate, hingake palun sisse, nagu nuusutaksite lilled lõhna. Samal ajal püüdke olla heade lauljate seltskonnas, kuulake neid ja pange tähele, mida nad arvavad lilled lõhnast. Aru saame ainult nendest sõnadest, mida teame, kuid kuidas selgitada tundmatut?

Artiklis kirjeldatud soovitusi ei maksa aga siiski liiga täht-tähele võtta, sest vähemalt poolel juhtudel on soovitused ülekantud tähendusega. Probleem tekib siis, kui keegi tõepoolest tahab häält heita või koondada ja ei saa aru, kuidas seda teha. "Tõlkimine" on algajale igal juhul vajalik. Kõige lihtsam on ette näidata: nüüd heitsin, nüüd koondasin, tee palun järele. Kui asi õnnestub, ongi laulja valmis. Kui mitte, võib proovida järgmisel päeval jälle. Tavaliselt hakkab viie või hiljemalt kümne aasta pärast õnnestuma. Vahepeal tasub uurida ka anatoomiat ning akustikat.

## PORNOTOOPIA

Pornograafia toob naise seksuaalsuse nähtavale, arvab ameerika feminist ja filmiteaduse professor Linda Williams. Pornograafilist filmi ei saa enam samastada naistepõlgusega. Pornograafia käsitleb naudingut ning me kõik otsime naudingut pornotoopiast.

“Ma ei oska seda defineerida, aga ma tean, mis see on, kui ma seda näen.”

*(Reagani valitsuse pornograafia uurimise komisjoni ühe liikme avaldus, nn Meese'i komisjon, 1986)*



“Alguses kavatsesin kirjutada filmist teemal “movies that moves” — õudukad, nutukad ja pornograafia — madala kunstilise tasemega aistingulised filmid, mis apelleerivad

vaatajate otsesele füüsilisele reageerimisele. Nende filmide mõõdupuud on kõnekad: õudusfilmis karjete ja minestamise hulk, nutukas — või naiste-melodraamas —

pisaratest läbimärgade taskurätikute arv ning pornofilms näiteks meesteajakirja "Hustler" kuulus "peter meter", kus hindamisel on oluliseks väärtuseks erektsiooni aste. Nagu paljud teisedki, pidasin pornožanrit lihtsaks stereotüübiks; kõik, kellega ma rääkisin, eriti mehed, korrutasid üha, et need filmid on igavad ja üksluised, nii et ma kavandasin selle teema jaoks vaid lühikese peatüki. Aga ma eksisin. Ma leidsin eest meeldivald suure hulga sügavaid vastuolusid käsitlevaid filme, mida kõiki iseloomustab see, mida Michel Foucault oma raamatus "Seksuaalsuse ajalugu" nimetab "*scientia sexualis*", teaduslik jaht naudingule — mitte ainult naudingutundmise eesmärgil, vaid omandamiseks naudingust rohkem teadmisi. Minu materjal kasvas kiiresti terveks raamatuks."

Kohtasime Linda Williamsit, tuntud feministlikku kultuuriloolast ja Irvine'i *University of California* filmiteaduse professorit, kui ta külastas Lundis konverentsi "Nordic Society for Cinema Studies". Tema raamat "Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible" (Los Angeles, *University of California Press*, 1989) on kahtlemata senini kõige põhjalikum uurimus pornograafilisest filmist.

## keha žanrid,

### organismi müsteeriumid

Raamatus "Hard Core" annab Linda Williams esimese põhjalikuma ajaloolise ülevaate pornograafilisest filmist, mis rohkem kui ükski teine "kehažanr" teeb nähtamatu vaatajale nähtavaks, näidates kehasid nende meelitavate saladustega, mis sunnivad tunnistama oma varjatud tundeid. Esimene pornofilm, mis sündis "seadusliku" filmi tegemise käigus, oli mõeldud üksnes eksklusiivsele meespublikule ja enamik võttis seda kui seksuaalsuse sissepühitsemist. Filmid said küllaltki iseloomuliku nime "*stag-films*" ja need pühendusid peamiselt alasti naise keha lähemale vaatlemisele. *Stag*-filmides ei puudunud ka suguakti esitamine ja "*meat shots*", st lähivõetud suguorganitest suguakti ajal. Naise seksuaalsus neis filmides on lihtne ja probleemideta, kuna naised toimivad seal vaid mehe unistuste projektsioonina.

Kui legaliseeritud pornograafiline täispikk film 70-ndate alguses feministliku liikumise esilekerkimise varjus läbi lööb, ei ole enam võimalik naise seksuaalsust ignoreerida. Pöördeline film "*Sügavale kurku*" (*Deep Throat*, 1972) ei näita "normaalset" heteroseksuaalset suhet enam ebaprobleemaatilisena, vaid armetuna, pettumusi valmistavana ja

liiga piiratudna selleks, et naispeaosalist rahuldada. Sellele järgnevate aastate pornofilms kujutatakse seksuaalsust, eriti naise oma, probleemina, mida saab lahendada ainult takistavate konventsioonide murdmise teel. Alternatiiviks saavad nüüd energilised seksuaalsed eksperimendid valikuvõimaluste "suure rootsi laual", nagu onanism, lesbiline seks, *ménage à trois*, oraalseks, anaalseks jne.

Et analüüsida 70-ndate pornofilmi loo ülesehitust, tõmbab Linda Williams paralleele ameerika muusikafilmiga. Nagu muusikafilmideski, keerleb pornograafilises filmis tegevus sugudevahelise külgetõmbe ning seksuaalse ühenduse järele igatsemise ümber. Lähtudes Steven Ziplow' mõjukast pornofilmi käsiraamatust "The Film Maker's Guide to Pornography" (New York, *Drake*, 1977) ja mitmest muusikafilmi käsitlevast raamatust, muu hulgas Rick Altmani "The American Film Musical" (Bloomington, *Indiana University Press* 1987), näitab ta, millise laia variatsioonide valiku need filmid välja pakuvad toomaks esile kõiki aspekte ja rahuldamaks kõiki maitse-suundumusi: masturbatsioon on soolonumber, heteroseksuaalne vaginaalne vahetõmbus vastab traditsioonilisele duetile (oraal- ja anaalseksi variatsioonidega), lesbiline seks on võrreldav nartsissistliku eneseülistusliku muusikalinumbriga, sadomasohism on otsene paralleel klassikalise "*battle-of-the-sexes*" numbriga, *ménage à trois* on loomulikult trionumber ja orgiad on pornofilmi ansambli numbrid. Erinevad episoodid pornofilms on sageli sarnaselt muusikali laulu- ja tantsunumbritega loosse põimitud konfliktidena, veelgi sagedamini konfliktide lahendustena.

Pornofilmi põhiprobleem jääb siiski püsima: samal ajal kui mehe seksuaalsus saab nähtavaks erektsiooni näol, puuduvad võimalused naise naudingut kujutamiseks. Žanris, mis lubab rääkida seksist "kõik" ja mis võltsilt dokumentaalse kaamera ees loob näiliselt spontaanse tegevuse, jääb püsima küsimus, kuidas veenda vaatajat, et näitlejannad ei näitle orgasmi. Lahenduseks sai mehe seemnepurske ritualiseerimine, "*the money shot*" (nii kutsutakse seda seetõttu, et näitlejad saavad eraldi tasu oma "kulutatud" seemne eest), kus ejakulatsiooni peab näitama kui kinnitust selle kohta, et orgasm on saavutatud. Tänu seemnepurske ja näitlejate silmanähtavalt naudinguküllaste näoilmete montaaži abil kokku sobitamisele muutus "*the money shot*" visuaalseks tõendiks mõlema rahuldatuses kohta.

## uutele

### perverssustele vastu

"Hard Core" keskendub heteroseks-filmidele, mida Linda Williams kui heteroseksuaalne tunneb olevat endale adresseeritud. Nüüd on tal kavas pikem essee arengust väljaspool pornofilmide "laia" vagu, "Pornography on/scene, or diff'rent strokes for diff'rent folks" (osa antoloogias "Sex exposed, sexuality and the pornography debate", redigeerinud Lynn Mary McIntosh, Virago Press, 1992). Olles algselt žanr ainult meestelt ja meestele, hakkas naispubliku osa 70-ndate lõpus suurenema, et 80-ndate keskpaigaks moodustada juba 40%, seda nii "Hard Core" kui ajakirja "Playboy" andmetel. Tohutult laienenud videoturg on pornotarbimise südalinna hämaratest kinosaalidest, kus vaatajateks valdavalt vihmamantlites vanad kiimakotid, üle kandnud eeslinnadesse, tavaliste keskklassi paaride elutubadesse. Esilekerkiv feminism, seksuaalse vabadusvõitluse laine ja naispubliku suurenemine osatähtsus ei saanud trenditundlikku pornotööstust kauem mõjutamata jätta.

80-ndate keskpaigast alates on mitmed naisrežissöörid, eelkõige endise pornonäitlejanna Candida Royalle'i kompanii *Femme Productions* teinud edukalt filme naise perspektiivist vaadatuna. Esile kerkinud keskklassi publikule anti sellega "korrastatud" alternatiiv, milles võluvate näitlejate, eeslinnamiljöö ja "kõrgkultuuri" sugemete abil (näit. makilindilt kõlav *new age*-muusika) püütakse luua argipäevaselt intiimne seksuaalsus rõhuasetusega tundlikkusel ja "loomulikkusel".

Filmikonverentsil ja meie vestlustes konverentsi päevade jooksul arendas Linda Williams oma žanrianalüüsi edasi kiiresti suurenevatele alagruppidele, nagu homoseksiporno, sadomasohhism ja viimastel aastatel üha populaarsemaks muutuv biseksipornograafia.

"Ehkki väljakujunenud heteroseksuaalses pornofilmis on pilt seemnepurskest tavaliselt seksuaalse kulminatsiooni võrdkujuks, on seksuaalsest naudingust lõpliku tõe leidmine pornograafias endiselt paradoks. Sest samal ajal kui seemnepurse annab meile teadmise naudingust ja teeb naudingut perfektselt nähtavaks, jääb naise suguline eesmärk siin täiesti kõrvale. Seemnepurse väljaspool vaagiinat muudab perversseks kogu sugudevahelise seksuaalsuse kui sellise. Seepärast on seemnepurse kujund soodustanud teiste seksuaalsete perverssuste turule pääsemist 80-ndatel."

Oma ettekandes visandab Linda Williams uue pornofilmi struktuuri, kus traditsioonilisele fallosekseksile heteroseksipornole, mille kulminatsiooniks on seemnepurse, esitab väljakutse uus naisporno-variatsioon, milles pole ühtegi seemnepurset, on vaid mõned üksikud lähivõtted suguorganitest (*meat shot*) ja rohkem ruumi naiselikule subjektiivsusele. Otseseks vastandiks heteroseksiporno ettekirjutatud vastassugupoolte vahelistele seksuaalsetele normidele seab ta homoseksiporno keelatud normirikkumised samasooliste vahelises seksis. Neist mõlemast grupist erineb sadomasohhistlik pornograafia, kus puuduvad igasugused ettekirjutused; selles vastastikusel piinamismängus on mehed ja naised vaheldumisi dominantid ja alistuja, timuka ja ohvri osas.

Märgina uute alagruppide kasvavast enesekindlusest heteroseksifilmi suhtes tõlgendab Linda Williams näiteks kunstpeenise sissetoomist lesbilises pornograafias, varem selles žanris mõeldamatu mäss fallosekseksuse vastu.

"Varemalt piiritlet lesbiline porno alati selgelt oma distantsi heteroseksipornoga, kus lesbilised stseenid on vaid "soojenduseks" enne alati nii oodatud mehe ja tema peenise saabumist lavale. Täna pole selleks enam vajadust. Debbi Sundahli film "Suburban Dykes" (1990) näiteks tutvustab üht lesbilist paari, kes sarnaselt heteroseksiporno paari-dega tunneb rutiinse vahekorra monotoonsust, mida nad head pornograafiatraditsiooni järgides ravivad energiliste seksuaalsete eksperimentidega, muu hulgas kunstpeenise-ga. Mõnede lesbide jaoks kujutab kunstpeenis endast lubamatut sõltuvust peenisest kui naudingut tekitavast organist ja fallooset kui kõrgeimast seksuaalse iha sümbolist. Teiste seasvatu on kunstpeenis teretulnud manipuleerimine võtmesümboliga. Kuna see on "jäljend", mida igaüks võib ise käsutada —



st isegi naine —, toimib see nende arvates fetišina parema rahulduse andjana kui tõeline peenis.“

80-ndate pornofilme hakkasid üha enam iseloomustama rollimäng ja stiliseeritud seksuaalsed fantaasiad. Varasema pornofilmi vastuolulised lahkkelid “ehtsa” spontaanse suguakti ja silmanähtavalt kunstlike stseenide vahel on kadunud. Selle asemel jaatatakse seksuaalset fantaasiat, eriti “Femme” toodangus. Enam pole mingit ühest eeskujut, kuidas pornograafia peaks välja nägema.



Isegi sadomasohhism oli varem vaid osa heterosekspornograafiast, kuid — täpselt nagu lesbiline seks — kõigest soojendusena enne tavapärase suguakti haripunkti. Omas žanris esindab sadomasohhistlik pornofilm äärmist perverssust, asendades suguakti valu ja piinamisega ilma mingi kulminatsiooni või lõplahenduseta. Uuem bisekspornograafia,

mis on populaarne mitte ainult biseksuaalsete, vaid ka heteroseksuaalsete hulgas, on see žanr, mis paistab Linda Williamsile kõige rohkem huvi pakkuvat.

“Biseksifilmi populaarsus on kasvanud alates 80-ndate keskpaigast. Tüüpilised peal kirjad sisaldavad sõna “bi” ja vahel ka “switch”, näiteks “Bi and Beyond: the Ultimate Fantasy” (1984), “Bi-Mistake” (1989), “Bi Night” (1989) jne. Kõik kindlad sugudevahelised piirid lahustuvad selles pornograafilises utoopias, mida ma nimetan “porno-toopiaks” — polümorfseks perverssuseks. Kõik on lubatud. Mehed on vahekorras nii meeste kui naistega, millest esimene on täiesti mõeldamatu heteroseksfilmis. Naised on vahekorras nii meeste kui naistega, millest viimati mainitu oli ju heteroseksfilmis ainult soojenduseks enne “normaalset” ühendust.”

Tegevus filmis “Bi-Mistake” on Linda Williamsi arvates sellele žanrile tüüpiline: üks kiimaline mees läheb tutvumisteenistusse *No Expectations Dating Service*. Segaduse tõttu kohtub ta seksika Sandyga, kellel on tema jaoks oma kodus magamistoas üllatus varuks. Esimesest šokist üle saanud, otsustab mees uut varianti proovida. See “pagana päralt miks ka mitte”-hoiak on selle žanri tunnusmärk, mille tõttu selles ja kogu biseksuaalsuses üldse nähakse mingit laadi seksuaalset reetmist, seda nii rangelt hetero- kui homoseksuaalsete pornograafiatootjate poolt vaadatuna, näiteks ajakirjas “Hustler”.

“Mitmekesisus on biseksifilmis kõik ning kõige eredamat näidet ihaldatud mitmekesisusest kui ühest viisist pääseda kinnistunud vastuseisust hetero- ja homoseksuaalsuse vahel, näeme neis nn “Bi- and Beyond”-filmides. “Bi- and Beyond: The Ultimate Union” (1986) juhatatakse sisse Ovidiuse tsitaadiga: “Ei mees ega naine, ometi mõlemad samas kehas.” Loo tegevuse käigus kohtub üks mees taas “naisega”, kellel osutub olema peenis. Mees pahvatab üllatunult: “Sa oled mees!” Ja “naine” vastab: “Ei, ma olen mõlemad.” Makilindilt kostab laul tekstiga “it’s the best of both worlds” ning tuleb ilmsiks, et “naine” pole ei naine ega mees, vaid hermafrodiit, ülim sümbol biseksifilmi ebamäärastele sookriteeriumidele. Sellele järgnevad vahekorrad meeste ja hermafrodiitide vahel, naiste ja hermafrodiitide vahel, hermafrodiitide ja hermafrodiitide vahel ning kõikide ühine orgia esitab väljakutse kõigile mõeldavatele konstellatsioonidele mehelik/naiselik, aktiivne/passiivne. Seksuaalne identiteet on pigem see, mida sa teed, mitte see, kes sa oled. Peenist/fallost võib omada iga-



üks ja kõik kehaavaused on kõikide käsutuses. Biseksfilm erineb teistest gruppidest mittekeelatavuse poolest, kõik on lubatud."

### uusmoralism ja seksdeemonid

Ehkki "Hard Core" on kriitikute ülistussõnadega üle külvatud, on Linda Williams üpris pettunud, et sellele pole mingil viisil reageerinud feministlikud antipornograafia aktivistid *Women Against Pornography*'st (WAP) — Susan Griffin, Andrea Dworkin jt, kelle teooriaid rünnatakse selles raamatus eraldi peatükis.

"Ma olen kõikjal USA ülikoolides loenguid pidanud. Mitte kusagil pole keegi minu analüüsi üle poleemikat tekitanud, ning kui tuntud pornograafiavastasel Catherine MacKinnonil paluti mind sisse juhatada, siis ta keeldus. Ainus mõistlik järeldus sellest on, et vähemasti akadeemilised feministid nõustuvad vaikides minu ettekannetega. Paljud nende seast on aru saanud, et pornograafia ründamine ei tule feminismi asjale kasuks."

Vahest polegi midagi imelikku selles, et WAP on USAs ebakindlaks muutunud, arvestades seda liitu, mida nad otsisid parempoolsete uusmoralistidega. Reagani valitsuse pornograafia uurimise komisjon, see nn Meese'i komisjon laenas oma 1986. aasta lõpparuandesse argumente, analüüse ja isegi otseseid tsitaate võitlushimuliste vasakradikaalsete feministide raamatutest, et põhjendada igasuguse seksi rõveduseks defineerimist, välja arvatud heteroseksuaalne, abielusisene, "normaalne" seks, st suguline kontakt lastetegemise eesmärgil.

Sellest on omakorda saanud tööriist vabariiklaste senaatori Jesse Helmi edukas kampaania peatamiseks riiklike fondide toetust kunstnikele, kes tema ütlemist mööda kasutavad seda raha, et kujutada "sadomasohhismi, homoerootikat, laste või sugukaitse osalevate isikute eksploateerimist". Linda Williams osutab ka sellele, et WAP koos uusmoralistidega on tekitanud pornograafia ümber "moraalsuse paanika", kasutades fantaasiarikkaid väljamõeldisi, mis tekitavad küsimuse, kes õieti on rõve selle sõna tõelises tähenduses.

"Pornograafia räägib naudingust ja endale naudingut lubamisest. Siin peitubki selle žanri võlu. Et seda olematuks teha, peavad vastased suutma maalida pildi pornograafiast kui naudingut totaalset vastasest. Vaidlustes tullakse lagedale täiesti põhjendamatu mõtteavaldustega sellise fenomeni ümber nagu *snuff*-filmid — filmid, mis väidetakse sisaldavat tõelisi mõrvu —, kuigi

madala eelarvega õudusfilm "*Snuff*" (1975), millest need väljamõeldised pärit on, paljastati juba ammu kui reklaamibluff. Sama asi peegeldub näiteks mõne aasta taguses massimeedia hüsteerias ühe süüdistuse ümber Kalifornias, kus väideti, et üks algklasside õpetaja ja tema ema kasutasid lapsi seksuaalselt ära ja lisaks veel tootsid lastepornograafiat. Need üksikasjalised kirjeldused, mis ühe lapse ema koos lastepsühholoogi ja kõmuajakirjandusega ühiselt kokku luuletasid — ja mis ilmnesisid olevat puhas väljamõeldis —, viitavad rõveduse keelatud



võlule. Pornograafial tuleb sageli kanda süüd ülekohtu ja kuritegude eest. WAPi aktivisti Robin Morgani kuulus lööklause "Pornograafia on teooria, vägistamine praktika" võeti sõna-sõnalt Meese'i komisjoni raportisse. Nagu varasemas tsensuuri ajaloos, otsitakse komplekssetele probleemidele lihtsaid vastuseid. Pornograafiast on saanud patuoinas, ehkki see oma tohutut mitme-

kesisuses on kõike muud kui ühetaoline "vägistamise teooria".

## ähmastunud piirid

### vastassugupoole vahel

Linda Williams osutab sellele, et laialt levinud rollimäng ja osade vahetumised, mis iseloomustavad tänapäeva pornograafiat, eelkõige sadomasohhismi ja biseksifilmi puhul, kaotavad piirid eri sugude vahel. Ta mainib ka, kuidas õudus- või thrilleri žanrit, ja eriti nn *slasher*'i žanrit ehk raiumisfilme põimitakse pornograafiateemalistesse vaidlustesse. Sellised pealkirjad nagu Brian De Palma "Öö pimeduses" (*Dressed to Kill*, 1980) ja loendamatud filmid seeriast "Reede, kolmeteistkümmes" 80-ndatel mainitakse meeleldi ära kui ilmsed näited naiste vastu suunatud, seksuaalselt laetud vägivallast, kuid siingi on Linda Williamsi kolleeg Carol Clover andnud sellele fenomenile hoopis teistsuguse

tõlgenduse oma tulevases raamatus ja essees "Her body — himself" ["Tema (naise) keha — ta (mees) ise], mis on muuseas avaldatud filmiajakirjas "Filmhäftet" (1991, nr 73—74).

Nii nagu pornofilmideski, puudub ka siin võimalus selgelt ja üheselt sugu identifitseerida, mõrvariks on sageli väga naiselike omadustega mees (näiteks transseksuaalist mõrvar filmis "Öö pimeduses") ja tema vastaseks maskuliinne naine (kes lõpus võitjaks jääb). Sellest õpime — sarnaselt Hitchcocki filmidega —, et miski pole päriselt see, mis ta välja paistab.

"Paradoksaalne küll, aga WAP aitab kaasa passiivse, aseksuaalse, "hea" naise taas au sisse tõstmisele. Andrea Dworkini kaebus Meese'i komisjonile vabastamaks naised pornograafia "ülekohtust", sarnaneb kahtlaselt muinasjutuprintsessi palvega printsile oma au kaitsta. Naine ei ole süütu loodusolend, kes seisab väljaspool ajalugu, kõrgemal võimust, agressioonist, vägivallast, ülekohtust — need omadused jpt omistab Dworkin deemonlikule maskuliinsele seksuaalsusele. Ma ei kirjutanud raamatut "Hard Core" mitte selleks, et kaitsta pornograafiat. Loomulikult tehakse jätkuvalt viletsaid filme, mida täie õigusega tuleb kritiseerida, nagu patriarhaalset võimustrukturi üldse, aga oluline on muuta suhtumist antipiltide ja -tekstide abil. "Femme'i" filmid on selle kohta tulemusrikas näide."

Linda Williams kuulub antitsensuur-feministide "Women Against Censorship'i" (WAC) hulka, ehkki ta ise eelistab neid nimetada "social construction feminists", kuna nende teooriad rajanevad seksuaalsuse sotsiaalsel ja ajaloolisel konstruktsioonidel. Antoloogias "Women Against Censorship" (1985) rünnatakse WAPi ja Reagani valitsuse parempoolsete reaktioonilisi seksuaalse hierarhia konstruktsioone ja katseid luua poliitiliselt "korrektn" seksuaalsus.

"Mõnede meelest on muidugi igasugune porno rõve ja naised alandav. Mina arvan siiski, et pornograafia on andnud sõnaõiguse naise seksuaalsusele, isegi kui see algselt oli vaid tundmatu uurimisobjekt meeste konstrueeritud pornograafias. Võibolla hakkab kasvav naiste loodud pornograafia käsitlema meest sama moodi. Mehed ja naised jäävad küllap igavesti vaatama vastassugupoolt kui midagi tundmatut, "teist", mis pole nii nagu tema ise. Andrea Dworkini ja teiste WAP-feministide suhtumine mehe seksuaalsusesse kui vägivaldtoimingusse, naisohvri "brutaalsesse koloniseerimisse", ja nendesse naistesse, kes naudivad heteroseksuaalset vahetorda ma-



sohhistliku kannatuse ja "võltsi teadlikkusega", on üks püüe luua uusi tabusid ümberpööratud seksuaalsete märkidega. Nagu ma oma raamatus ja ettekannetes püüdsin näidata, eksisteerib tänapäeva pornograafias seksuaalsuste mitmekesisus, traditsiooniliselt mehelik pornofilm on ainult üks osa suurest hulgast. Selle asemel, et teisi seksuaalsusi hukka mõista kui rövedaid, peaksime ümber formuleerima sellised mõisted nagu röve ja perversne. Võim, agressioon ja piiridest üle astumine on minu nägemist mööda lahutamatus seoses seksuaalsusega. Pole olemas mingit helget erootikat väljaspool sotsiaalseid ja ajaloolisi konstruktsioone. See on tagurlik ja õigupoolest patriarhaalne muinasjutuidüll, millel pole tegeliku seksuaalsusega midagi pistmist, ja kui me tunnistame, et meie seksuaalsus on midagi enam kui naudinguteta, pragmaatiline konstruktsioon ainult lastetegemise eesmärgil, ja et see on pigem individuaalne kui konformne, siis tuleb meil aktsepteerida seda kui perverssust. Ja oma ihades oleme me kõik perverssed."

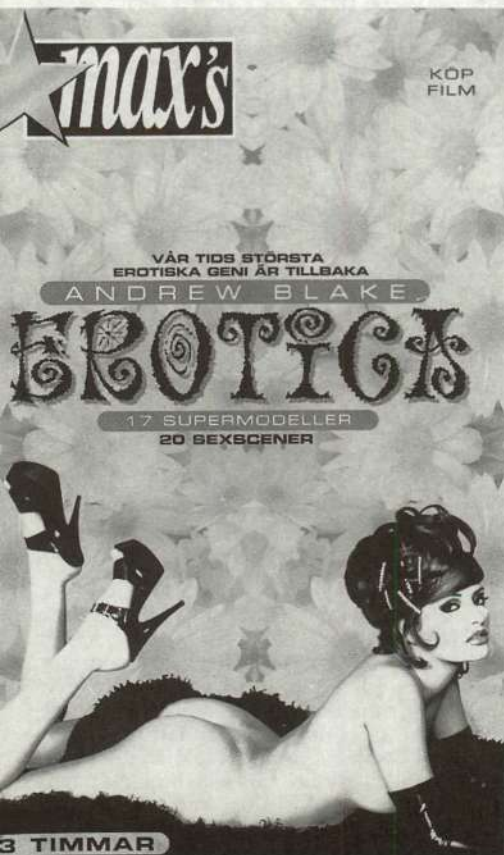
Kuigi "Hard Core" on laialdane uurimus pornofilmist, arvab Linda Williams, et

uurida on veel palju. Muret teeb see, et *Kinsey Institute*, mis tegeleb seksuaalsuse-uuringutega ja omab arvatavasti ainukest pornofilmide arhiivi, vaevalt leiab rahalist toetust oma materjalide restaureerimiseks.

"Filmid, mida ma seal nägin, olid kõik erineva astme lagunemisejärgus. Paljusid oli peaaegu võimatu vaadata, ja mitmed sõna otseses mõttes pudenesid mu sõrmede vahel tükkideks. Kahjuks ei ole suured filmiarhiivid midagi ette võtnud ja karta on, et ühegi riikliku ametivõimu poolt pole loota niisugust sponsoriuse pakkumist: "*We proudly announce our support to restore the pornographic archive material at Kinsey Institute*" ("Me oleme uhked, et võime teatada oma toetusest Kinsey Instituudi pornograafiaarhiivi materjalide restaureerimiseks")."

Pornograafia  
kreeka keeles *porne* = prostituut,  
ja *graphō* = kirjutatan.

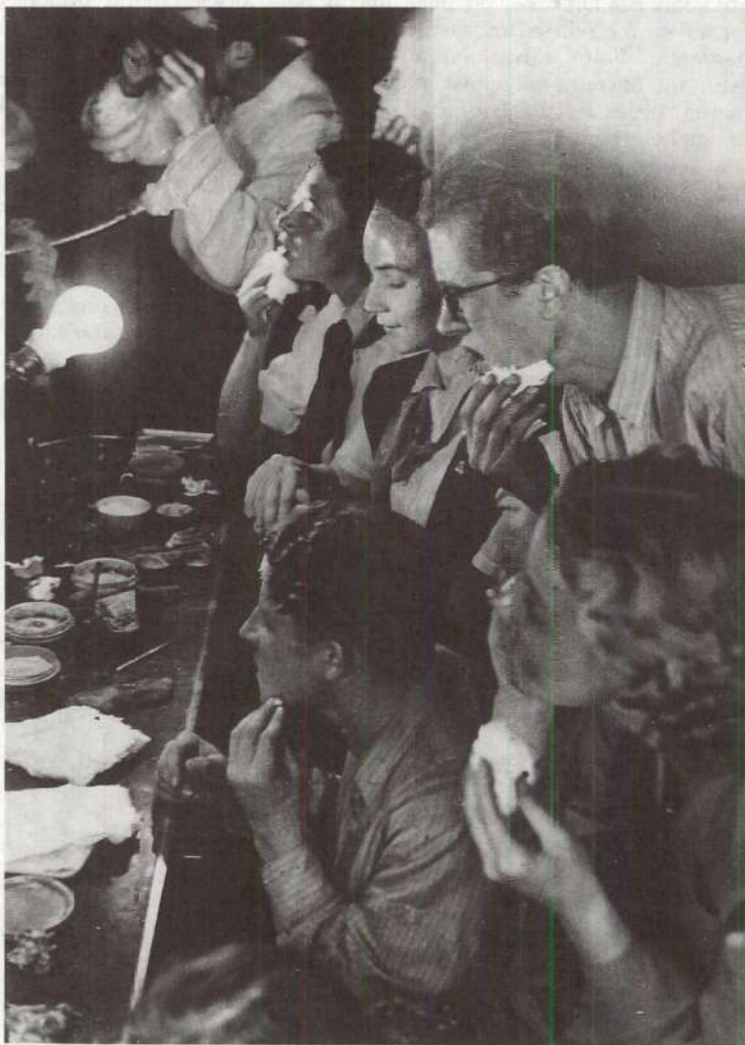
Rootsi filmiajakirjast "*Chaplin*" 1992, nr 2  
tõlkinud MAARJA LOOS



MICHAEL TAPPER oli artikli kirjutamise ajal Lundi ülikooli teatri- ja filmiosakonna doktorant ja TOMMY LINDHOLM Stockholmi ülikooli filmiteaduse doktorant.

Illustratsioonidena on kasutatud meil müügil olevate pornovideokassettide ümbriseid.

## ÜHE KOOLI LUGU II<sup>1</sup>



Eesti Riikliku  
Teatriinstituudi 2.  
lennu õpilased  
grimmitunnis.

Algas totaalne nõiajaht. Esimeses ringis läksid nõiad, teises lükati teelt jahtijad.

Paar päeva enne "Suurt sõprust" arutatakse instituudis mingit kõrgematele koolidele suunatud käskkirja ideoloogilise töö parandamisest, aga arutluse käigus jääb ideoloogia tagaplaanile, räägitakse õpilaste üldkultuurilisest tasemest ja otsitakse neile esinemisvõimalusi.

<sup>1</sup> *Algas TMK 1997, nr 1.*

Operatsioon "Suur sõprus" käivitus 10. veebruaril 1948. Loogiline oleks oodata sellele mingit dokumenteeritud reageeringut, kuid instituudi nõukogu 13. veebruari päevakorras on sanatooriumides viibivate üliõpilaste küsimus ja õpilaste keskhariduse probleemid. Loetakse ette üks NSV Liidu Kunstide Komitee käskkiri, kus soovitatakse avada kooli juurde kehakultuuri kateeder. Räägitakse ka õppetöö sidumisest marksistliku maailmavaatega, mille peale marksu kateedri

esindaja arvab, et tuleks teha üritus: loeng, kontsert ja lõpuks tants.

28. veebruaril ilmub "Sirbis" "Märkmeid teatrikriitikast". On välja selgitatud eesti rahva suurim kosmopoliit, natsionalist ja formalist — Karin Kask, kes õpetab meie koolis. Ja jääb õpetama veel poolteiseks aastaks, esimese lennu lõpetamiseni. Kooli hakkab sadama käskkirju kõikidelt tasaniditelt, nii ministeeriumidelt kui valitsustelt, Tallinnast ja Moskvast. Teema — ideoloogiline töö. Koolipoolne reageering — jaa... jaa. Kohe teeme selle asja korda. Tehtigi. Kirja pandi kahekümne neljast üritusest koosnev plaan, kus ikka seotakse ja liidetakse kõik koolis tehtav ideoloogilise kasvatusesega. Huvitav, miks meie sellest midagi ei mäleta? Kuigi Apolloni Tšernov sellel ajal meie koolis veel ei töötanud, ometi meenub temalt üks väljend — "protokollimäng". Võib-olla see oligi "protokollimäng"...?

6. märtsil arutab EK(b)P KK "Suurt sõprust". Eesti muusikaelu mustadeks lammasteks saavad Karl Leichter ja Aurora Semper. Esimene neist jällegi meie koolist. Ja kui Karl Leichteril tuleb pedagoogilisest tööst loobuda, kutsutakse asemele Aurora Semper. Oldi tõesti veendunud, et selles koolis saavad õpetada ainult aja parimad.

27. märtsil kommenteerib "Sirp ja Vasar" kultuuritöötajate nõupidamist. 21. märtsil oli toimunud Eesti NSV intelligentsi II kongress. Loomingulised liidud raputavad endale tuhka pähe, aga, uskuge või mitte, jällegi on eesti teatri esindajad — põhiliselt meie kooli õpetajad — need, kes räägivad, et nende töö on korras. Etenduste propagandat võiks vahest rohkem olla.

11. aprilliks on koolil käsk käes arutada läbi "Suur sõprus", leida vead ja võtta seisukoht. See on halb koosolek. Loodan, et "protokollimäng". Kõige selgem pea — või on ta kõige naiivsem? — näib olevat Oskar Põllal. Ta soovitab, et enne kui otsida puudusi, otsige põhjusi. Igal juhul koosolek leiab: 1. Koolis rõhutatakse liigseid tehnilisi oskusi, unarusse jääb poliitiline kasvatus, etüüdid on elukauged. Klassikas õpetatakse võtete arendamist ja stiili — kõrvale jääb sisuline analüüs. Lavakeel ja diktsioon liiga iseseisvad nähted. 2. Kunstiteaduste kateedri loengud formaalsed, annavad edasi ainet, ei kujunda ilmavaadet. 3. Marksismi-leninismi kateeder nõrk (no see oli küll jumala tõsi — M. V.), programmiline mahajäämus. 4. Üliõpilastel kodanliku kunsti ja teatrihuvi tunnuseid.

Kohustused: 1. 25. aprilliks vaadata läbi kõik etüüdid. Lavakateedri programmid ühtsustada. (Mis see on? Et Põldroos, Lauter, Kalmet ja kõik see mees hakkaks ühtmoodi õpetama?) 2. Kunstiteaduste kateedris 25. aprilliks läbi arutada ajaloolised ained, leida puudused ja need kõrvaldada. 3. Leida kogu koolitöö puudused ja kõrvaldada. 4. Luua kontakt üliõpilasorganisatsioonidega.

Kunagi palju hiljem mainis Nigol Andresen, et sääraseid protokolle on täis kõik arhiivid, kuid need annavad vale pildi. Neis pole sõnagi sellest, mida inimesed tegelikult tegid.

Ma võin eksida. Minule kangastus neid protokolle lugedes mudel. Kõik ideoloogilist tööd käsitlevad juhised lõpevad korraldusega: "paljastada vead ja võtta tarvitusele abinõud nende likvideerimiseks". Asja juurde kuulus ka pidev aruandlus. Aga aruandeks olidki samad protokollid. Vigade leidmine oli eelkõige iseenda süüdistamine — "enese-kriitika, see on elu edasiviiv jõud". Kui hiljem hakati inimesi töölt kõrvaldama või vangki panema, kutsuti julgeolekusse alati keegi süüdistatava töökaaslane. Kui heatahtlik ja vastustes puiklev väljakutsutu ka ei olnud, tuli tal lõpuks siiski allkiri anda, et kahtlustatu on ütelnud seda või teist, sest talle lükati ette paber, kus seesama asjaosaline on end ise juba süüdi tunnistanud. Kui me praegu otsime selle aja süüdlasi, tuleks heita pilk ka nendele paberitele, mis on kirja pandud enne, kui asi jõudis uurimisorganiteni. See muidugi ei välista, et oli ka omaalgatuslik parteitruudus, karjerism ja kättemaksuhimuline kaabakus.

Veel üks tähelepanek. Kui arutati partei direktiivdokumente, oli koosolekutel alati kohal ka kõrgemalseisva asutuse või ajakirjanduse esindaja. Kui kõrvutada neid "esindajatega" ja omavahelisi protokolle, erinesid need sageli diametraalselt.

1948. aastal instituudi nõukogu sessi lõpu koosolekul on Kunstide Valitsust esindamas juhataja ise. Kool saab teada, et Draamateatri õpperühm on palju professionaalsem kui instituudi kolmas kursus. Et koolil pole kooskõlastatud meetodikat. Et õppejõududel pole erialaseid oskusi ja nad võiksid oma vabast ajast hakata ise õppima. Ette heidetakse ka seda, et õppeaasta lõpuks on liiga palju väljalangemisi. Sellel koosolekul saab instituut veel teada, et Moskva GITISes avatakse rahvusstudiod ja osa inimesi tuleb Tallinna instituudist sinna üle viia. Ja kui Tallinna instituut tahab veel ühe kursuse vastu võtta, siis ei tohi eksamid toimuda enne GITISe vastuvõtukatseid. Ja mõned kõrgemal seisvad seltsimehed olevat avaldanud arvamust, et Tallinna instituudi võiks sulgeda. Või kui nad väga tahavad — uurgisu siis vaikselt teatrit või selle ajalugu. Nii lõpetas instituudi teine töoaasta.

Kui senine instituudivastane kriitika toimis institutsioonisiselt, siis uue õppeaasta alguseks saame esimesed ajakirjanduslikud viitsad. "Sirp ja Vasar" 11. IX 1948 annab teada, et meie marksismikateeder on vilets, ideoloogiaga on asjad kehvad ja õpilaste humanitaaralased teadmised vene, nõukogude ja vennasrahvaste kultuurist ning ajaloost on puudulikud. Meil puuduvat võime küllaldase kindlusega iseseisvalt hinnata nõukogulike ja kodanlike teatrite probleeme.

Meie ideoloogilist alaarengut näidanud ka lavapraktika etüüdid ja katkendid. "Valitud süžeed paistavad silma oma ideetuse, apoliitilisuse ja tänapäevast irdumisega." Instituudilt nõutakse teaduslikku tööd, ikka sellel ideoloogilisel alal.

Hoolimata paljastamise ja materdamise maaniast algas kooli kolmas õppeaasta (1948/49) küllaltki normaalselt. Kinnitatakse õpperepertuaar ja diplomitööd. Esimesele lennule olid need: M. Gorki "Väikekodanlased" — õppejõud Leo Kalmet, A. Kitzbergi "Kauka jumal", ilma viimase vaatuseta — õppejõud Alfred Rebane, A. Jakobsoni "Elu tsifadellis" — õppejõud Kaarli Aluoja ja teatri töökorras tehtav W. Shakespeare'i "Mida soovite" — õppejõud Priit Põldroos. Kaarli Aluoja plaanitud diplomilavastus Molière'i "Õpetatud naised" oli formalistliku tõlke tõttu repertuaarist maha võetud. Sellel ajal veel ainult formalistlik tõlge.

Muudatusi oli kooli elus nii palju, et Kalmeti asemel oli direktori asetäitjaks õppetöö alal töusnud Eduard Tinn. Marksismileninismi kateeder saab uue juhataja — Apolloni Tšernovi. Asjaolu, et kogu NLis otsitakse igasuguseid "-iste", ei näi esialgu meie õpetajaid just nagu puudutavat. Kuid oma positsiooni asub instituut siiski kindlustama. Koolis oli seni kaks professorit — Priit Põldroos ja Ants Lauter. Kooli autoriteeti otsustatakse tõsta kõvade ametinimedega. Tiitel nime ees oli koolile võimsam kaitse kui õppejõudude tööoskus. Professori ametinime taotletakse Eduard Tinnile

ja dotsentideks tahetakse teha Alfred Rebane, Felix Moor, Johannes Kaljola, Karin Kask, Helmi Tohvelman, Hugo Laur ja Albert Üksip. Et asi kindlam oleks, pannakse neile kõigile kirja vägev uurimusliku ja pedagoogilise töö iseloomustus. E. Tinni sõja eel "Ugalas" tehtud lavastused nimetatakse uurimusteks ja lisatakse üks Tallinna päevilt, K. Simonovi "Päevad ja ööd". Sel tükil oli publikumenu ja mainet ametlikuski arvamuses. Kuigi see oli Priit Põldroosi lavastus, loobub ta rahumeeli autorlusest, et ainult kindlustada kooli. Kõrget hindamist leiab karakteristikas ka Hugo Lauri pedagoogiline talent. Laur oli tollal koolis töötanud vaid kolm kuud, aga ta oli juba siis üleliiduliselt tuntud näitlejanimi ja Stalini preemia laureaat. Kõige paremini iseloomustas oma pedagoogitööd Laur ise: "Mu kullakesed, te teete kõik nii kenasti. Mina ei oska teile midagi ütelda. Nii tore on." Ka kõik teised iseloomustused "loodi" samas vaimus. Dotsentideks said E. Tinn ja H. Laur. Arvan, et seda ametinime oleksid võinud kanda ka Helmi Tohvelman, Felix Moor ja Albert Üksip.

1948. aasta sügisel alustab GITISES tööd eesti rahvusstudiod. Kui palju meie koolist minejaid oli, ma täpselt ei tea. Nendest on Eesti lava- ja ekraaniellu oma jälje jätnud Kaljo Kiisk, Grigori Kromanov, Arvo Kruusement, Silvia Laidla, Jaanus Orgulas, Vello Rummo. Oli ka neid õpilasi, kes Moskvasse minemisest keeldusid. Leida Laius ütles, et tema usaldas Tallinna kooli. Samuti kartis ta

Diplomilavastus (I lend): M. Gorki "Väikekodanlased". Õppejõud-lavastaja Leo Kalmet. Bessemenov — Priit Ratas, Akulina — Maret Simmo, Nil — Gunnar Kilgas, Teterev — Evald Tordik.



kaotada aktsendivaba eesti keelt, mille saavutamiseks oli suurt vaeva näinud.

Koolis oli aga tekkinud meeste põud. Täiendust võeti "Estonia" õpperühmast. Juurde tulevad ka Olev Tinn Draamateatrist ja Eino Baskin.

Koole — Moskva ja Tallinna omi — hakatakse vastandama. Moskvalased olid kõiges paremad. Meil oli ainult üks eelis, mida me ise tollal ei osanud näha. Me kool oli vähem politiseerunud. Rääkisid meie õpetajad nendel "protokolli koosolekutel", mida rääkisid, tegelikult olid nad filtriks meie ja aja vulgaarsuse vahel. Sellest ja ka kooli tungivast nooruse vulgariseerumisest on juttu instituudi nõukogus. Ma ei usu, et seda teemat oleksid paljud kõrgkoolid tollal julgenud puudutada.

Suures kultuuri- ja enesehävitamise kampaanias suutsid kõige kauem vastu panna teatri institutsioonid. Nad ei leidnud vajaliku agarusega neid paljastamiväärseid vigu. Et asjaga ühele poole saada, tuli anda veel üks obadus. Selleks sai "Pravda" artikkel 28. jaanuarist 1949 "Ühest antipatriootlikust teatrikriitikute rühmast". Kui seni oli asi piirdunud formalismi ja natsionalismiga, siis nüüd ilmus välja antipatrioot — riigivastasus. Tegevus, mis mahtus kriminaalkoodeksi alla. Milles siis nende süü? Kiidavad klassikat, peavad head lavastust paremaks ideoloogilisest lavastusest. Kritisereivad nõukogude dramaturgiat, kui see on kehv. Nad on kodanliku estetismi sabassõrkijad, vihased patriotismi vastased, laimavad nõukogude inimesi, püüavad oma laostava hingeohuga mürgitada nõukogude kunsti tervet loominguulist õhkukonda. Tuletatakse meelde, et partei oma otsusega "Draamateatrite repertuaarist" andis neile võimaluse ennast ise paljastada, nemad aga maskeerisid end nõukogude inimesteks, koondusid rühmaks ja õonestasid. "Meie ees ei ole mitte juhuslikud üksikvead, vaid antipatriootiliste vaadete süsteem, mis kahjustab meie kirjanduse ja kunsti arenemist, süsteem, mis tuleb purustada."

Siis hakatigi purustama. Meie koolist langeb kõige rängema löögi alla Karin Kask. Ei pääse ka Leo Kalmet, sest oma "Väikekodanlaste" analüüsis oli ta toetunud Gorki monograafist Juzovskile, kes olevat olnud ka üks maskeeritud "anti". Tagantjärele on tunne, et mõnda aega püüdis kool peita pea liiva sisse ega tahtnud kuulda seda, mida talt oodatakse. Paljastamise ja enesepaljastamise asemel on instituudi nõukogus arutlusel sügissessi korraldamine ja eksamihinded.

Ja veel üks väga oluline asi, mis puudutas eriti esimest lendu — meie keskharidus. Sõda oli selle paljudel katki lõiganud, keskkooli diplomist olid sageli jäänud puudu vaid mõned kuud. Samuti kaotasid diplomioiguse Saksa okupatsiooni ajal töötanud kutsesuunitlusega keskkoolid. Teatriinstituut tahtis väga aidata korraldada meie keskhariduse pabereid. Taotleti teatriinsti-



Diplomilavastus (I lend):

A. Jakobsoni "Elu tsitadellis".

Õppejõud-lavastajad Kaarli Aluoja ja Eduard Tinn. Ants Lillak — Jüri Järvet, August Miilas — Priit Ratas.

tuudi rühma loomist õhtukeskkooli juurde, kus inimesed saaksid ära anda keskkooli eksamid, nii et instituudis õpitavad humanitaarained ja keeled läheksid kirja ka keskharidusena, reaalinetes aga korraldada loengusarjad. See mõte näis alguses toetust saavat ka Kunstide Valitsuselt. Aga kui loodi GITISE studio, siis vähenesid meile eraldatavad rahad ja sellele taht see asi jäigi.

Ideelis-poliitilised kasvatused püütakse koolis esialgu rääkida võimalikult ümarguselt: et tuleb aga parandada ja küll me parandame. 29. märtsil 1949 on instituudi nõukogu erakorraline koosolek. Tõenäoliselt on kõrgemalt tulnud käsk see asi lõpuks ära teha. Nõukogu istung on laiendatud. Kohal on kõik õppejõud, õpilasesindus, Kunstide Valitsuse esindajad ja rida seltsimehi. Pärast "Pravda" artikli ilmumist on ajakirjandus selle asja nii läbi hekseldanud, et raske on eesti kultuuris veel mõnd valget laiku leida. Meie kooli kõige mustemad olid teadagi Karin Kask ja Karl Leichter. Karin Kase süüdistusele on lisandunud veel üks. Ta oli vanema kursuse Moskva ekskursiooni juht ja koostanud etenduste külastusplaanid nii, et seal vaadati eelkõige klassikalavastusi. Õpetajatest oli aga meil üks paha veel. Temast esialgu ei räägitud. Amet oli liiga kõrge. Nigol Andresen.

Koosoleku päevakord näeb ette "Pravda" ja "Kultura i Žizni" artiklite läbiarutamist ning "analoogiliste vigade ja väärnähtuste leidmist oma töös ja nende kõrvaldamist". Asja juhatas sisse A. Tšernov. Loomulikult ütleb ta, et otsused on tähtsad ja neid tuleb arutada, kuid ta ei usu, et teatriinstituudis oleks mingit otsest vastutõetamist partei direktiividele. Juhtnõõrid tuleb muidugi töös aluseks võtta. Olgem siis kriitilised ja enesekriitilised ning vaadake need läbi. Vaadatakse, üteldakse taas "oleme



II lennu lõpetajad. Ees õppejõud ja külalised: Alfred Rebane, Aarne Ruus, Albert Üksip, Oskar Põlla, Helmi Tohvelman, Juta Arg, Priit Põldroos, Apolloni Tšernov, Leopold Hansen, ?,?, Hugo Laur, Aili Leetva, Eduard Tinn.

Teises reas: Naima Kasak, Linda Rummo, Eva Novek, Leida Laius, Maimu Sonn, Lidia Stepanova, Lulo Purre, Asta Rüütlane, Hella Lippasaar.

Keskel: Herman Iila, Einari Koppel, Edgar Vilba.

Tagumises reas: Thea Raist, Leida Rammo, Priit Raudkivi, Rudolf Sarap, Paul Mäeots, Endel Padrik, Olev Tinn, Valdo Peetri (Vladimir Petrov), Helvi Niine-Koppel.

süüdi", ja järjekordselt lubatakse ennast parandada.

Mitmetunnise enesepiisutamise katkestab korraks Ants Lauter. Ta teatab, et Agu Lüüdik ja Paul Pinna on surnud. Leinaseisak. Oli see ka ajast ettejuudnud leinaseisak instituudile?

Et kool pole partei targast juhtimisest targemaks saanud, sellest annab teada 9. aprilli "Noorte Hää". Ikka see klassika, mida me Moskvas olevat vaadanud — miks? Patte jagub mitmele õppejõule. Kaarli Aluoja ei olevat mõistnud "Elu tsitadellis" ideelist sügavust ega piisavalt paljastanud... Leo Kalmeti kirstunaelaks on jällegi Juzovski oma kahjulike seisukohtadega. Johannes Kaljola tunnid ei olevat küllalt poliitilised. Karin Kask ja Karl Leichter ei hinda oma vigu täie tõsidusega. Nii nende kui ka Kalmeti, Aluoja ja Moori enesekriitika olevat pealiskaudne. Ja lõpuks, mis teatriinstituut see on, kus senini pole nõukogude inimeste tarvis paljastatud kodanliku teatri kahjulikku mõju.

Tol kevadel oli veel mitu masendavat sündmust. Õpilasteni ulatus neist vaid kolm. Karin Kase esinemine õpilaskonnale, kus ta teatab, et tema senises ainekäsitluses on olnud kodanlikke hinnanguid. Nigol Andre-

sen ei võta vastu oma aine eksamit. Ja ühel märtsipäeval ei ilmu Kaarli Aluoja enam "Elu tsitadellis" proovi. Lavastuse võtab üle E. Tinn. Kuidas Aluoja töölt ärajäämine vormistati, seda ma ei tea. Igal juhul sellel õppeaastal teda töölt ei vallandatud. Tundide arvestuse lehe järgi on ta aasta tunninorm täidetud, juurde on lisatud märkus "lahkus 1. sept. 1949". Ka "Elu tsitadellis" kavalehel on tema lavastajanimi, ajakirjanduses ilmunud teates on märgitud aga kaks lavastaja nime: Kaarli Aluoja ja Eduard Tinn. Järgmisel õppeaastal Kaarli Aluoja koolis enam ei ole. Seletus õpilastele kõlas vist selliselt: kuna õpilaste arv koolis vähenes, tuleb vähendada ka õpetajaid. Aga ei olnud ka Karin Kaska, Karl Leichter, Felix Moori ega Nigol Andresenit. Karin Kasest oli saanud GITISE aspirant ja tema pidavat end pühendama teaduslikule tööle. Felix Mooril olevat tervis halvaks läinud. Nii need asjad toona kirja pandi. Kool soovib lahkujatele edu õpinguteks ja kiiret paranemist ning jääb ootama nende naasmist õppetööle. Nigol Andresenile ei saanud instituut lahkumise puhul midagi kaasa ütelda. Temaga tegeles juba eriti tähtsate asjade uurija.

1949. aasta kevadel saatis instituut ellu



oma esimese lennu, 18 noort: Ellen Alaküla, Lembit Anton, Heikki Haravee, Valdur Himbek, Virve Neuman-Jurno, Jüri Järvet, Ellen Kaarma, Paul Kannuluik, Gunnar Kilgas, Heino Kulvere, Felicitas Olde, Maimu Pohlak-Valter, Priit Ratas, Johannes Rebane, Maret Simmo, Inna Taarna-Länts, Evald Tordik, Inge Urmi-Mutli.

Nende diplomilavastused läksid õnneks veel ilma negatiivse tähelepanuta.

1949. aasta sügissemester annab koolile lühikese hingamisrahu. Käivitunud on uus kampaania — looduse ümberkujundamine. Kui ka siin mõned vaenulikud jõud tegutsesid, siis meie koolis nad end ei varjanud. Sellest ajast on mõned õpetatud nõukogu ja näitlemise kateedri koosolekute protokollid. Arutatakse improvisatsiooni olemust. Mis see siis ikkagi on ja kuidas, ning mil määral seda kasutada. Miks mõned andekad improvisaatorid kaotavad oma sära, kui mäng läheb kindlale tekstile. Ikka ja jälle räägitakse rütmist ja rütmitud arendamisest, sõnaga tegutsemisest, kontsentratsiooni treeningust ja paljust muust, mis kuulub näitleja koolituse juurde. Ideoloogia on mõneks ajaks lükatud tagaplaanile.

Tegeldakse õppetöö korraldamisega ja, oh püha lihtsameelust, unistatakse ikka veel oma ruumidest. Kinnitatakse II lennu diplomilavastused. A. Tšehhovi "Kolm öde" — Ants Lauter, W. Shakespeari "Suveöö unenägu" — Leo Kalmet, assistent Hugo Laur. A. Korneitšuki "Platonov Kretšet" — E. Tinn, assistent Oskar Põlla, A. H. Tammsaare "Andres ja Pearu" — Priit Põldroos, assistent J. Kaljola. Aeg näitas, et nii see just ei läinud. Kulaklikud vargamäelased asendatakse leninlike varblastemäelastega. Paika pannakse ka III kursuse õpperepertuaar, perspektiiviga teha neist hiljem diplomilavastused. Need on A. Ostrovski "Tulus amet" — Leo Kalmet (elu tegi siin oma paranduse, Leo Kalmeti pedagoogitöö lõppes 1950. aasta kevadel; lavastuse võtab üle Priit Põldroos), Molière'i "Ihnus" — Oskar Põlla, V. Sobko "Teise rinde taga" — Alfred Rebane. Sellele lisandub hiljem veel S. Mihhalkovi "Kaotatud kodu" — Eduard Tinn. Arutatakse, kuidas leida diplomilavastuste kujundusraha ja mitmekordseid mänguvõimalusi. Mureks on teatrites toimuvad sündmused, kuidas seda seletada õpilastele, ja kuidas aidata kaasa noorte näitlejate konverentsi läbiviimisele. Räägitakse ka sellest, et Karin Kasele tuleb leida, kas või välislektorina, koolis loengutega esinemise võimalus.

Ega kooli kauaks unustatud. 25. novembril 1949 võtab asja järjekordselt ette "Noorte Hääl" artiklis "Teatriinstituudi töö vajab põhjalikku parandamist". Mitte väga tulise, aga arvestatava sauna saavad kevadised diplomilavastused. "Väikekoda" olevat iseseisva kontseptsioonina, tuletavat meelde Draamateatri lavastust. "Kauka jumalat" on nähtud perekonnadraamana.

"Elu tsitadellis" ei olnud oodatud tasemel. "Noorte esinemises me ei näinud uut kvaliteeti" ja muidugi polnud välja toodud teose idee jne. Õpilased ei teadvat, mis on sotsialistlik realism, ei tea, kes on Nemerovitš-Dantsenko ega tunne Stanislavski teoseid (huvitav, mida me küll siis teadsime?). Õppejõude iseloomustavat ükskõiksus oma töö vastu. Direktor ei suuna, vaid ootab kateedri iseseisvust. Õppejõududele ei korraldata marksismi seminare. Pole piisavalt nüpeldatud kriitikuid-kosmopoliite. "Leo Kalmet ütlet, et meil pole veel teatriteadust ja ei tea seega midagi marksistliku esteetika alustest [- - -] Ei ole süvenenud Lenini ja Stalini teostesse, mis nõukogude kunsti graaniitseks alusmüüriks." Veel kord hekseldatakse läbi "Õpetatud naised", seatakse küsimuse alla "Andrese ja Pearu" ideoloogiline väärtus ja nuheldakse õpilase-õpetaja paari Kulno Süvalep ja Oskar Põlla. Kulno teinud ettekande, Põlla kiitnud heaks. Ettekandja — nõukogude üliõpilane — räägib, et Molière'i ajal ei olnud Prantsusmaal klassivõitlust. Kulno Süvalep rääkis aga sellest, et ajaloos vahelduvad revolutsioo-



Diplomilavastus (II lend): A. Tšehhovi "Kolm öde". Õppejõud-lavastaja Ants Lauter. Olga — Linda Rummo, Andrei — Paul Mäeots, Maša — Asta Rüütlane, Irina — Helvi Niine-Koppel.

nised perioodid evolutsioonilistega ja Molière'i elu kulges ajaloo evolutsioonilisel perioodil. Pole mõtet jätkata, samas vaimus on kaks joonealust.

"Põhjalikult parandama" asuti oma tööd 30. novembril. Püütakse sööta kitsi nii, et kapsad alles jääksid. Protokollil tarvis öeldakse, et küll neid vigu siis oli. Täheledatakse, et agar arvustaja on kontekstist üksikuid fraase välja kiskunud. Lõpuks tehakse vägev plaan vigade parandamiseks. Nähtavasti seisid "Noorte Hääl" artikli taga kõrged ametiisikud, sest asi tuleb teist korda arutlusele 6. detsembril. Seekord lahtisel



Diplomilavastus (II lend):  
W. Shakespeare'i "Suveõ unenägu".  
Oppejõud-lavastaja Priit Põldroos.  
Helena — Leida Laius,  
Lysander — Priit Raudkivi,  
Demetrius — Valdo Peetri (Vladimir Petrov),  
Hermia — Maimu Sonn.

parteikoosolekul. Igasugune enesekaitse ja eneseõigustus on mõttetu. Asja ei muuda ka vigade leidmine ja parandusplaanid. Instituut on kogu Eesti teatrielu suur häbiplekk. Ideoloogiline must plekk, milles on üks imelik hele laik. Oppeedukus. Niipalju kui mulle on kätte sattunud eksamiaruandeid, on kogu instituudi eksisteerimise aja oppeedukuse keskmine olnud üle nelja. Kõnealusel ajahetkel, 1949/50. aasta talisessil, oli pilt järgmine: IV kursus (II) lend — 4,7 ja III kursus (III) lend — 4,3.

Tekib paarikuune hingetõmbe- ja töörahu aeg, millele heidab valusa varju Leo Kalmeti arreteerimise teade. 1. aprillil süütab aga Oskar Põlla enda teadmata ühe viitsütikuga pomm — "Libahundi". Ta kirjutab Rakvere teatri külalisetendusest Tallinnas. Artiklis on 50—60 rida ka "Libahundist", Põlla räägib Tiina vabadusearmastusest ja Marguse kuuluvusest Tammarule. Täitsa targu vaikib vanaemast. Kümne päeva pärast saadab "Ohtuleht" instituudile kirja, millele palutakse kolme päeva jooksul vastata. Keegi on avaldanud "Ohtulehes" nõrdimust, et teatriinstituudi õppejõud on tunnustanud lavastust, mis ei erine millegagi kodanlikuaegsetest "Libahundi" lavastustest. Ja üldse: miks vaatab Põlla "Libahundi" lahus muust Kitzbergi loominguist? Loetakse üles kõik kodanlikud nationalistid, kes on Kitzbergi tunnustanud, ehkki juba "Eesti Bolševik" on oma 1948. aasta 8. numbris Kitzbergi paljastanud ja paika pannud. Läbi võetakse kõik Kitzbergi teosed. Õiged seisukohad on: Kitzberg oli Jaan Tõnissoni reaktioonilise erakonna toetaja. Töölisliikumise ja vene proletariaadi vastane. Kodanluse majandusliku ekspan-

siooni reklaamija. Hullemast hullem on "Libahunt" ja Oskar Põlla — teatriinstituudi õppejõud — kiidab seda. Järgneb "Libahundi" ajakohane analüüs ja etteheide koolile, miks see pole "Libahundi" ja kogu Kitzbergi loomingut ümber hinnanud.

Instituut vastab, saates nõuetekohaselt ärakirja EK(b)P Tallinna Linnakomitee agitatsiooni ja propaganda osakonnale ning Kunstide Valitsusele. Teatatakse, et sm Põlla arvamus on sm Põlla arvamus, et kunstiteaduste kateeder ei saa oma koormatuse tõttu tööplaani võtta eesti näitekirjanduse ümberhindamist, kuna teatriinstituudis on kateedri esmatöök teatriteadus. Teatatakse ka, et eesti kirjanduse õpetamisel ja hindamisel teeb instituut koostööd Tartu ülikooliga. Viidatakse sellelegi, et ka GITISes õpitakse "Libahundi" ja kontseptsioonid langetavat kokku. 18. märtsil teatab aga "Ohtuleht", et on lubamatu arvestada mingi Tartu ülikooliga ja Villem Altoa arvamusega. Instituut peab eesti klassika oma peaga paika panema.

Instituut loobub dialogist.

Nähtavasti oli see jagelemine intelligentsiga veninud eeldatust pikemaks. Asjale otsustatakse teha kiire lõpp. 21.—26. märtsini toimub EK(b)P KK VIII pleenum. Otsus: kogu see ideoloogia korda teha. Viia läbi kõik vajalikud aktiivid ja nõupidamised. Ideoloogilistele vaenlastele nende koht kätte näidata. Ühesõnaga — plats puhtaks ja võimalikult kiiresti.

6. mail algab klaperjaht Draamateatri vastu. Meie õppejõududest on sihikult Ants Lauter, kes juhtivat teatrit despootlikult, olevat andnud tööd kodanlikele lavastajatele Ruut Tarmole ja Leo Kalmetile, olnud heas vahekorras Nigol Andreseni ja Johannes Semperiga. Ja hullemast hullem — jätnud mõned noored naiskommunistid osadeta.

Lauter võetakse teatrijuhi kohalt maha. Kuidas katkes ametlik vahekorral instituudiga, seda ma täpselt ei tea, aga mõni aeg enne diplomietendust ta tundi enam ei ilmunud. Siiski on tema lavastajanimi kavalehel. Ka diplomietendusele ta ei ilmu. Õpilastele saadab ta hiigelmootmeis lillekorvi.

15. mail istutakse jälle koos, et anda taas vastus kriitikale. Seekord nahutab kooli "Sovetskaja Estonia". Süüdistustes kordub kõik varasem. Lisandub õppejõududevaheline kambavaim, sõbramehelik kriitika ja enesekriitika, printsiipiaalsuse puudumine partei otsuste elluviimisel. Oma vigu pole ise paljastatud, need on kätte näidanud juhtorganid. Ja õppejõud ei räägi vene keelt. Veel üks asi. Kooli raamatukogust leiti Nigol Andreseni konseptid. Pean tegema kõrvalepoike. Meil ju polnud õpikuid. Õppisime konseptide järgi. Need korrigeeriti õppejõudude poolt ja mõned eksemplariid seisid raamatukogus. Kuidas neid osati sealt otsida?

Seda ajakirjanduslikku sopakat koolis arutades püütakse viidata sellele, et artikli

seisukohad on vildakad. Ka kasutatud näited ei pidavat paika. Nagu varemgi, on iga eneseõigustuskatse tulutu. Kui sind on lehte pandud, oled süüdi ja jutul lõpp. Kui partei ütleb, et kaks korda kaks on üheksa, siis nii see ka on.

Kriitikale saadetakse vastus. Ollakse nõus, et näitlemise kateedris on tõesti peaarõhk pandud meisterlikkuse ja kutseoskuse õpetamisele. Kõik õppejõud on oma vigadest aru saanud ja loomulikult lubavad ennast parandada. Parandada lubab end ka Kunstide Valitsus, kes leiab, et kooli on liiga nõrgalt kontrollitud. Kunstide Valitsuse uus juhataja teatab, et on juba tegelnud instituudi probleemidega. Ta olevat isiklikult partei esindajale ja kooli direktorile nõu andnud, kuidas tänavune koosolek tuleb läbi viia. Samuti andnud ta ka oma konkreetset juhised selle kohta, milliseid abinõusid tuleb olukorra parandamiseks kasutusele võtta.

Selle koosoleku protokoll lõpus on sõnad: "Me oleme maksnud kallist hinda, üksteist inimest, seda on liiga palju. Seda on liiga palju." Ütleja oli Priit Põldroos. Karin Kasele, Felix Moorile, Karl Leichterile, Kaarli Aluojale, Nigol Andresenile on lisandunud veel Ants Lauter, Johannes Kaljola, Leo Kalmet, Aurora Semper, Oskar Kuningas ja Lydia Mahoni. Kask, Kalmet ja Andresen on juba vangid.

1. juulil 1950 peab instituudi nõukogu oma viimase koosoleku, mille kokkuvõtte oleks: "Teaduslik töö teatri uurimise alal

peaks kestma edasi ka siis, kui instituut likvideeritakse. Meil on palju küsimusi meetoodika alal, millised tulevad lahendada. Üks on lavakeel — kas siin mitte tömmata kaasa arste-spetsialiste. Instituut on üks osa kogu eesti teatrist. Ta ei ole mingi eraldiolev asutus. Instituudi töö — see on igapäevane töö teatris. Kui instituut lakkab, ei lange kõik need küsimused päevakorrast [- - -] sellised küsimused peavad olema akuutsed ja tulevad lahendada kas järgmisel õppeaastal instituudis või edaspidi mõne teise asutuse juures."

Mingi lootus ju siis veel oli. Kuid see jäigi ainult lootuseks. Ellu oli astumas II lend. Sinna kuulusid: Herman Iila<sup>t</sup>, Naima Kasak, Einari Koppel<sup>t</sup>, Leida Laius<sup>t</sup>, Hella Lippasaar, Paul Mäeots<sup>t</sup>, Helvi Niine-Koppel, Eva Novke, Endel Padrik, Valdo Peetri (Vladimir Petrov), Lulo Purre, Thea Raist, Leida Rammo, Priit Raudkivi<sup>t</sup>, Linda Rummo, Asta Rüütlane, Rudolf Sarap<sup>t</sup>, Lidia Stepanova, Maimu Sonn, Olev Tinn<sup>t</sup>, Edgar Vilba.

Instituudi neljandale tööaastale panevad lõpupunkti diplomilavastuste arvustused. Peksupoisiks saab "Suveöö unenägu", mis olevat üks Shakespeare'i kehvemaid näidendeid, ja Põldroos laseb noortel laval teha lolli nalja. Muus osas võiks arvustusi kokku võtta nii, et kui noortel midagi välja tuli, siis mitte tänu õpetajatele, vaid tänu noorte nõukogulikule ellusuhtumisele.

Siin lõpeb instituudi arhiiviajalugu. Edasi oldi üks klass konservatooriumi juures. Küllap võib konservatooriumi arhiividest

Diplomilavastus (III lend): A. Ostrovski "Tulus amet".  
Õppejõud-lavastaja Priit Põldroos. Jussov — Eino Baskin, Kelner — Evald Aavik, Belogubov — Lembit Eelmäe, Riigiametnik — Johannes Saar.



leida lavaklassi õppeplaan ja eksamilehti. Arvan, et nendes olev materjal meie kooli õpetajate-õpilaste lugu enam ei mõjuta. Teati, et aasta pärast ollakse ainult pisike peatükk eesti teatriloo. Sellega oldi leppinud. Ka ajakirjanduses tõuseb järgmise õppeaasta jooksul kooli nimi vaid korra esile. Sedagi tagasivaates. 1950. aasta 18. novembri "Sirbis..." refereeritakse teatritöötajate vabariiklikku ülevaatust. Nii see kõlab: "Noored näitlejad, kes juba Teatriinstituudis on saanud lubamatult nõrga ettevalmistuse, on jäänud oma arengus seisma."

Elu meie ümber tegeles Stalini keeleteadusliku õpetusega, sellega, et Ivanov leiutas Volta kaare ja Venemaa on kino sünnimaa. Avalikkus tänab parteid tarkade otsuste eest, mille jõul kolhoosid õitsevad ja tehased laulavad. Lavakunst lööb särama, kogu maa on väikeid stanislavskeid täis. Hea ja halva konfliktid lakkavad olemast, konflikte on ainult hea ja väga hea vahel. Nõukogude kangelane muutub kristallpuhtaks. Minnakse järgmisele ringile kaits-



Diplomilavastus (III lend):  
S. Mihhalkovi "Kaotatud kodu".  
Õppejõud-lavastaja Eduard Tinn.  
Jelena Perejaslavets — Susella Pöldmaa,  
Tatjana Kudrjajtseva — Elsa Peetsalu-Pant,  
Ludmilla Leontjeva — Ofelia Mikk.

maks nõukogude dramaturgiat. Kool ei olnud enam sündmuste osaline. Meie õpetajad olid kes vangis, kes vallandatud, kes ise tööst loobunud. Ja kõike, mis nendel aastatel sündis ja kulmineeris aastateks 1950—1953, nimetati siis teatrireformiks.

Kolmanda lennu kooliaasta algas aga nii. Instituudi kaks põhiruumi asusid Püha-vaimu (siis Säde) tänaval. Kooli jõudes ei olnud tunnid küll veel alanud, aga ruumid olid jumala tühjad. Ei ühtegi lauda, tooli, veeklaasigi, ei ühtegi raamatut riulil. Kool oli aga küllaltki lühikese ajaga kogunud arvestatava, paarituhandekõitelise raamatukogu. Seinalt oli läinud isegi Stanislavski pilt. Konservatoorium oli vara, nüüd juba oma,

viinud mujale. Kahe saali ainsaks esemeks oli tiibklaver ja seinale pandud silt "Suitsetamine keelatud". Asja lahendas Apolloni Tšernov. Kõigepealt keeras ta suitsukeelu sildi tagurpidi, ladus aknalauale suitsupakke, tal olid alati taskud suitsupakke täis. Võttis telefoni ja rääkis, laskmata toru teises otsas olilaj suudki lahti teha. Tunni-poolteise pärast oli mööbel oma vanas kohas tagasi. Uue õppeaasta avaaktus sai peetud ja algas õppetöö. Aga koolile oli langenud mingi nukruse vari, seda tajusid nii õpilased kui õpetajad.

Viimase lennu lõpetasid Evald Aavik, Eino Baskin, Lembit Eelmäe, Judith Kuljus-Kulvere, Oie Maasik<sup>†</sup>, Helene Juhari-Malin<sup>†</sup>, Ofelia Mikk, Elsa Peetsalu-Pant, Voldemar Pahkla, Astrid Pirn, Susella Pöldmaa, Aino Päss-Pihlamägi<sup>†</sup>, Vello Roosenberg, Johannes Saar, Galina Gorbovskaja-Süvalep, Kulno Süvalep<sup>†</sup>, Feliks Urve. Ka nende lavastusest läheb ajakirjandus mööda, andes vaid mõne-realiseid informatsioone.

Olen selles loos püüdnud rääkida ühe kooli lühikeseks jäänud eluloost. Selle õpetajate toa lootustest, muredest, ajamängust ja selle aja rataste vahele jäämisest. Meie õpetajatel õnnestus kogu see pahn, mis koolile kaela tuli, meist suuresti eemal hoida. Vähemalt nad püüdsid seda teha. Oma õpetajate "rahvavaenulikkusest" ja kooli "kehvast pedagoogilisest tasemest" saime teada ajakirjandusest. Meie jaoks oli ikka üks ja sama seletus: enesetäiendus, tervisepuhkus... Kuid tuli ka öelda: "Nii see kahjuks on ja meie ei saa midagi teha." Need jutud püüti lõpetada kiiresti. Poodu majas ei räägita kõiest.

Toonaste õpilaste mälu on salvestanud midagi muud. Kooli meenutades räägivad inimesed rõõmsast naerust, mida kooli seinte vahel nii rohkelt oli, õpetajate-õpilaste omavahelisest sõbralikkusest, erakordsetest pedagoogiisiksustest. Räägitakse sellest, et meid püüti õpetada oma peaga mõtlema, et õpetajad, kes tõesti olid oma aja parimad, püüdsid meid suunata filosoofilise ja dialektilise elu- ja ainekäsitluse poole. Kuidas me tookord seda oskasime vastu võtta, on iseasi. Nad püüdsid õpilasi juhtida nägema maailma, inimesi ja kunsti mitmetahuliselt. Püüan praegu mõtet anda selle filosoofia ja dialektika rõhutamiselle, püüan mõista, mis see siis oli? Kas mitte soov anda meile usku, et maailm ja nähtused ei ole nii ühesed, kui kõik need otsused, direktiivid ja juhtartiklid selles ajas lausa käsukorras meile peale surusid.

Õpilased tänavad kooli selle eest, et nad tundsid end olevat oma õpetajatele tähtsad. Me ei olnud neile ainult hinded matriklis, vaid olime ka nende "lapsed". Õpetajatel oli meie jaoks aega ka väljaspool kooliruumi. Olgu siis kohvikulauas või mõnel muul neutraalsel pinnal.



Viimane pilt koolist. III lennu lõpetajad.

Esimeses reas: õppejõud Alfred Rebane, Aili Leetva, Priit Põldroos, Helmi Tohvelman,  
Oskar Põlla, Apolloni Tšernov.

Teises reas: Judith Kuljus, Aino Päss-Pihlamägi, Õie Maasik, Elsa Peetsalu-Pant, Ofelia Mikk,  
Galina Gorbovskaia-Süvalep, Astrid Pirm.

Kolmandas reas: Vello Roosenberg, Kulno Süvalep, Lembit Eelmäe, Eino Baskin, Feliks Urve.

Kokkuvõttena paneksin selle peatüki lõppu Heikki Haravee sõnad: "Kool õpetas mind mõistma elu, andis arusaamise kunstist ja teatrist. Ja kutseoskuse. Õpetas nägema enda kõrval inimest, mitte krüvikest. Ja see ongi tähtis meie töös. Selle eest olen talle surmani tänulik."

Meie teised ka. 99,44-protsendiliselt.

#### **Veaparandus:**

TMKs nr 1, 1997 ilmunud artikli esimeses osas lk 85 teise lõigu viimane lause peab olema: "Meie eksamihinded olid kõvasti üle keskmise."

Lk 79, 3. lõik, 3. rida peab olema: "direktori käskkiri pärineb 1. juunist 1946."

Lk 81, 5. lõik, rida 14—15 "... tuli palgata eesti keele õpetaja".

Lk 87, 3. lõik, rida 11—12 "... talle ooper ei meeldi ja kuuendik maakera loovast intelligentsist lüüakse maha".

Vabandame!

## TEATRI JUUBEL JA NÄITLEMISE MÕTE

"TEATRI JUUBEL". Režissöör Peeter Simm, stsenaaristid Häidi Kolle ja Peeter Simm, operaator Rein Kotov, montaažöör Sirje Haigel, helirežissöör Ivo Felt, on-line montaaž, kokkusalvestus ja videotöötlus stuudios "Maurum": Avo Kokman; scenograafist Mari Simm, raamatupidaja Katrin Talvik, administraatorid Enda Lehtmets ja Jelena Perelivskaja, akordionil mängis Henn Rebane, lisaks kõlas François Boieldieu harfikonstert, produtsent Raimund Felt. Juhan Viidingu, Karel Capeki, Albert Camus', Tove Janssoni, Oscar Wilde'i ja Mihhail Bulgakovi mõtisklused valinud Andrus Kivirähk, loevad Harriet Toompere ja Andres Roosileht. Arhiivimaterjalides näitlevad: Einari Koppel, Eduard Türk, Ants Eskola, Salme Reek, Priit Põldroos, Juhan Viiding, Heino Mandri, Rein Aren, Jüri Järvet, Kaarel Karm ja Katrin Välbe; mõtisklevad: Sulev Luik, Tõnu Aav, Salme Reek, Katri Kaasik-Aaslav, Martin Veinmann, Kersti Kreisman, Jüri Krjukov, Ain Lutsepp, Merle Palmiste, Dan Põldroos, Elina Reinold, Andrus Vaarik, Ivo Eensalu, Mikk Mikiver, Margus Allikmaa, Aarne Üksküla,

Hendrik Toompere *jun*, Evald Hermaküla, Priit Pedajas, Andres Laasik ja Reet Weidebaum. Katkendid etendustest "Filosoofipäev", "Tagasitulek isa juurde", "Jalutuskäik vikerkaarel". Filmitud Eesti dramaturgia nädalal 8.–14. novembril 1995. Film on valminud Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi ja Eesti Draamateatri toetusel, tänatakse Teatri- ja Muusikamuuseumi, Eesti Filmiarhiivi ja Eesti Televisiooni. Video *Betacam SP*, värviline, 53 min 9s. © "Lege Artis Film", 1996.

### JUUBEL KUI KOKKUVÕTE

Juubel on tavaliselt midagi sellist, mida juubilar ise kõige vähem naudib, see on talle parajalt koormav ja tüütu asi. Juubel ei tähenda ju mitte ainult peopidamise ja külaliste kutsumise kohustust — koos selle juurde käiva salahirmuga, et pidu untsu võib minna —, vaid sisaldab kindlasti ka teatavate

*Sophokles/ Hugo von Hofmannsthal, "Kuningas Oidipus", 1922. Lavastaja Paul Sepp. Aleks Jurichi foto*



kokkuvõtete tegemise vajadust. Juubel on seotud suurema või väiksema aruandmisega oma seniste saavutuste kohta. Aru anda aga tuleb mitte kellelegi teisele, vaid kõigepealt iseendale. Seega on juubelil välise sära ja möllu kõrval tahes või tahtmata ka oma sisemine, puhastav otstarve.

Ühesõnaga, juubel toob suurenenud rahakulu kõrval endaga kaasa ka tülikaid küsimusi, tuletab meelde sõnu, mis on jäänud ütlemata, ja tegusid, mis on jäänud tegemata. Kas ma olen oma võimeid ikka maksimaalselt rakendanud? Kas mu tegude motiivid on olnud piisavalt omakasupüüdmatud? Olen ma üldse oma juubelit väärt?

Juubel teeb tavalisest hellemaks ja südametunnistuse hääl kasutab juubilaril nõrkusehetked halastamatult ära. Kuigi kolleegide kiidukõned enamasti asja leevendavad, võib tasakaal ikkagi mõneks ajaks rikutud olla.

Enesestmõistetavalt tahaks juubilar, et juubel võimalikult ruttu ja valutult mööda saaks ning et mugav igapäevane elurütm kiiresti taastuks. Aga katsumus tuleb nii või teisiti läbi teha.

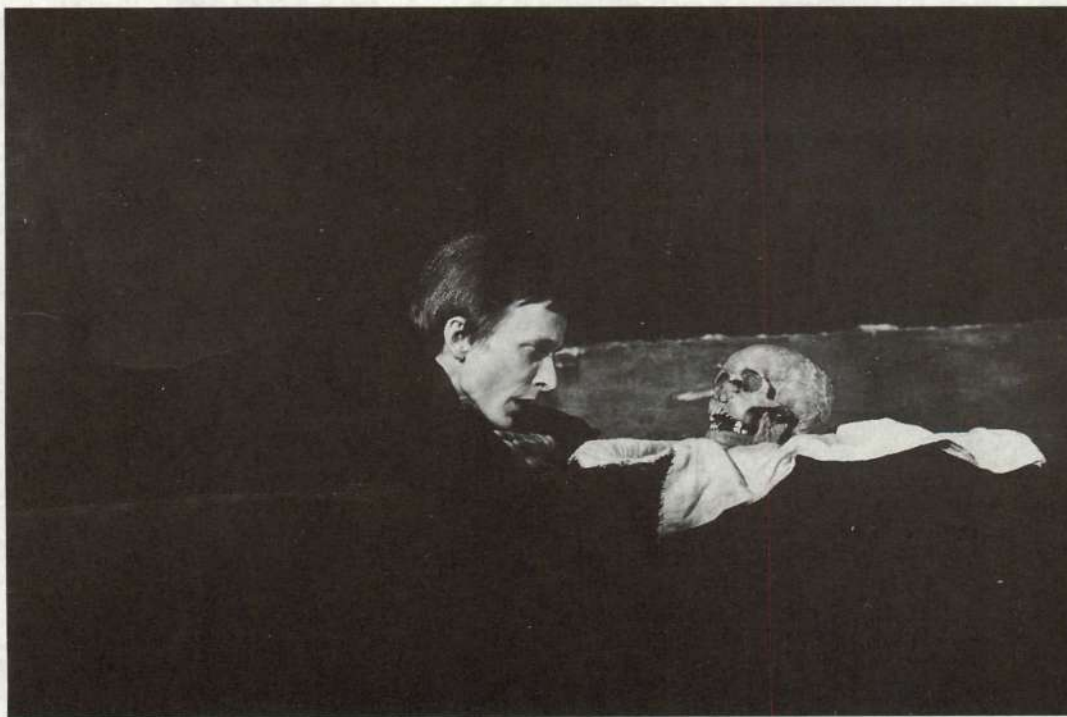
Peeter Simmi ligemale tunniajaline dokumentaalfilm "Teatri juubel", mis on pühendatud Eesti Draamateatri 75. aastapäevale, tegelebki just vastamisega küsimustele, mis tavaliselt tunduvad ebamugavad ja

millest kõnelemata olla on justkui kergem. Film nihutab niisuguse ettekujutuse paigast, tõestab, et mõnikord on hingesoppide tuulutamine vägagi puhastava toimega.

Vahest ei tohiks teatri juubelit üldse ülemäära traagiliselt võtta, see on ikkagi kollektiivne tähtpäev, millel pole juures rõhuvalt isiklikku maiku. Seetõttu võinuksid autorid sündmust tähistavas filmis pidulikul paatosel rahumeeli vohada lasta, võtta üles valitud löike pidukõnedest, näidata mõnda stseeni viimastest lavastustest, lükkida vahele mõned ajaloolised kaadrid ning ülevaade oleks olnud olemas, rituaal oleks olnud sooritatud, rahvuslik kultuurimälu oleks ühe trafaretse ringvaatelise dokumendi näol endale täiendust saanud.

Peeter Simm, niisamuti filmi ülejäänud autorkond, pole oma ülesannet endale sugugi nii lihtsaks teinud. Juubelijutt, nagu ka -film, ei pea alati nii igav olema, paistab olevat olnud nende juhtmõte. Hakkama on saanud liigsete paisutuste ja suurema eufooriata. Kaamera ette juhtunud näitlejatele ei tehta mingit allahindlust: igaüks neist on sunnitud valitud hetkede jooksul olema läbinisti aus, kõnelema millestki olulisest, vaatama kas või põgusaltki iseenda sisse, sõnastama vastu- seid, milles peegelduvad vahetul kujul nende eluväärtused ja -eesmärgid.

*William Shakespeare, "Hamlet", 1798. Lavastaja Mikk Mikiver. Juhan Viiding nimiosas. Henno Saarne foto*





Selma Lagerlöf, "Gösta Berling", 1942.  
Lavastaja Leo Kalmet. Liina Reiman (Ekeby  
majoriproua) ja Maks Karro (Gösta Berling).



Nikolai Pogodin, "Kremlis kellas", 1947.  
Lavastaja Priit Põldroos. Valdeko Ratassep  
(Dzeržinski), Voldemar Alev (Stalin),  
Priit Põldroos (Lenin) ja Franz Malmsten  
(kellassepp).

Armin Alla foto

Nii ongi tulemus intrigeerivalt ebaharilik, avara koondkujundiga: filmi võib vaadata mitu korda ja iga kord sealt midagi uut avastada. Selgub, et juubeli varjus on võimalik korraldada terve uurimus, milles ei kajastu ainult eesti teatrilugu, vaid teatri ning näitlemise mõte üldse.

Kollektiivne juubel on saanud paradoksaalselt individuaalse värvingu ning andnud oma ülesvõtjale võimaluse uurida Draamateatrit kui elavat organismi, mitte mingit loorberitel puhkavat, pika ajalooga koormatud kollektiivset ätti.

Filmi autorite suhtumine oma ainesse ei ole olnud mitte jäägitult tõsine, vaid mõnusaalt ambivalentne. Jälgigem kas või alguskaadrites kargavat maalitud näoga klouni, kes muud ei teekski, kui heidaks kaose üle suurelisesel nalja. Tal on õnnestunud korrakski olla keegi teine, korrakski raputada enda õlgadel maailma hirmutav raskus.

Hoolimata sellest, et narrikuljuste helin on mõnikord halastamatu, on teater ja narrimüts ajast aega käsikäes käinud. Vaheldunud on vaid selle koosluse kohta käivad tõlgendused. Näitlejat võib ühel päeval pilgata pajatsiks ja päevavargaks, teisel päeval kantakse teda kätel ning rahvahulgad imetlevad teda hardalt. Kord troonil, kord poris, nii see näitleja puhul ju käib.

Mitmeplaanisuse ja -täenduslikkuse poole tundub püüdlevat ka film, mille läbiv



Rein Saluri,  
"Külalised", 1974.  
Lavastaja Kaarin  
Raid. Einari  
Koppel (Külaline)  
ja Martin  
Veinmann  
(Peremees).  
Henno Saarne foto



alatoon kõigub teatrile iseloomulikus amp-luaas, ulatudes traagilises koomiliseni ja sealt jälle tagasi, püüdes peaaegselt nende varjundirohkes vahealal. Kui, siis kaldub filmi tunderõhuline alge siiski rohkem mõtliku vaashoituse kui ülemäärase romantiseerituse suunas.

Mitmehihilisuse taotlusest annab tunnistust küllaltki rafineeritud materjali valik. Kuulakem kas või klassikute dramaatilisi tekste, mida Andrus Kivirähi koostatuna kaadri taga loevad Harriet Toompere ja Andres Roosileht. Ka muusikalisel kujundusel, eriti Henn Rebase akordionimuusikal on kanda oma meeleolu suunav, ühelt poolt kaasakiskuvalt intiimne, teiselt poolt pisut pilges, provintsslikku ja koduvillast atmosfääri kultiveeriv roll, nukker ja kentsakas ühtaegu.

### MONOLOGIDE MÕISTATUS

Simm on teinud näitlejatega suurema hulga intervjuusid, seejärel löiganud oma küsimused välja, tihendanud materjali ja pannud teda enam huvitanud vastustest kokku põneva mustri. See on küll mõneti katkendlik, kuid ometi ei lagune kusagil koost, side stseenide vahel püsib, autori hoiak on kogu aeg tuntav, see, mida autor väärustab, on lõpuni selge.

Samm-sammult selgitatakse, mis maja see keset Tallinna linna niisugune on, missugused inimesed seal töötavad, missugused mõtted nende peas mölguvad ja miks nad seda kohta enda jaoks nii möödapääsmatuks peavad. Kõik rääkijad mõjuvad lähedaste ja usutatavate. See, et nad end paiguti kohmakalt ja konarlikult väljendavad, pole oluline, maksab mitte lihvitust, vaid siirus. Kohati on kahju, et küsimused kui otsustav hoolaud on kaadri taha jäänud, sest need tekitavad omamoodi professionaalset huvi: kuidas on olnud võimalik kätte saada just niisugust ja mitte teistsugust vastust või kommentaari. Ent võib-olla ongi seesugune mõistatuse moment filmi õnnestumise nurgakivi?

Selle filmi juures on veel erilist. Võlub see, kuidas seal on suudetud aeg mängima panna. Kui see väljend nii kulunud poleks, võiks isegi öelda, et aeg on filmis iseseisev tegelane — ja siin peab see ütlus tõesti paika. Juubel on ju ajaga tihedasti seotud, kasvabki ajast, mingist ajapunktist loomuldasa välja. Juubeli mõte on tema ajalist fikseeritavuses, seega eeldab ta aja meelevaldselt peatamist, ajale teatud mõõtkava andmist. Näib, et filmi tegijaile ongi aja fenomen just niisuguses kehastuses paeluvaks osutunud.

Aeg pole "Teatri juubeli" tegijate jaoks



Henrik Ibsen, "Peer Gynt", 1962. Lavastaja Ilmar Tammur. Salme Reek (Åse) ja Ants Eskola (Peer Gynt).

Henno Saarne foto

Kõik kasutatud fotod on pärit Teatri- ja Muusikamuuseumi kogudest.

mitte vääramatult objektiivne, vaid plastiline ja olemuselt täiesti subjektiivne nähtus. Aeg muutub vastavalt sellele, missugusesse suhtesse end temaga seatakse. Teatud tingimustel kaotab aeg inimeste üle võimu. Vahel harva on need tingimused inimesele ka aistitavad. Siis avaneb tema ees ühekorraga nii minevik, olevik kui ka tulevik.

Eriti on paindlik ajakäsitus märgatav kaameratöös. Operaator on ajale lähenenud loovalt, iseseisvalt ja eelarvamustevabalt. Tarvitseb vaid märgata, kuidas on ta kasutanud ühtesid ja samu kaadreid Draamateatri esisest linnapildist. Kord on ta neid aeglustanud, kord kiirendanud — luues niimoodi ühest ja samast kohast mitu erinevat reaal-

sust, pannes pildi kõnelema kord üht, kord absoluutselt teist juttu.

Pilguheit aja mõiste suhtelisusele on väga konstruktiivne, isegi eksistentsiaalne, see veenab vaatajat kas või selleski, kui juhuslik ja kaootiline paistab näitlejale elu väljaspool teatrimaja — ja kuidas just nende seinte vahel aeg äkki hoopis teistsugusena, mitte lagundavana, vaid kokkuliitvana mõjub ja seetõttu eriliselt väärtusliku lisatähenduse saab. Niimoodi kehtestub ka näitleja positsioon ajas, just tema liidab üheks teatri eilse ja tänase päeva.

## PÜRGIMUS PUHTUSE POOLE

Mis on siiski teatri ja näitlemise eesmärk? Mida näitlejad enda jaoks tähtsaks peavad? On nende töö vaid igaõhtune rutiin leivateenimise nimel?

Teater on koht, kus tegeldakse igaveste küsimustega, ütleb Martin Veinmann, lisades, et järeleandmisi siin teha ei saa. Tegeleme elu põhiküsimustega, väidab ka Jüri Krjukov. Teater annab inimesele mingi kerguse, näitleja puhastub, arutleb Ain Lutsepp. Näitleja elukutse on üks väheseid, mis inimest säilitada aitab, teater toob näitleja tema elu kriisidest välja, kordavad mitmed teisedki. Teater on rõõmu läte, näitleja elukutse jätab inimesele alles tema hinge, võtab Martin Veinmann olulised mõtted kokku.

Üks Lutsepa mõte väärrib veel kordamist: teater ei ole koht, kus näitleja ainult iseennast naudib, oluline on tema püüd tõe ja puhtuse poole.

Diktoritekstki kinnitab, et teater on koht, kus "petta pole võimalik". Tõe ja vale vahekordest võib kõnelda abstraktse õiglustunde pinnalt, eetika kategooriatest lähtudes, dilemma võib viia ka filosoofilis-tesse kõrgustesse, kuid ühelgi juhul ei saa mööda minna teadmisesest, et Eestis on teater kaua aega olnud ainus koht, kus tõe ja vale vahekordest suhteliselt avalikult selgitada sai — muidugi kunsti vahenditega —, koht, kus nii mõnigi elus keelatud mõte lavalaudadelt saali paiskus ja sumbunud õhku puhastas.

Oli aeg, mil teatris kostis tõe hoopis sagedamini kui mis tahes muus kunstiliigis, kinnitab filmis Mikk Mikiver. Nüüd on teatriskäimine formaalsema tähendusega, nendib Hendrik Toompere.

Nüüd, kui teatril on võimalus olla mitte niivõrd sotsiaalsete probleemide kajastaja, kui võrd hoopis vabamalt kunstile pühenduda, kerkib olulisele kohale nii näitlejate kui ka lavastajate seesmine mõõdupuu, väärtuskaala, mille alusel kõiki oma otsuseid tehakse.

Tõde ja vale on täna rohkem peidus, nad ei ripu enam nii nähtavalt õhus kui varemalt. Näitleja peab, maksu mis maksab, oma hinge korras hoidma, siis püsib ka armastus teatri vastu. Ta ju teab, et "teater on reaalsem elu kui ümbritsev elu" (Kersti Kreismann). Kui teatritöö muutub rutiiniks, nagu kurdab Andrus Vaarik, pole see vist ainult väliste takistajate süü.

Üks ajastu on lõppemas, teine, uus ja algav, käärib ukse taga. Märgid uue aja saabumisest on ka "Teatri juubelis" sees. Filmi lõpuosas on praktilisema sisuga arutlusi. Nende keskmes on küsimus, kas ja kuidas paigutub teater saamise-kulutamise moodsasse ja meeletusse ringkäiku, mil määral on ta ka ise kaubalis-rahaliste suhete osa.

## TEATER EI OLE KAUP

Ei, teater ei ole kaup. Ma ei ole ialgi midagi raha pärast teinud, sõnab Priit Pedajas ja vaatajal ei tule mõttessegi tema sõnades kahelda. Ükski looja ei saa lasta end raha ahvatlustest pimestada, see toob varem või hiljem kaasa loomingulise allakäigu. Küll peab rahale mõtlema teatridirektor, tema ei saa tegelda igaveste, vaid rohkem praktiliste küsimustega. Temal on teised, võib-olla mitte niivõrd isiklikud, kui võrd rohkem ametipositsioonist johtuvad motiivid. Ta ei saa lubada, et loominguline tegevus oleks päris ettemääramatu asi.

Margus Allikmaa meelest peab reper- tuaari valik olema rohkem suunatud kassale. Inimesed vajavad lõõgastust, põhjendab ta kergemate tükide etendamist. Teatri ja tema publiku vahekordest on sageli ettearvamatu, publikut ei too saali mitte positiivne, vaid negatiivne kriitika, imestab Reet Weidebaum.

Kui Allikmaa oleks põhimõttekindel praktikk, siis tuleks tal Lutsepp ja Pedajas mässumeele tõttu teatrist vallandada, mõtleb "Teatri juubeli" vaataja, kes tajub selgelt arvamustevahelist lõhet. Miks ei ole direktor küllalt karm? Just, vaatajaski käivitub teemakohane sisedialoog. Tal tuleb ikka ja jälle veenduda, et on olemas põhimõtteid, millel pole ega saagi olemas mingisugust ühisosa. Ühed tahavad alati üht, teised teist. Ühtesid on ikka rohkem, teisi vähem. Seetõttu on teatri koht tulevikus tume, nagu kinnitab ka Andres Laasik.

Simmi film tõstatas küsimusi, vastas neile ja kokkuvõtteks külvas õhku arvestatava hulga positiivset rahutust. Mis peamine, ta väärtustas õigeid asju, nägi olulist. Draamateater võib uutele juubelitele vastu minna rahuliku südamega.

## PREEMIAID PIANISTIDELE

BRAHMSI JA HINDEMITHI KONKURSIST  
EESTI PIANISTIDELE 3.—5. DETSEMBRIL 1996  
MUSTPEADE MAJAS

**Konkursi nõuded:**

**I voor:** Hindemith — üks interluudium ja fuuga "Ludus tonalisest",

**Brahms** — üks suurvorm sooloklaverile;

**II voor:** Hindemith — üks suurvorm sooloklaverile,

**Brahms** — üks oopus klaveripalu tervikuna.

Mõte korraldada pianistide konkurs Brahmsi ja Hindemithi teostest oli originaalne (idee EMA prof Lilian Semperilt), aga tekitas esmapilgul kahtlusi. Esiteks, kas ei ole kava liiga piiratud? Teiseks, kas ei ole kava liiga nõudlik ja koormav? Kolmandaks, kas kava pakub huvi mängijatele, rääkimata kuulajaist?

Kahe kavandatud autoriga piiratud kava nõuab esitajalt väga erinevaid oskusi.

Hindemith sündis üle saja aasta tagasi (1895) ja kaks aastat pärast tema sündi suri Brahms (1897). Kaks täiesti erinevat maailma, erinevat lähtepunkti muusikas ja ka klaverikäsitluses!

Vastukaaluks Brahmsi sügavmõttelisele ja raskepärasele romantikale on Hindemith kainelt konstruktiivne ja filosoofiline. Mõlema helilooja loomingut esitamine nõuab tugevat vormitunnet, kõrget kõlameisterlikkust, oskuslikku polüfoonilist mõtlemist ja laitmatut klaverivaldamist. Arvatavasti seetõttu osales konkursil ainult kümme esinejat. Selline kaalukas ja küpsust nõudev kava sai jõukohane olla vaid üliõpilastele, mitte noorematele. Kahju, et esinejate hulgas ei olnud üldse stuudiumi lõpetanud noori pianiste.

Esireas vasakult Kai Ugandi (II preemia) ja Irina Zahharenkova (III preemia), tagareas Marek Vilba (III preemia) Reinis Kampe (diplom) ja konkursi võitja Marko Martin.

Harri Rospu foto



Huvitav oleks olnud kuulata just noorte *iseseisvate* pianistide eneseavaldusi. Paistab, et elu on teinud siin oma rängad korrektiivid — ilmselt kas töökoormus või pereelu mured ei võimalda end enam järjekindlale klaveriharjutamisele ja rahulikule mõtetekoondamisele pühendada.

Konkursil ülesastujaid olid koolitanud professorid Lilian Semper ja Peep Lassmann ning dotsendid Ada Kuuseoks ja Ivari Ilja. Konkursi žürii: esimees prof **Erik Thomas Tawaststjerna** (Helsingi), prof. emer. **Laine Mets** ja **Lembit Orgse** (Tallinn).

Ülduse huvi oli napp, mida võis ka ette arvata. Laiemale publikule tekitab tavaliselt sõna "konkurss" omajagu elevust ja uudishimu. Erilist süvenemist ja mingil määral ka muusikalist eelharidust nõudvat kava, nagu seekord pakuti, suudavad ja soovivad kuulata peamiselt aga sama ala inimesed. Ehk oleks siiski tõhusam eelreklam ja esinejate avalik tutvustamine publikut juurde toonud, mis on ju esinejaile nii oluline. Missivõistluste eelvoorudes tutvustatakse iga iludust teleekraanil korduvalt. Millegipärast aga interpreetide eeltutvustamine meie mõttemaailma ei mahu. Oleme muusikute tegevuse tutvustamisel üldse liiga tagasihoidlikud. Võtkem eeskju sportlastest ja kunstnikest!

Nüüd esinejatest. Esimese preemia välja mänginud **Marko Martin** oskab end eksponeerida. Tema esinemine on energiline, pianistlikult tõsiselt võetaval professionaalsel tasemel ja tugeva intellektuaalse kontrolli all. Brahmsi variatsioonides Paganini teemale (I ja II vihik) oli Martin leidnud iseloomulikke kujundid, mis moodustasid vaheldusrikka rea ja olid sealjuures vormitud suurepäraseks tervikuks. Eriti lähedane tundub Martinile olevat Hindemithi muusika. Kolmas sonaat oli esitatud karmi loogikaga, väga hästi üles ehitatud, kontsentreritud mõttega ja ere. Kuulsin oma kolleegidelt üksikuid kriitilisi repliike Martini kõlalise ülepingutatuse kohta, mind see ei häirinud. Kõik suured kulminatsioonid olid hästi ajastatud ja mängitud kvaliteetse kõlaga. Kava oli algusest lõpuni põnev. Kui midagi kritiseerida, siis seda, et Brahmsi rapsoodiaties oli vähevõitu sujuvat voogamist.

Kui Hindemithi mängimine nõuab peale arenenud muusikalise maitse ka suurt tarkust, siis Brahms lisaks sellele ka kindlasti küpset sügavromantilist haaret. Selles vallas oli kõige rohkem õnnestumisi konkursil II preemia saavutanud **Kai Ugandil**, kes tunnetab Brahmsi muusikat nii ranguses kui ka vabaduses ja oskab seda oma nägemuse

kohaselt edasi anda. Eriti ilusaid hetki oli oopuses 118.

**Irina Zahharenkovat** (III preemia) kuulates tekkis vastakaid tundeid. Tema mäng on loogiline ja pianistlikult osav. Ta valdab hästi materjali, tal on kõlameelt ja kavatsusi, millest kõigest hoovab andekuse võlu. Samas on ta veidi pinnapealne ja tarbetult ilutsev, viimast eriti Hindemithis. Vahene otsustavus tema mängus laseb eeldada, et ta on, nagu vahel öeldakse, "veel roheline". Ometi esitas ta nõudliku ja ulatusliku kava mõlemas voorus tähelepanuväärse kindlusega ja seal oli väga ilusaid kohti.

**Marek Vilba** (samuti III preemia) näitas head koolitust ja kontsentratsiooni nii I kui ka II voorus. Vilba väljenduslaad on diskreetne. Tema mängus oli ilusaid kõlalisi leide, seda eriti Brahmsi variatsioonides Händeli teemale. Arukas ja hästi jälgitav oli tema Hindemithi esitus.

Konkursi diplomand **Reinis Kampe** esitas mehiselt Hindemithi Intreluudiumi ja fuuga *in G*. Need Hindemithi kompositsioonilised pärlid kogumikust "Ludus tonalis" on vormilt lakoonilised ja koelt läbipaistvad. Näilise asjalikkusele vaatamata on paljudel neist paras annus huumorit ja ootamatuid karakterite vastandamisi. Nii ei oleks ehk ka esitatud teoses tarvitsenud olla nii tõsine, eriti kui arvestada seda riikalikku viieosalist taktimõõtu fuugas. Brahmsi variatsioonides Paganini teemale (II vihik) paistis Kampet rohkem huvitavat tehnilis-pianistlik kül. Väikestest "kraapimistest" hoolimata tuli ta raske ülesandega toime. Hea oleks, kui ta naudiks rohkem ka õrnemaid ja lüürilisi kujundeid.

Kui vestlesin konkursi järel žürii liikme professor Laine Metsaga, kes muuhulgas pidas Reinis Kampe esinemist paljulubavaks, selgus, et žürii ei arutanud esinejaid üldse, vaid tegeles üksnes hindepallide määramisega. Ma arvan, et selline tööstiil pärineb suurtelt rahvusvahelistelt konkurssidelt, kus konkureerijate rohkuse tõttu on juba ajaliselt võimatu esinemist analüüsida. Antud juhul oleks võinud seda siiski teha, liiatigi kuna osavõtjaid oli nii vähe. Ning esinejatel oleks olnud kasulik kuulda žürii arvamust, rõhutan veel kord — arvestades ürituse niigi kitsast ringi. Otsustajad arvasid kahjuks teisiti.

Oma kaalukuselt ja raskusastmelt ei jäänud selle konkursi kava sugugi alla tüdimuseneni traditsioonilisele: Bach — Prelüüd ja fuuga, viini klassikaline sonaat + 3 etüüdi erinevalt autorilt. Nõustun meeleldi Valdur Rootsiga, kes väitis "Kultuurilehes" (13. 12.

1996): "Hindemithi ja Brahmsi muusika sisaldab hulgaliselt varjatud tehnilisi raskusi, mida mõlemad "puhta" muusika esindajad täiesti süüdimatult oma teostesse on kätkenud; arvestades muusikalise mõtte kulgemist, mitte pianisti mugavust."

Ma ei ole suur konkursside pooldaja. Selle asemel pean paremaks niisuguste ürituste organiseerimist nagu Madis Kolgi algatatud "Con brio", kus esitavad kavad võib ise v a b a l t v a l i d a ja seega näidata oma kõige tugevamaid külgi. Ka puudub see mõttetu esinejate paremuse järgi rittaseadmise vajadus. Oleneb ju see järjestis sageli žürii koosseisust, liikmete meeleolust ja maitsest. Tulemus on tihti vaieldav. Tahtmata äsja toimunud konkursi tulemusi kahtluse alla seada, soovin vaid väljendada oma põhimõtteliselt negatiivset hoiakut konkursi kui niisuguse suhtes. See pole ju spordivõistlus, kus elektrooniline aparaat näitab võistleja vaieldamatut tulemust sentimeetrites, sekundites või kilogrammides. "Con brio" vajaks edaspidi avalikumat ja kaalukamat kandepinda, ka eelvaliku tegemine. Žüriis ei tarvitseks olla esinejate oma õppejõude ega õpingukaaslasi.

Rõõmu teeb meie klaverimängu hea tase viimasel ajal — terve rida noori pianiste, kellel tundub olevat arvessetulevat potentsiaali. Juba "avastatud" talente (Ralf Taal, Mati Mikalai, Tanel Joamets, Ave Nahkur, Toomas Vana, Kai Ugandi, Marko Martin) kõrval on kujunemas terve rida hea koolitusega noori mängijaid (Hanna Heinmaa, Eike Sild, Age Juurikas jt), kellel isikupärane ilme tekkimas.

Mõtlemata panevad äsja toimunud konkursi žürii esimehe Erik Thomas Tawaststjerna sõnad intervjuus "Kultuurimaale" (11. 12. 1996): "Soomlased hindavad väljenduse jõulisust riskides olla mitte nii täpne ja kultuurne ning kontrollitud. Mida lähemale Kesk-Euroopale, seda rohkem iseloomustavad pianismi märgusõnad "täpsus", "enese kontroll", "kultuursus". Seetõttu juhtub sageli, et Soomes väga hinnatud pianistid ei saavuta klaverimängu erineva esteetika tõttu edu näiteks Saksamaal või Austrias." Ei saanudki hästi aru, kas E.T.T. taunib või peab õigeks seda, mida "soomlased hindavad". Ja kas siis täpsus, enese kontroll ja kultuursus ei või kokku käia väljenduse jõulisusega? Riski piiril mängimine on põnev olnud ajast aega, aga kui see on seotud täpsuse, enese kontrolli ja kultuursusega, saab ju rääkida juba täiuslikust interpretatsioonist!

Me oleme vist veidi hellaks tehtud omal

ajal konkurssidel kuulnud mõningate nõukogude pianistide võidujooksust kiirusele ja kõvadusele. Vastukaaluks oleme otsinud ja taotlenud teisi väärtusi: teose sisu filosoofilisemat lahtimõtestamist, süvenenumat enesekuulamist, diferentseeritud kõla, peenemat artikulatsiooni ja pedalisatsiooni. Sellega seoses oleme ehk laskunud liialt nokitsevasse tööstiili, mis igasuguste detailide suhtes on kahtlemata vajalik, kui ainult ei kannataks suurema arengujoone taotlused ja mastaapsem käsitluslaad. Meenutagem korra noort **Peeter Lauulu** Peterburist, kes esines möödunud suvel klaveriõhtuga Mustpeade Maja Valges saalis. Tema vahetu suhe muusika ja klaveriga esmahetkel ehmatas, seejärel aga üllatas. Ka tema "mängis kõvasti", kuid see oli nii veenev, loominguline, põhjendatud ja sealjuures heakõlaline, et midagi ei saanud olla sellise mängu vastu. Ega sealt detailid puudunud!

Eesti pianistide koolitamisele on viimastel aastatel mõju avaldanud Eesti Klaveriõpetajate Ühingu (EKÜ) tegevus. Ühingu loodi praegu Kölnis töötava professor Arbo Valdma algatusel 1989. aastal. Sellest ajast alates on meistrikursusi korraldatud pidevalt, sealhulgas on neid juhendanud ka Saksamaal töötav prof **Kalle Randalu**. Osavõtt on olnud nii mängijate kui ka kuulajate poolest rahvarohke. Õpetajaid on kohale sõitnud paljudest Eestimaa nurkadest, et värskendada oma teadmisi ja teritada vaimu. Ettemängijais on olnud enamasti üliõpilased, aga on ka nooremaid huvilisi, kes on saanud külalisprofessorilt hulga häid näpunäiteid ja ideid edasiharjutamiseks.

Ka on EKÜ asunud regulaarselt korraldama täiendõppe päevi üle Eesti töötavate arvukate muusikakoolide (endised nn lastemuusikakoolid) õpetajatele — loenguid, arutlusi, lahtisi tunde ja kontserte. 1996. aasta sügisel täiendõppel käsitles EMA dotsent **Lauri Väinmaa** Beethoveni teoste mängimise spetsiifilisi probleeme, rääkis Beethoveni erinevatest loomeperioodidest, võrdles väljandeid ja viis läbi avaliku näidistunni kahe õpilasega. G. Otsa nim Tallinna Muusikakooli õpetaja **Ülle Sisa** puudutas oma loengus algõpetuse valusamaid küsimusi, **Leelo Kõlar** tõi välja enam esinenud väärkäsitlusi õpetustöös. Helilooja **Raimo Kangro** mängis ja kommenteeris omaloodud lastepalu. Osalejad said mitme päeva jooksul viibida kogunud pedagoogide lahtistes tundides. Kursusest osavõtjate arv suureneb, mis tõendab, et niisugust äsja on vaja. Täiendõppe kulutusi on aidanud kanda Kultuurkapital ja Kooli-

tuskeskus. Edaspidi kuulukse abi tulevat maakondadelt. Asi on siiski üsna segane ja töö organiseerimine seetõttu häiritud. Selge on, et oma finantsidega EKÜ täiendõpet korraldada ei suuda ja tuleb nähtavasti oodata häid lahendusi... Muuseas on tähelepanuväärne, et EKÜl on kujunenud eriti tihedad kontaktid Kirde-Eesti klaveriõpetajatega. Vene õpetajad tunnevad suurt puudust eestikeelsest metoodilisest kirjandusest. Kui pakkusin neile lugeda vastavat venekeelset materjali, mida on ju külluses, märkisid nad, et soovivad tutvuda just eestikeelse klaverimetoodikaga, soovivad mõista eesti õpetajate mõttelaadi, õppida eestikeelset terminoloogiat. Kui kiiduväärne! Aga kes täidaks selle lünga? Ei ole ju ka eesti noortel pedagoogidel omakeelset metoodika õpikut.

Tulles tagasi kirjutise põhiteema juurde, tahan lõpetada žürii esimehe Erik Thomas Tawaststjerna arvamusega, mille ta ütles välja konkursi pidulikul lõpetamisel: "Olin selle kava suhtes algul skeptiline. Mõtlesin, et nii noorte intepreetide esituses ei saa Brahms ja Hindemith olla eriti huvitav. Aga konkursi tase oli kõrge, kavad olid hästi ette valmistatud ja esinejad suutsid tehnilise valdamise kõrval tungida ka muusika sisulistesse väärtustesse. Lõppkokkuvõttes — oli huvitav kuulata."



## RAIMOND LÄTTE

22. II 1931 — 6. I 1997

*Helilooja,  
kelle südamerasjaks oli lastemuusika.  
Laulupidude autor.  
Tantsupidude muusika looja.  
Laululooja,  
kelle lugudest õhkub tihti ka  
lopsakat rahvalikku huumorit.*

# “ALPISÜMFOONIA” — RICHARD STRAUSSI SÜMFOONILISE VORMI IDEAAL?<sup>1</sup>

Richard Strauss kuulub Mahleri, Sibeliuse ja Nielseni kõrval XIX sajandi lõpu ning XX sajandi alguse väljapaistvaimade sümfonistide hulka. Kõik nimetatud heliloojad on tuntud suurte vormiuuendajatena, kes ei rahuldunud varem väljakujunenud tüüpvormidega, vaid otsisid lakkamatult uusi, individuaalseid lahendusi. Straussi esimesed noorpõlvetoed on loodud küll veel akadeemilises vaimus, kuid Meinigeni orkestri kontsertmeisteri ja suure Wagneri austaja Alexander Ritteri mõjutusel kujunes temast peagi Liszti ja Wagneri uuenduslike ideede jätkaja. 1888. aastal kirjutas Strauss Hans von Bülow'le: “Pärast *f*-moll sümfooniai tajusin ma üha kasvavat vastuolu muusika poeetilise sisu, mida ma soovisin kuulajateni viia, ja meile klassikutelt päranduseks jäänud kolmeosalise sonaat-allegro vormi vahel. [---] Mina leian, et iga uus poeetiline süžee nõuab vastava vormi loomist ja et just nimelt selline meetod on tõeliselt loominguine. Mõistagi on lõpetatud ja täiusliku vormi loomine väga raske, kuid seda haaravam ülesanne...”<sup>2</sup>

Ka paljudest teistest Straussi mõtteavaldustest, nagu ka tema teostest endist, võib välja lugeda, et muusikalises vormis nägi ta enda jaoks loomeprotsessi üht kesksemat probleemi. Millegipärast on aga uurijad Straussi muusika sellele aspektile pööranud seni suhteliselt vähem tähelepanu kui näiteks Mahleri või Sibeliuse puhul. Üheks põhjuseks on siin tõenäoliselt Straussi sümfooniliste teoste järjekindel ja kohati vägagi detailne programmeerimine, mis justkui segaks teoreetikuid neid iseseisva muusikalise analüüsi objektina vaatlemast. Meenutame, et Straussi eluajal oli laialt levinud absoluutse ja programmeerimise muusika mõnevõrra primitiivne vastandamine: absoluutse muusika (sümfoonia) kompositsioonis peeti määravaks üksnes muusikalisi seaduspärasusi, programmeerimise muusikas (sümfooniline poem) aga muusikavälist süžeed.

Nii kirjutab Otto Klauwell oma “Programmilise muusika ajaloos” (1910): “Õeldes lahti muusikalise vormi loomise reeglite, kohandab programmeerimine muusika oma arengu täielikult muusikavälistele kaalutlustele.”<sup>3</sup> Strauss ise eitas järsult sellist seisukohta. “Poeetiline programmeerimine võib tõesti inspireerida uute vormide loomist,” leidis ta, “kuid seal, kus muusika minetab oma sisemise arenguloogika, muutub see “triviaalliteratuuriks”.”<sup>4</sup> Straussiga on ühel meelel ka näiteks Carl Dahlhaus, kelle arvates ei ole vahet, täitis programmeerimine muusika loomisel impulsi rolli või mitte, täisväärtusliku teose muusikaline loogika moodustab alati mingi iseendas suletud konteksti, mis ei vaja muusikavälist butafooriaid.<sup>5</sup> Jääb siiski mulje, et ka paljud tänapäeva uurijad pole vabade mõnevõrra tendentslikust suhtumisest programmeerimise muusikasse. Miks muidu keskenduvad programmeerimise teoste käsitlused sageli vaid muusika “lahtiseletamisele” kirjanduslikust süžeesest lähtuvalt?

Väga selgelt on selline suhtumine tajutav Straussi kõige ulatuslikuma orkestriteose, “Alpisümfoonia” senistes käsitlustes. Teost vaadeldakse tavaliselt kui “muusikalist reportaaži”, mis naturalistlikult kirjeldab üht mägimatkaja rännupäeva. “Alpisümfoonia” vormi üle arutledes leiab ühe soliidseima Straussi-monograafia autor Norman Del Mar, et see mõjub kui “vaba kirjeldav fantaasia, millel on rohkem tegemist maalilise illustratiivsuse kui vormiprintsiipide range järgimisega”.<sup>6</sup> Teoses nähakse enamasti Straussi loominguilise allakäigu ja kriisi ilminguid, kuigi viimasel ajal leidub ka neid, kes selle esteetilist väärtust kõrgelt hindavad (näiteks

<sup>3</sup> C. Dahlhaus. The Idea of Absolute Music. Transl. by R. Lustig. The University of Chicago Press, 1989, lk 137.

<sup>4</sup> Sealsamas.

<sup>5</sup> Sealsamas.

<sup>6</sup> N. Del Mar. Richard Strauss. Vol II. Chilton Book Company, 1969, lk 106.

<sup>1</sup> Artikli aluseks on konverentsil “Heliteos kui probleem” 16. mail 1996. a Tallinnas peetud ettekanne.

<sup>2</sup> E. Krause. Richard Strauss. Leipzig, 1955, lk 229.

Michael Kennedy<sup>7</sup>). "Alpisümfoonia" kuulub küll kindlalt maailma esidirigentide repertuaari (tõestuseks piisab, kui avada tähtsamate plaadifirmade kataloogid), kuid suure ja komplitseeritud etisukooseisu tõttu (ligi 150 mängijat<sup>8</sup>) ei kõla teos kontserdilavadel kuigi sageli.<sup>9</sup> Strauss ise seadis "Alpisümfoonia" oma loomingus väga tähtsale kohale ja oli pettunud, et seda alahinnatakse.

"Alpisümfoonia" partituur valmis aastatel 1911–1915. Teos kannab oopusenumbrit 64 ning see jäi Straussil suurte sümfooniliste poeemide reas viimaseks, järgneval elupeeroodil keskendus ta peaaegu täielikult ooperiloomingule. "Alpisümfoonia" programmiline süžee moodustub helilooja poolt partituuri märgitud alapealkirjadest: Öö/ Päikesetõus/ Mäkketõus/ Sisenemine metsa/ Jalutuskäik oja ääres/ Kose juures/ Nägemus/ Lillelistel aasadel/ Mägikarjamaal/ Eksiteedel läbi tihniku ja rägestiku/ Jääliustikul/ Ohtlikud hetked/ Tipus/ Visioon/ Udu tõuseb üles/ Päike tumeneb vähehaaval/ Eelegia/ Vaikus enne tormi/ Äike ja torm, laskumine/ Päikeseloojang/ Epiloo/ Öö.

Oma sümfoonia "kangelasena" sarnase rännaku tegi Strauss ise läbi 14-aastase poisina Murnaust Baierimaal. Kirjas sõbrale jagas ta vaimustusega oma muljeid: "Matk oli ülimal määral huvitav, tavatu ja originaalne. Järgmisel päeval kujutasin kogu matka klaveril. Loomulikult hiiglasuured helimaalingud ja kitš (*à la* Wagner)." Tõelise "Alpisümfoonia" saamislugu kujunes aga pikaks ja omamoodi saladuslikukski. On teada, et 1902. aastal tekkis heliloojal ulatusliku neljaosalise *Natur-Poem*'i plaan. See pidi ülistama nietzschelikkku "mäe peal elamise" kunsti ja kandma pealkirja *Der Antichrist, eine Alpensinfonie*<sup>10</sup>. Nietzschele viitav pealkirja esimene pool säilis ka hiljem, kui teose kompositsiooniplaan muutus juba üheosalise-

<sup>7</sup> M. Kennedy. Richard Strauss. Oxford University Press, 1995 (first published 1976), lk 130–131.

<sup>8</sup> Mitmesugustes õpperaamatutes tuuakse "Alpisümfoonia" orkestrikoosseis oma 20 metsasarvega sageli hilisromantilise gigantomaania näiteks. Tegelikuses ei mängi need 20 metsasarve mitte kordagi üheaegselt (neist kahteist vajatakse üldse ainult 21 takti vältel lavataguses vaskpilliansambelis) ning orkestri *tutti* kasutamisel on helilooja siin väga säästlik. Tervikuna mõjub teose kõlapilt pigem rafineeritult kui ülepaistutatult.

<sup>9</sup> Eestis kõlas "Alpisümfoonia" esimest ja minu andmetel ka viimast korda hooajal 1942/43 Olav Rootsi juhatusel.

<sup>10</sup> Andmed "Alpisümfoonia" saamisloo kohta pärinevad Stephan Kohleri artiklist "Richard Strauss: Eine Alpensinfonie op. 64". "Neue Zeitschrift für Musik" 1982, nr 11, lk 42–46.

seks — praktiliselt kuni puhtandi vormistamiseni välja. Strauss kirjutab oma päevikusse: "Annan oma "Alpisümfoonia" nimeks "Antikristus", sest see kehastab kõlbelist puhastumist omaenesse jõul, vabanemist töö kaudu, igavese üleva looduse kummardamist." "Alpisümfoonia" panteistliku ideestiku kujunemist võis mõjutada ka Gustav Mahleri surm 1911. aasta mais.

Nagu näeme, on nii teose "ametlik" programm kui ka varjatud ideeline taust problemaatilised: esimene oma mõningase naiivsuse, teine kristlust eitava hoiaku tõttu. Esteetiline hinnang "Alpisümfooniale" kui muusikateosele peaks esmajoones lähtuma muusikast. Viimane on siin aga erakordselt vitaalne, majesteetlik ja poeetiline. Kes soovib, võib siin nautida värviküllaseid helimaalinguid, kuid eeskätt paelub teos oma sisemiselt läbitunnetatud emotsionaalsete seisundite ja dramaatilise arengupingega (mis muuhulgas õigustab nimetust "sümfoonia").

Tulles käesoleva artikli põhiteema, "Alpisümfoonia" muusikalise kompositsiooni juurde, ei saa kõigepealt jätta vastu vaidlemata Norman Del Marile. Määratlus "vaba kirjeldav fantaasia" on kahtlemata eksitav, sest tegelikkuses on teos äärmiselt orgaaniline ja loogiline. Teose ülesehitus ei järgi tõesti otseselt mingeid tüüpskeeme, kuid sellele vaatamata põhineb see peensusteni läbimõeldud kompositsiooniprintsiipidel. Kuna viimased justkui võtavad kokku helilooja aastatepikkused otsingud selles vallas, siis võib "Alpisümfoonia" mõnes mõttes pidada isegi Straussi sümfoonilise vormi ideaaliks. Vaatleme neid printsiipe veidi lähemalt.

Kui alustada kõige üldisemast, siis kõik Straussi sümfoonilised teosed alates "Maccabehist" on üheosalised, kuid samal ajal koosnevad nad tihti üsna paljudest kontrastsetest alalõikudest-episoodidest. Selline "ühtsus mitmekesisuses"-printsiip avaldub ilmekalt näiteks "Till Eulenspiegelis". Erinevad episoodid vahelduvad siin tormilise kiirusega, kogu kaleidoskoopilise juures on need aga tänu monotemaatilisele muusikaliselt äärmiselt tihedalt seotud. Ka "Don Quixotes", mis koosneb introduktsioonist, kümnest variatsioonist ja finaalist, ühineb rida vaimukaid karakterpilte lahutamatuks tervikuks.

"Alpisümfoonia" arendab Strauss kirjeldatud põhimõtte omamoodi äärmuseni. Ühelt poolt on siin tegemist umbes 50 minutit kestva üheosalise tervikuga, teiselt poolt koosneb teos tervelt 22 suuremal või vähemal määral kontrastset episoodist. "Alpisümfoonia" muusikalise ühtsuse loob kõigepealt äärmiselt tihe temaatiline arendus, mis põhi-



neb minu arvestuse kohaselt vähemalt kuue- teistkümmel teemal ja juhtmotiivil. Paljud neist on seejuures intonatsiooniliselt seotud. Näiteks tuginevad mitmed teemad ja juhtmotiivid tõusval kvart-kvindilisel naturaal- heliriba meenutaval käigul, mida Strauss juba poeemis "Nii rääkis Zarathustra" käsitles kõikvõimsa Looduse sümbolina (kuulus "Naturthema", näited 1a, 1b, 1c, 1d ja 1e).

Muusikalise materjali tiheda integreeri- tuse kõrval tagab "Alpisümfoonia" terviklik- kuse veel alalõikude allutamine suurvormi üldisele loogikale. Igal episoodil on siin täita oma funktsioon — osa neist on püsivad (eksponeerivad või lõpetavad), teised eba- püsivad (ettevalmistavad või arendavad), mis hoiab ära teose killustumise süidilikuks miniatuuride ahelaks.

Siit jõuame Straussi teise olulise vormi- kujundusprintsipi juurde, mis seisneb tugi- nemises klassikaliste vormide, eeskätt sonaa- divormi alaosade teatavate funktsionaal- setele tüüpudelitele ("mehiselt" energiline peateema, "naiselikult" lüüriline kõrvalteema jne), samal ajal kui vormi üldstruktuur võib traditsioonilistest skeemidest eemalduda vägagi kaugele. Assotsiatsioonid sonaadivormi- ga tekitab paljudes Straussi sümfoonilistes poeemides. Üldise tendentsina võib märgata, et need assotsiatsioonid on tugevamad vormi aluosades (sissejuhatuses ja ekspositsioonis) samal ajal kui töötlus ja repriis — kui nendest üldse rääkida saab — on märksa mit- metähenduslikumad ja sisaldavad palju indi- viduaalseid iseärasusi.

Nii on see ka "Alpisümfoonias", mida võib ehk isegi pidada muusikaajaloo kõige suuremate mõõtmetega sonaadivormiks (erinevalt oma eelkäijatest "Kangelase elust" ja "Sinfonia Domestica'st" leidub siin mitme- osalise sümfoonilise tsükli tunnuseid väga vähe). Teos algab ulatusliku, justkui kaheast- melise sissejuhatusena ("Öö", "Päikesetõus"), millele järgneb küllaltki selgepiiriline sonaa- diekspositsioon ("Mäkketõus" — peapartii, "Sisenemine metsa" — sidepartii ja kõrval- partii). Vormi edasine areng muutub aga omapäraselt mitmetasandiliseks. Selle ilme- kaks näiteks on uue, "kõrgema tasandi" kõrvalteema sissetulek ulatusliku töötlu- sees (kulmineeruva "Tipu" episoodi teine pool) ja tagasipöördumine repriisis, kus see asendab algset kõrvalteemat. Tüüpiliselt straussilik lai diapason ja suured hüpped teevad selle "Alpisümfoonia" ühe kesksema teema äärmiselt ekspressiivseks (näide 2).

Mitmetasandiliseks võib pidada ka töötlust ennast, sest selle ulatuslikum, paljude kontrastsete alalõikudega tasand sisaldab palju kompaktsemat, tiheda arendusega

"päris" töötlust ("Tormi" episood). Origi- naalse iseärasusena võib märkida veel repriisi ja kooda funktsioonide osalist kattumist: sonaadivormi kokkusurutud peegelrepriis ("kõrgema tasandi" kõrvalteemaga) jääb "Al- pisümfoonias" väga pika kooda-epiloogi sisse (viimane algab episoodiga "Päikeseloo- jang").

Eraldi vaatlemist väärib "Alpisümfoonia" tonaalne plaan. Nii mõnegi Straussi varasema sümfoonilise teose vormiidee põhineb paari-kolme üksteisest kauge helis- tiku vastandamisel. Poeemis "Nii rääkis Zarathustra" on need C-duur/moll (Loodus) ja H-duur/moll (Inimene), "Sinfonia Do- mestica's" F-duur (Mees), H-duur (Naine) ja d-moll/duur (Laps). "Alpisümfoonia" tonaalne plaan on nimetatud teostega võrreldes mitmekesisem, kuid siingi on osal helistikel vormi organiseerimisel täita eriline roll. Tõstaksin esile b-molli, A-duuri, Es-duuri ja C-duuri. Pole raske märgata, et nad reastuvad teoses sümmeetriliselt: sissejuhatus b-mollis ja A-duuris, peapartii Es-duuris, kulminat- sioon C-duuris, repriis uuesti Es-duuris ning lõpp A-duuris ja b-mollis:

b A Es ... C ... b ... Es (A) b.

Tähendusrikas on see, et C-duur ("looduse" helistik "Zarathustrast"! ) ei esine "Alpisümfoonias" mitte kusagil mujal peale "Tipu" episoodi ja et see episood jääb täpselt teose ajalise keskpunkti. Teise olulise sõlm- punktina mõjub b-molli naasmine koos kulmineeruva mäe motiiviga (teose algus- motiiv, näide 1b) episoodis "Visioon". See on kogu vormi omamoodi pöördepunkt, mis jääb ligikaudu teose kuldloikekohta ja millest alates hakkab muusikaline areng kulgema lõpplahenduse suunas. Sümmeetria seisuko- halt on väga põnev veel A-duuri põgus kahetaktiline tagasitulek koos episoodist "Päikesetõus" pärineva motiiviga enne viimast lõiku b-mollis ("Öö", näide 3). Need kaks takti kauges A-duuris mõjuvad kuidagi ebamaiselt, viirastuslikult. Samal ajal avaldub sujuval üleminekul b-molli kahe helistiku kaudne sugulus. Nimelt on A-duur ja b-moll samatertsilised helistikud, mille toonikad on küll erinevad, kuid III, VI ja VII aste ühised (ühine III aste *cis/des* tagabki antud juhul meloodias sujuva ülemineku ühelt helistikult teisele). Siin näib peituvat varjatud sümboo- lika: päike ja öö esindaksid just nagu ühe ja sama nähtuse eri külgi (pealegi põhinevad mõlemad juhtmotiivid laskuval helireal — esimene mažoorrel, teine minoorrel).

Sümmeetria või raamistuse printsiip ei olnud Straussile varemgi võõras. Ilusasse stiliseeritud "raami" paigutub "Till Eulen- spiegel", "Don Quixotes" tekib sild intro-

duktsiooni ja finaali vahel. Kuid "Alpisümfoonia" ülesehituses on sümmeetria põhimõtetel märksa olulisem ja üldisem tähendus. Loodusliku mäe sümmeetrilist vormi imiteerib nii teose tervikkompositsioon kui ka mäe juhtmotiiv selle algul (viimane on seega justkui kogu teose vähendatud mudel) (näide 1b). Edmund Wachten on juhtinud tähelepanu asjaolule, et mäe motiivi kõrgpunktil kõlab *d*-moll akord, mis on teose kulminatsioonile — C-duuris "Tipu" episoodile — eelneva lõigu helistik. Wachteni arvates hoidis helilooja teadlikult C-duuri ainult "Tipu" jaoks ega tahtnud seda ennetada.<sup>11</sup> Sümfoonia lõputaktides omandab mäetaolise sümmeetrilise kuju ränduri motiiv (sonaat-allegro peateema, näide 1c). Nüüd tõuseb aga fraasi kõrgpunktiks C-noot! Pole kahtlust, et tegu on "Tipu" episoodi kaudse järelkajaga (näide 4).

Viktor Tsukkerman on märkinud, et muusikateose kontsentrist kompositsiooni võib mõnikord tõlgendada kui täiusliku, ideaalse ilu sümbolit. Erilise tähendusrikkuse omandab seejuures sümmeetria keskpunkt.<sup>12</sup> Oeldu kehtib täiel määral ka "Alpisümfoonia" kohta. Arvatavasti nägi Strauss mäe

kujundis ja seda edasi andvas muusikalises kompositsioonis tõesti mingi ideaalse ilu ja tasakaalu kehastust. C-duur episood sümmeetria keskpunktis on aga vaieldamatult teose emotsionaalne haripunkt. Selle tähendusrikkust rõhutab muu hulgas ka erakordselt pikk ja mitmekülgne ettevalmistus. Selgelt ettevalmistava funktsiooniga on tonaalselt ebapüsiv episood "Ohklikud hetked", samuti "Tipu" alguspool F-duuris. Ootuseisundi loob neis eeskätt viiulite ärev tremolo, mis kõlab tervelt 60 takti järjest. Analoogiliselt poemide "Surm ja kirstu mine" ning "Kangelase elu" kooda teemadele on "Alpisümfoonia" "Tipu" episoodi teemat eelneva arengu käigus ka meloodiliselt ennetatud (kõige selgemini episoodides "Nägemus" ja "Lillelisel aasal").

"Alpisümfoonia" vormi puhul on kõige tähelepanuväärsem, et oma hilisromantismile tüüpiliste hiiuglaslike mõõtmete, mitmetähenduslikkuse ja ebatraditsioonilisuse juures mõjub see siiski erakordselt tiheda, veenva ja isegi rangena. Samuti peaks see teos kummutama üsna levinud seisukoha, justkui välistaks illustratiivsus ja programmiliste detailide rohkus tugeva muusikalise loogika ja sümfoonilise arenduse olemasolu. Nõ pealispinnal võib Straussi muusika olla küll vägagi detailirohkelt illustratiivne, samal ajal ei kaota aga helilooja kusagil kontrolli sümfoonilise vormi tervikkikkuse üle.

<sup>11</sup> E. Wachten. Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung. "Zeitschrift für Musikwissenschaft", mai/juuni 1934, lk 271.

<sup>12</sup> V. Tsukkerman. Analiz muzõkahnõh proizvedeni: Složnõje formõ. Moskva, 1983, lk 109—110.

[Sehr breit] [feierlich] *Also sprach Zarathustra*

*p* Tr-be *Tutti f* *p*

[Lento] *marcato* *Eine Alpensinfonie*

*pp* *dim.* *pp*

Trilli c Tuba

Der Anstieg *Sehr lebhaft und energisch*

Archi *ff*

12

marcatissimo

ff Cor Tr-ni Tr-be

Auf dem Gipfel

ff Tr-ni dim. pp

[Allegro maestoso]

ff Fiati Tr-be Cor a 6 Tuba V-ni V-le Cl. Tr-ni Fag. V-c-b gliss. gliss.

Näide 2

[Etwas breit und getragen]

mf V-ni con S<sup>pp</sup> Fl Ob. Archi Fiati Org. dim. pp Tuba Ob., Cor ingl.

Näide 3

Nacht espr.

Sehr langsam

espr. p V-ni gliss.

Näide 4

# PERSONA GRATA HENDRIK TOOMPERE



*(Istub Eesti Draamateatri publikugarde-roobi suitsunurka maha ja süütab sigareti, kurdab hakatuseks kõrvapõletikujärgset osalist kurtust ja seda, et varsti tuleb minna esimest korda lavale partnerite teksti kuulmata.)*

"Minu jaoks on teatritegemine kokkuvõttes ikkagi üks elu. Mitte bioloogilises, aga vaimses mõttes. Kui ma siia Draamasse Hermaküla juurde tulin — Noorsooteatris ma ei saanud vist aastatki olla —, siis oli mu üks põhilisid huvisid, mismoodi seda lavakunstikoolis saadud kooli teisendada keelesüsteemi, mis oleks mulle vastuvõetav. Koolist saadud rida oli liiga üheülbaline, liiga "mono". Nägin hullupööra vaeva, et kogu seda jama, mis ma koolist sain, maha kraapida. See oligi tött-õelda kogu Hermaküla periood. Sai tehtud näitlejatreeningut erinevate meetoditega pluss vaimne haare: mis asi see teater on, miks teda teha ja mida ta minu jaoks tähendab.

Mingis mõttes olengi käinud spiraali mööda ja mingis mõttes ka teadlikult ennast suurest kultuuri peavoolust kõrvale viinud, et siis jälle ühel hetkel tagasi tulla. Olla kogu

aeg orbiidis — see ei huvita mind üldse, seda enam, et Eesti on niivõrd väike ja pikka aega siin väga võimsalt esineda tähendab kiiret ja kindlat surma. Minu süsteem ongi selle peale loodud, et pöörata pilt pidevalt teistpidi. Maailm käib ka kogu aeg ringi. Kui pidevalt meinstriimiga kaasa minna, võib meinstriimi külge kinni jääda. See, et ma kodeerin enda sisse teatud üllatuste võimalikkuse — see ongi põhiline mõte.

Hermaküla trupiga oli meil ka väga ränkasiid läbikukkumisi, kus üle rambi ei tulnud mitte ükski informatsioonikübe ja millest me ise väga hästi aru saime. Aga ka need asjad, mis hästi välja tulid, ei läinud eriti hästi publikule, sest ei olnud sellise teatri lugemise oskust. See pole vaatajate süüdistamine, sest oli ka terve hulk inimesi, kes said väga hästi aru, millega me laval tegeleme. Selle trupi õnnetus seisnes selles, et ta sattus ühte segasesse aega, kus hakkasid toimuma kõik need putšid, ja kui näiteks "Proovid" või "Raudtee" praegu elustuksid, oleksid nad hoopis teistsuguse kõla ja tähendusega. Need olid täiesti head asjad. Plaanis oli võtta ka üks korralik klassikaline tekst, kas või Shakespeare, ja anda läbi süsteemi, mida me olime õppinud — kuidas teistsugust lavareaalsust luua — anda sellele ka kaalukam tekstipool taha, aga siis juhtusidki kõik need jamad. Ju siis oli saatuses nii määratud.

Ka minu sattumine sinna truppi oli üks juhuste juhus. Tegime Peeter Jalakaga Ruto Killakunna teatrit, *Odin Teatret*'i mehed Taanist olid siin, käis kõva Grotowski ja Kantori filmide vaatamine, *Towards a Poor Theatre* ja kõik Miša Tšehhovid said läbi hekseldatud ja kokku pandud üks treeningusüsteem, aga polnud kohta, kus trenni teha. Hermaküla oli siis Draama peanäitejuht, küsisime temalt ruumi. Evald ütles muidugi jaa, palun. Läksime siis minema. Pöörasin ümber ja läksin tagasi, et mul oleks üks eraviisiline küsimus ka: kas ma üksi ka võiksin vabu ruume kasutada? Evald ütles, jah, võid küll, aga mul oli ka üks eraviisiline jutt: kas sa ei tahaks proovida "Red Ryderit"? No nii, kui ma ei oleks oma küsimusega tagasi läinud, ei oleks Evald tulnud minu juurde oma küsimusega. Ta oleks võinud tulla, aga kas kindlasti? Elasin tol suvel Vigala Sassi juures ja Sass ütles ka, et kui sa jõuad teatud kohani, siis

tulevad su mõttekaaslased ise sinu juurde, sa ei pea hakkama neid otsima.

Minu näitlejaimidž? Eks ta ole vist looduse poolt näomärgina kaasa antud. Ma paistan laval väga noor välja, ma tean seda ise hästi ja kindlasti tuleb siit mingi oluline piirang. Aga ennast ju kõrvalt ei näe. Tihti näevad inimesed minus midagi sellist, mida pole üldes endast arvata osanud. Kuigi pean õtlema, et Hermaküla juures harjutades tekkis mul väga tugev enese peale kõrvalt vaatamise võime. Tähendab, ma suudan selgelt luua selle skisofreenilise piiri, et samal ajal olen kohal ja olen ka kõrval. Võib-olla mõne arvates on see miinus, aga ma ise arvan, et see on päris hea. Võib-olla on see ka üks põhjus, miks ma nüüd lavastan. See on sama asi nagu vaadata omaenda tükki saalist — sa vaatad küll lavale, aga samas ka läbi selle pildi, mis sul peas on. Näitleja võib seal midagi muud teha, aga ta paindub ikkagi sinu kujutluse järgi. Järsku tahaks hüüda: tõmbame nüüd nulli tagasi, ja vaatame selle silmaga, kes üldse asjast midagi ei tea. Väsitav ja hea töö on see vaatamine, pärast on tunne, nagu oleks kõvasti puid raiunud või midagi sinnapoole. (*Toob mõned näited oma lavastuse "Kolmas politseinik" põhjal.*)

Minu arust pole palju öeldud, et iga lavastusega peab üles ehitama uue maailma, mida varem mitte kunagi pole olnud. Muidugi peab! Milleks sa siis üldse...? Viimasel ajal on meil käibesse tulnud üks kuulus Mihhalkovi lause: professionaal teatris on see, kel tuleb välja see, mida ta tahtis. Et, vat, see on nüüd ikka see tõeline šeff, kes sellega hakkama saab! Mina vaatan hoopis teise kandi pealt. Minu jaoks on nii, et see, mille poole mina püüdn, on küll selle piiri peal, kus enam ei saa öelda, et tuli välja see, mida ma tahtsin. Minu arust on see igav. Koopiamasin. Tuleb välja see, mida tahtsingi. Aga... (*otsib närviliselt mööda taskuid uut sigaretti*) ...aga kui tuleb välja see, mida ma tahtsin, ja SELLE PEALE veel SEE, mida ei osanud oodata ja aimatagi — selle pärast just tasubki teatrit teha.

Ega mina ju tegelikult ei mässa ega protesti, mul on, ausõna, täiesti ükskõik, mis ümberringi toimub, aga mind huvitab see, mis saab, kui minu kogemus ja teadmine panna tugeva küsimärgi alla, ja seda ma teen peaaegu alati. Proovin luua enda jaoks paradoksaalloogilist süsteemi. Jõhkvalt öeldes on lavastamine isenda paljundamise viis. Et mind oleks rohkem. Selles mõttes ka androgüünne, mitmesooline korruga. See, et ma sean küsimärgi alla mingid üldkehtivad tõekspidamised ja ISEGI alternatiivsed

tõekspidamised, võib tekitada tunde mässajast, tegelikult see nii ei ole. Tegelikult ma tahan selgeks saada, mis toimub. Teater on minu jaoks ka illumineeriv jõud. Valguse viskamine pimedatesse nurkadesse. Hetkeline väikvalgus peab tulema tshuhhhhh!, mis lööb kõik nurgad valgeks... ja siis läheb uuesti hägusesse tagasi. See on punkt, mida ma peaaegu alati olen püüdnud tabada. Aga keskpärase vahenditega ja niisuguse pehme jamaga, kui sa millegi vastu ei astu ega millegi poolt ei ole, ei viska sa iialgi valgust neisse tumedatesse aukudesse.

Mis siin rääkidagi, teatri olukord on praegu kurb ja selles on otseselt süüdi teatritegijad ise, kes on arad ja nõrgad kujud. Teater peaks ju olema tribüün, mis on täiesti avalik ja otsene, ja siis veel julm, terav ja ilus. Selles mõttes tehakse teatrit praegu täiesti vale kandi pealt. Ei, mitte vale kandi pealt, aga selle hirmuga, et inimesed ei tule vaatama, kui me teeme midagi teistsugust. (*Räägib pikemalt teatrimäändžmendist ja paar sõna skandaalireklaami korraldamise võimalustest.*) Aga see teistsugune asi peab olema küllalt karmi käega tehtud. Kui ma mõne aasta eest suhtusin teatrisse taoistliku munga positsioonilt, kus kõik pidi olema niisugune pehme ja voolav ja sujuv, siis nüüd on olulisem terav *zen* mõök pea kohal. Kui seda pole, on teater mõttetu. Teater peab olema nii raske, et tõuseks ise õhku. Vaat nii kerge ja läbipaistev peab ta olema. Selles kerguses on olemas kõik nurgatagused, teravused ja pimedused, aga lõpptulemus peab olema puhas ja kerge. Vaatajana tunnen praegu kõige suuremat puudust hea sotsiaalse närviga teatrist. Teatrist, mis räägib vaatajaga otse, mitte ei tee umbkaudseid tõlkeid. Teater mängib praegu oma kohta maha.

Teater peab olema ehitatud sedasi, et sinna tuleb tark ja sinna tuleb loll. Sest on olemas teatud punktid, mis läbistavad absoluutselt kõiki inimesi. Mingid imepeened praod kõikide inimeste sees. Ühe lavastuse üldine süsteem peakski olema selline: väga lihtne, väga läbipaistev, väga üheselt haaratav. Kui selline süsteem on loodud, siis on hea lavastaja puhul loodud veel terve korrustik kihistusi — tshik-tshikk-tshikk (*ehitab kätega õhus korrustikku*), mida igaüks vastavalt oma IQle ja harjumustele ja kultuurile hakkab lahti lugema.

Tüki valikuks piisab tegelikult ühestainsast torkest. Näiteks "Maailmakõiksuse kiireim kell" on valitud pealkirja pärast. See pealkiri võttis mind kohe mauhti! kinni. Pärast selgus, et tükk on ka normaalne. Aga see pole midagi absoluutset. Järgmisel aastal



tahaks Dostojevski "Vendasid Karamazov-veid" teha ja seda pean ma nüüd väga-väga tõeliseks ja kompleksseks. Ja tekst peab olema maitsev! Kui ma kodus süüa teen, siis ma ikka hoolega maitsestan ja püüan tabada erinevaid maitsekooslusi.

*(Käib vahepeal kodus ja oma teises töökohas reklaamifirmas "Brand Sellers", tagasi tulles mängib väikeses saalis maniakaalselt igavest noorust püüdlevat Puumat omalavastatud Philip Ridley näidendis "Maailmakõiksuse kiireim kell". Tuleb tagasi, pea märg ja ergud valla.)*

Oma kolmekümne ühe eluaastaga on üks aeg läbi, kus enam kõike mängida ei tahaks, aga saaks veel küll. Kui kaua veel? Ei tea.

Minu põlvkonna A ja O on usk sellesse, et teater ulatub ühiskonnas teatud piirini ja mitte kaugemale. Mind ei huvita teater kui abstraktsioon ja fiktsioon, teater on ikka väga õudne asi ja midagi väga õudset peab seal ka korra läbi käima. Teater kui ainult märgisüsteem ei liiguta inimesi. Ei, liigutab ka, aga siis ma tean juba ette, kuidas mind peab liigutama.

Kui täpselt tead, mida mängida — kirjuta see suurte tähtedega — MIDA MÄN-

GIDA ja kuidas mängida, siis ei ole enne lavaleminekut mitte ühtegi hirmu. Aga see on igav tee. Kui aga lood endale teatud punktid, milleni pead jõudma — aamen! ja ainult nii, siis tekib ainult hirm selle püha momendi ees: kas tuleb või ei tule? Aga see pole krampilööv hirm, vaid vastupidi, üks hea hirm, mis tekitab huvi ja ärevust. See pole isegi see hirm: kas publik tunneb ära?, see on üks teine asi. See on põhiline tehnika, mida ma olen taga ajanud ja mis võib edasi viia. *(Räägib religioonist, rahast, seksist.)*

Endaga ühiskeelsed inimesed tunnen ära sellest, et pärisasjad on nende jaoks olulisemad kui mänguasjad. Teater on peale mängu veel üks väga ehtne ja ürgne jõud. Ürgne on tegelikult äralõrtsitud sõna ja ma pole üldse mingi ürgema tagaajaja, aga see vist on küll see. Ega ma tegelikult mingi väga kollektiivne inimene olegi, rohkem ikka üks omaette frukt..."

*(Aplaus. Suures saalis lõpeb etendus. Viiv hiljem on Draamateatri garderoob täis elevil teatrikülastajaid ja persona grata edasine jutt läheb üleskirjutaja kõrvust mööda.)*

SVEN KARJA

*Hendrik Toompere jun jaanuaris 1997.  
Harri Rospu fotod*



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: SAALE SIITAN, ANNELI REMME. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS.

ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

### DAVID VSEVIOV. History as Theatre (12)

Art historian David Vseviov looks at history from theatrical point of view. The whole history of human behaviour is full of theatrical relationships, rituals, play. The author brings examples from the primeval period until recent past. David Vseviov considers the most theatrical time when the meanings of history and theatre came closest, the period of absolutism. And it goes without saying that the richest and most powerful theatres in world history were the Roman and Soviet empires.

### KADI HERKÜL. If a great role does not become a brilliant role... (16)

Who is an actor and what is the difference between a good actor and a brilliant one? What makes a role great and what prevents it from becoming greatest? Does Estonian theatre pay enough attention to its actors? Such are the questions of the theatre critic Kadi Herkül who reflects upon the present situation in Estonian art of acting and theatre criticism.

### ENE PAAVER. A stranger to friends, a friend to strangers (20)

At the end of 1995 the Estonian Drama Theatre staged Peter Shaffer's "Lettice and Lovage". About a year later the same play appeared in the Russian Drama Theatre. What makes it truly extraordinary, is not the fact that the same piece was staged in two theatres within such a short period of time, but that the same actress — Maria Klenskaya — plays in both versions. In Estonian Drama Theatre she has the role of tough and theatrical Lettice, in the Russian theatre she plays the dull timid Lotte. Regarding Maria Klenskaya's two different roles in two different languages, played in different productions of the same play, the author of the article claims that this is not merely a theatrical event, but a socio-cultural phenomenon, a sign of the two cultures approaching each other.

### MAIMU VALTER. The story of a school, II (66)

The continuation of an overview of the short history of the Tallinn State Theatre Institute during 1946—1951 which began appearing in January. Maimu Pohlak-Valter, the author of the article, was among the first graduating class, and therefore her personal recollections mix with historical documents.

### Persona grata. HENDRIK TOOMPERE JUNIOR (90)

Hendrik Toompere, the actor and director at the Estonian Drama Theatre, expresses his thoughts about theatre. His recent more significant productions are F. O'Brien's "The Third Policeman" and P. Ridley's "The Fastest Clock in the Universe". At the beginning of the next season, Hendrik Toompere plans to stage F. Dostoyevsky's "The Brothers Karamazov".

## MUSIC

### KRISTEL PAPPEL. A Theatrical Landscape from Salzburg to Köln (Musical Hilltops Included) (27, 96)

Salzburg Festival 1996 reflected quite clearly the face of European theatre today. Together with the most outstanding productions of the festival (Shakespeare's "Midsummer Night's Dream" staged by Leander Haussmann; Weber's "Oberon" — conductor Sylvain Camberling, producer Klaus Metzger; and Schoenberg's "Moses and Aron" — conductor Pierre Boulez, producer Peter Stein) the author is analysing of some new productions of German theatre from the season of 1996/97 (Wedekind's "Lulu" — producer Anna Badora, Marber's "Riefenstahl" — produced by Johann Kresnik, and Hebbel's "Judith" — producer Wolfgang Bauer).

On the stage, in workshops as well as on the theoretical conference there was under the greatest attention Beethoven's opera "Fidelio" and its former redaction, "Leonore". Thereby, in the opinion of Kristel Pappel, the concert production of "Leonore" interpreted by John Eliot Gardiner and Annabel Arden was incomparably better than "Fidelio" by George Solti and Herbert Wernicke, although the last was officially the main work of the festival.

### TATJANA LEPNURM. A Harp — from its Birth to Nowadays (47)

Tatjana Lepnurm, the Estonian leading harp soloist is the music therapist at the same time, engaged in harp therapy. This overview in popular form about the history of harp is the introduction for the other article treating with harp therapy. The first half of it is describing the development of a harp from its birth to Ancient Greek.

### ALLAN VURMA. Why Do Singers Smell Flowers (55)

The author of this article has studied singing and a voice for many years already. Now he tries to answer the question why do singing teachers use a lot of associative expressions which seem to be very funny for outsiders? Although in our time it is possible to describe quite clearly how to sing in order to achieve a sound desired, but it does not help a lot in the practice of singing. The author displays a selection of strange expressions used by teachers of Estonian Academy of Music and collected by their pupils, and he tries to analyse the content of these expressions.

### LEELO KÕLAR. Prizes for Pianists (81)

In December of 1996 an exclusive competition for young Estonian pianists was organized in Tallinn (the chairman of jury was Erik Thomas Tawastjerna from Helsinki). The program of the competition consisted of works by Brahms and Hindemith. Leelo Kõlar makes an analysis of how the competition was organized and how did the



laureates perform, as well as the standard of Estonian young pianists and their education. Besides talents already discovered (Marko Martin, the winner of the first prize of this competition among them, and also Kai Ugandi, the second prize) there is coming a number of well-educated and individual piano artists.

**MARGUS PÄRTLAS. "Eine Alpensinfonie" — the Ideal of Symphonic Form for Richard Strauss? (85)**

Richard Strauss saw the musical form as one of the most important problems in the process of composition. Still, researchers have paid quite a little attention to problems of form in Strauss' music. Maybe a literary program in his works makes so strong impression on theorists that they do not see his program music as independent musical works. Margus Pärtlas tries to convince us that "Alpensinfonie", although illustrating a literary program is also musically very logical and demonstrates an important symphonic development.

**CINEMA**

**VALENTIN KUIK answers (3)**

Valentin Kuik (born in 1943) graduated from the Moscow Cinema Institute on 1975 as a feature film director. He has directed 5 feature films, 10 documentary films, written film scripts for other directors, produced television plays, written numerous short stories and won the main award of the novel competition in January 1997. He is currently one of the most active persons in Estonian film industry. In the long interview Valentin Kuik answers the questions of Toomas Raudam, a writer, scriptwriter, former editor of feature films and a cultural journalist. In the course of the interview, they tackle several ethical and technological problems with film-making, talk about Kuik's work, discuss the relations between the script, direction and literature. We learn Kuik's own attitude towards his so far finished films; which films he considers as most significant for himself and offers his reasons.

**MAARET KOSKINEN. The Swedish film of the eighties and nineties: a critical survey III (35)**

**TOIMETUSE KOLLEGIUM:**

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

**ÕIENDUS**

Artiklisse "Tartu muusikaelu 1996. aasta lõpul" (TMK 1997, nr 2) lk 15 on sattunud kahetsusväärne viga. Taisto Noore intervjoo viimases lauses palume lugeda "...mille dirigent on debütandina Hendrik Vestmann."

The last part of a longer article translated from the book "Film in Sweden" (Svenska Institutet, 1996). The previous parts appeared in our magazine in January and February. The last part tackles the so-called typically Swedish and national cinema; gives an overview about the best Swedish documentaries in recent years and briefly touches upon the first films by new talented film-makers.

**I make free with the truth. Conversation with Stefan Jarl (43)**

Stefan Jarl (born in 1941), the most well-known and internationally successful Swedish contemporary documentalist speaks in his interview about the relations between documentalism and feature film elements in his work; the influence of Arne Sucksdorff, a documentalist among the classics, upon his becoming a director of documentary films himself. He also criticises the excessive cult of Ingmar Bergman and points out the resultant negative phenomena in the development of Swedish film.

**MICHAEL TAPPER, TOMMY LINDHOLM. Pornothopy (59)**

In the article translated from the Swedish film magazine "Chaplin" No. 2, 1992, two Ph.D. candidates in film science describe the views of Linda Williams, the prominent American feminist and doctor in film science, on pornographic films. They also show in which directions the pornographic films have developed over the last decade or so.

**KÄRT HELLERMA. The jubilee of the theatre and the meaning of acting (76)**

To mark the 75<sup>th</sup> anniversary of the Estonian Drama Theatre, the director of feature films and documentaries Peeter Simm (born in 1953) produced a 53-minute film "The Jubilee of the Theatre" ("Lege Artis Film", 1996). In her long review the author of the article values Simm's film highly, finding it thorough and perceptive both from the viewpoint of history and our present day. In Kärt Hellerma's opinion the film raised interesting questions and also answered them, in addition it managed to create a substantial amount of healthy restlessness.

**AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO" PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU TALLINNAS:**

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja "Viruvärava", Viru t 23.

**TARTUS:**

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11

HEA LUGEJA! Toimetuses on veel oodavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikeseemplare. Ars longa, vita brevis est.

NB! Praaekesemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt. 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

ka muusikalist materjali Joseph II mälestuseks kirjutatud leinakantaadist), samas ka Prantsuse revolutsiooni ideest abstraktse plaanis (mitte niivõrd nende teostamiskatsetest ja sellega kaasnevast terrorist). Üheksa aastat pärast "Leonore" esietendust (1805) valminud "Fidelio" redaktsioon (1814) on üldistatam ja läheneb paiguti oratooriumile. Samas ei saa Gardineri meelest väita, et "Leonore" on tingimata parem kui "Fidelio" — mõlemat ooperit võiks vaadelda kui omamoodi lahtist ehk avatud vormi, kui nähtust *work in progress*: "Leonore" lähtuv areng tipneb Missa solemnises ja Üheksandas sümfoonia.

Gardineri interpreteeritud "Leonores" tegid kaasa kaks tema enda loodud kollektiivi: kuulus Monteverdi koor ja *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* (asutatud vastavalt 1964 ja 1990). XVIII ja XIX sajandi vahetuse pillide kasutamine toob erilise selgusega kuuldavale Beethoveni teose struktuuri ja teemade töötlemise. Muide, erinevalt Viini ja Berliini Filharmoonikutest mängib Gardineri orkestris tähelepanuväärselt palju naismuusikuid, orkestri kontsertmeistergi on naine. Esimese viulirühma II puldi viulidajanna Pauline Nobes esitas ühtlasi ka naturaaltrompeti soolot avamängus ning ooperi draamaatilisimas stseenis III vaatuses. Publik jälgis hämmeldunud huviga, kuidas daam viiuli puldi kõrvale lavapõrandale asetas, trompeti võttis ning siis oma soolo ajaks *Felsenreitschule* kaljuseina raiutud bokside kolmandale korrusele tõusis, asudes niiviisi orkestri "pea kohal". Ja siis ta tõstiski trompeti ja mängis ooperi pöördepunkti tähistavaid signaale, olles ise ühtlasi nagu Vabaduse sümbol, nagu Leonore... Ooperi tegelased oli lavastaja Annabel Arden paigutanud poodiumidele orkestri tiibadel ning tagaküljel. Lauljad liikusid vastavalt tegevuse arengule ühelt poodiumilt teisele, keerulisteks ansamblikeks koondusid rohkem lava keskele, dirigendi lähedusse. Karakterid olid täpsed ja erksad, reageeringud muusikaliselt põhjendatud ning tervik mõjus kosutavalt loomulikuna. Gardineri valitud solistid Hillevi Martinpelto (Leonore), Kim Begley (Florestan), Christine Oelze (Marzelline), Franz Hawlata (Rocco), Matthew Best (Don Pizarro) ja Michael Schade (Jaquino) ületasid oma "Fidelio"-konkurendid Suures festivalimajas tunduvalt.

Gardineri—Ardeni teatraliseeritud kontsertettekannet osutus tõeliseks, võrreldamatult elusamaks muusikateatriks kui fes-

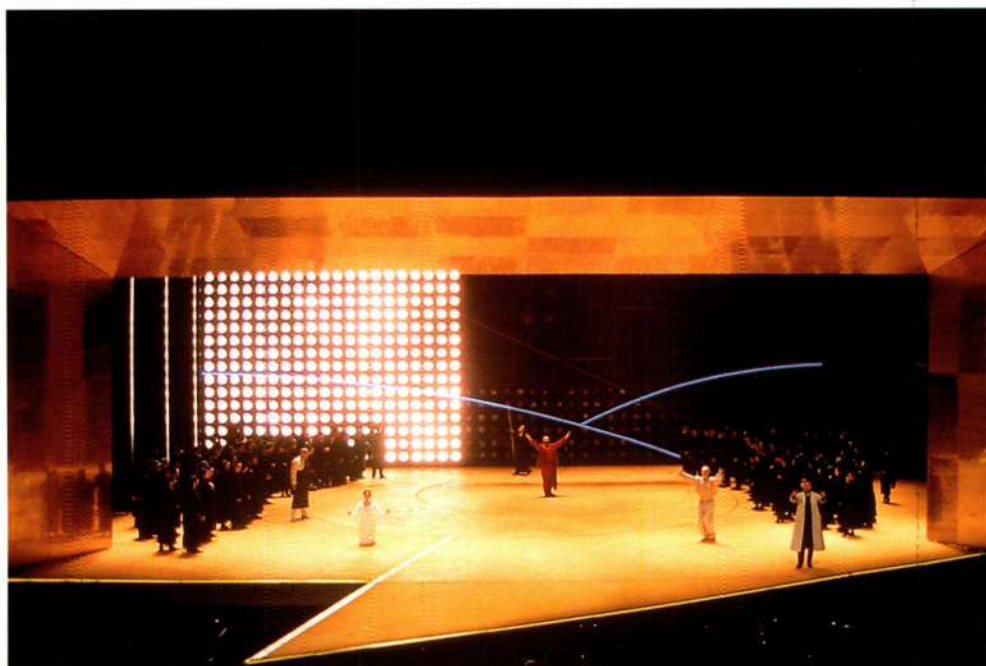
tivali ametlik põhilavastus "Fidelio" (lavastas Herbert Wernicke, dirigeeris sir George Solti). Leonore rolli oli Wernicke kutsunud Cheryl Studeri, kes demonstreeris paraku prima-donna kõiki negatiivseid külgi, alates ebapuhtast laulmisest ja lõpetades saamatu lavalise liikumisega. Minu nähtud etendust ei dirigeerinud mitte maestro Solti, vaid ta assistent, kellele Viini Filharmoonikud — Salzburgi festivali peamine ooperiorkester — ei kavatsenudki kuuletuda.

## SALZBURG JA EESTI

Kahjuks ei ole täpseid andmeid, kui palju on eesti muusika Salzburgi festivalil kõlanud — arvatavasti vähe või üldse mitte. 1997. aastal on missioonitundega Gidon Kremer võtnud nõuks tutvustada festivali publikule Baltikumi heliloojaid ja muusikuid. Kremeri loodud kammerorkestris "Kremerata Baltica" mängivad ka Eesti, Läti ja Leedu noored pillimehed. Festivali tellimusteosena kõlab Peteris Vaski kontsert viiulile ja keelpilliorkestri. Sama kontserdi kavas seisab ka Erkki-Sven Tüüri "Passioon" keelpillidele. Ehk hakkab tänu sellele eesti muusika Salzburgi festivalil sagedamini kõlama? Nii puudutaksid Gérard Mortier' uuendus- ja demokraatiseerimispiüdlused meid veelgi otsemalt.



Shakespeare'i "Suveöö unenägu" *Felsenreitschule*'s. Leander Haussmanni lavastus Salzburgi festivalil 1996, Bert Neumanni lavakujundus.



Schönbergi "Mooses ja Aron" Peter Steini lavastuses. Elektriseeritud mõttepinget Moosese ja Aroni vahel kajastas ka lavakujundus (Karl-Ernst Herrmann).

**★ Max's**

*Påkostad  
35 mm  
Biofilm!*

*2 timmar!*

*Filmen hela  
porrvärlden  
talar om*

*Kassarekord i  
hela Europa*

*Snövit som du aldrig  
sett henne förr!*

Alla har väl kollat på TV på julafton och velat se Snövit suga av Toket medan Butter dammar på henne bakifrån... Det får du hä!

Liksom att den elaka häxan gangbangas av svarte slavar, att Snövit tas analt av prinsen och har gruppsex med dvärgarna. Något liknande har du aldrig sett. "Snövit" är en påkostad porrversion av alla tiders sago-klassiker, där mycket möda har lagts ned på manus, kostymer och scenografi. Gamle Walt skulle skävla i sin grav.

Av kåthet!

Alla avbildade modeller medverkar i filmen.

Art. nr: 7152 Speltid: Ca. 2 tim.

Vt lk 59, "Pornoopia".

Kaks rootsi doktoranti refereerivad Kalifornia filmiteaduse professorit.