

Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



6

/1997

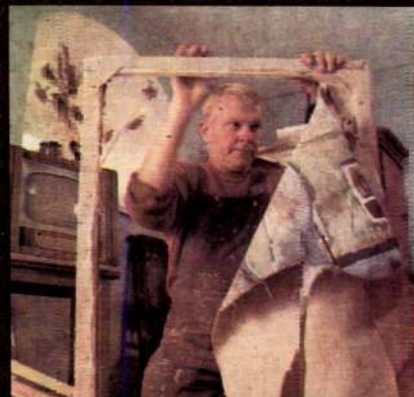
6 / 1991

juuni

X aastakäik

Esikaanel: J. Köler. Ella Adaiewsky portree, Oli, 1868.

Tagakaanel: Andrus Vaarik peaosalisena Har-di Volmeri lühimängufilmis «Igaühele oma», 1990.



TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tiiksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1991

SISUKORD

TEATER		
Ene Paaver	«METSPARDI» TANAPÄEVASUS (<i>H. Ibseni «Metspart» «Vanemuises»</i>)	17
	VISUAALNE ETENDUS JA PROJEKTTEATER SKANDINAAVIAS (<i>Refereering K. O. Arntzeni artiklist</i>)	26
Margot Visnap	TEATER OTSIB OMA TEED, KRIITIKA — TEATRIT	58
Tõnu Kaalep	ESIMESI TEATEID TULIJAIT (<i>Lavakunstkateedri 15. lennu senistest lavastustest</i>)	62
Mardi Valgemäe	MIS JÄI SÕELALE BROADWAYLT (<i>Tagasivaade mulluse hooaja tipplavastustele</i>)	87
MUUSIKA		
Mare Põldmäe	«OOPERIT, ME OOPERIT ...»	2
	VASTAB IDA AAV-LOO-TALVARI	5
Gregorio Suñol	GREGORIAANI LAULU TAIUSLIKKUS	21
	SKITS ELLA ADAIEWSKYST JA TEMA AUTO- PORTREE KIRJADES AINO TAMMELE (<i>Kommen- teerinud Ivalo Randalu</i>)	44
	PERSONA GRATA. VELLO JÜRNA	93
KINO		
Juri Lotman	FILMIKEEL JA FILMISEMIOOTIKA PROBLEEMID («Mõttevaramu»)	13
Mart Kivastik	KURI PILK (<i>Hardi Volmeri lühimängufilmist «Igaühele oma»</i>)	35
	FILMIGLOOBUS (<i>Ronald Reagan — näitleja, kuberner, president ja kirjanik</i>)	37
Toomas Raudam	KINO KAITSEKS (<i>Kolm lauset ja neliteist sõna Arvo Valtoni «Proovipiltide» ümber</i>)	55
Tõnu Karro	FILM KODUMAAIGATSUSEST (<i>Märt Müüri tõsi- elufilmist «Fa Siber on olnud mu kodumaa»</i>)	72
Johannes Saar	LEMBIT PALUTEDER OMAS KOJAS (<i>Peeter Sirge tõsielufilmist «See olemine»</i>)	74
Karen Moline	OMA POISS NEW YORGI AGULITANAVAILT (<i>Ameerika režissööri Martin Scorsese loomingust</i>)	77
	AUGUST ROOSILEHE FENOMEN	40
Toomas Raudam	TUBA	40
Juta Kivimäe	AUGUST ROOSILEHT KAUNISTUSKUNSTNIKUNA	43



Ooperiteater on Euroopa maades kujunenud omamoodi kultuurielu visiitkaardiks, millele enamasti lisatakse ette täiend «kuninglik» või «rahvuslik» või ka lihtsalt «suur». Ooperimajagi on see, mida turistidele esmaajoones näidatakse, seestpoolt isegi siis, kui hooaega või etendust parajasti pole. Ja enamik Euroopa ooperimajadest on uhked, ümmargune saal, kaetud punase sameti ja kullaga.

«Estonia» teatril pole vastu panna ei täiendit kuninglik ega isegi mitte rahvuslik ja ka mitte kuld-punast saali, kuid sellele vaatamata peame ooperihoonet ka Tallinna üheks oluliseks vaatamisväärsuseks. Mida küll väljast kaunim vaadata kui sees etendust kuulata. Sest nende kuninglike saalide juurde käib tavapäraselt ka hea akustika ning vaatamata saali vanusele lavalise masinavärgi tehniline täiuslikkus. Isegi siis, kui kuninglik hoone eriti suuri mõõtmeid ei oma.

«Estonia» ooperitrupp on kuninglikes saalides esineda saanud, eriti muidugi Põhja-maades. Alates 1985. aastal Stockholmi Kuninglikust Ooperist, esinemisest, mida Rootsi-maal siiani mäletatakse, ning lõpetades selle aasta kevadtalvise Põhja-maade gastrolliga: Kopenhagen, Göteborg, Oslo. Vahepealsetesse aastatesse on mahtunud nii Pariis kui Moskva, arvukatest esinemistest Soomes rääkimata. Aga 1985. aastal Stockholmis avastati Eestimaa ooper ka Lääne jaoks.



OOPERIT, ME OOPERIT...

Ooperiteater on konservatiivne ja alalhoidlik nähtus, vaatamata sellele, et eksperimentidest ja uuendustest sellelgi alal oleme lugenud ja küllap neid piisavalt näinudki, nagu ka psühholoogilist ooperilavastust. Hoolimata kõigist eksperimentidest säilib üks oluline nõue, mis lavastajale piire seab: laulja peab olema suuteline oma osa ära laulma. Ja ka praegust maailma ooperiteatrit valitseb laulja, vaatamata ülinimekatele lavastajatele, kes sellel alal oma kätt on proovinud. Ega asjata ole viimastel aastatel kujunenud omamoodi Luciano Pavarotti kultust.

Aga koduste asjade juurde minnes kerkib kohe hulk probleeme, millest mõned on habemega ja mõned uued, meie segasest ajast tingitud. Oma üliras suutsime ooperiteatri säilitada, säilitada küllalt konservatiivsena. Küllap paljuski ka tänu sellele, et Venemaal on nii tugev ooperitraditsioon. Uut maja «Estonial» ei ole ja võib-olla pole Eesti riik kunagi nii rikas, et püstitada see «kuninglik», «rahvuslik» või «suur» hoone. Ehk oligi lihtsalt teatrimaja (valminud 1913) enim, milleks väikerahvas suuteline. Et siis selle teatrimaja sees ka ooperit teha.

Lavastaja ja dirigendi vahekord ooperiteatris on üsna palju räägitud teema. Olgu lavastajatega kuidas on, dirigent on see, kes teeb teatris igapäevast tööd, iga üksikut etendust, ning dirigentidega on meil selles mõttes vedanud, et «Estonia» orkestri ees on alati olnud needsamad, kes sümfooniaorkestrigi ees. Ainult et... Kõik, kes meil on väga head, kipuvad parematele jahimaadele, kõik, kes lihtsalt head, veidi vähem parematele maadele, ja nii võib juhtuda, et sügishooajal dirigentide read, kes kodus igapäevast tööd teevad, üsna hõredaks jäävad. Sest kõige taga on neli tähte, mille nimeks r a h a. Tippkunstnik on kallis lõbu ja kui meie ei suuda talle piisavalt maksta, siis leidub ikka keegi, kes suudab. Muusikute (nagu ka tantsijate) eelis ja hädaoht seisneb ju selles, et muusika ei tunne keelebarjääre. Ja lepalehe vahetamine kas või penrahaks on nii inimlik.

«Estonia» ooperimaja täissaalid käivad kaasas 1980. aastatega, mil teatril oli välja panna hiilgavast lauljateansamblist tervelt kaks kooseisu: Margarita Voites ja Anu Kaal, Urve Tauts ja Leili Tammel, Hendrik Krumm ja Ivo Kuusk, Teo Maiste ja Mati Palm, ning Tiit Kuusik nähtusena omaette. Mida tähendas «Estoniale» Hendrik Krumm, on näidanud kaks hooaega ilma temata üsna valulise selgusega. Teatrist on esimest hooaega ära ka Margarita Voites, kelle kõrgvorm ometi veel alles. Uus põlvkond on visa peale kasvama, ansambli pole noortest veel kokku panna. Nii juhtubki, et olulisemateks esinemisteks tuleb lauljaid laenata naabritelt. Mis ei



ole omakorda eriti harukordne nähtus ka kuninglikes teatrites. Ainult et Läänes käib planeerimine veidi teistmoodi, sealne solist teab täpselt, mida ta teeb järgmisel aastal samal päeval (muide, Eri Klas teab ka).

See viib paratamatult mõttele, kui oluline on teatris ajastamine. Et kui teatril on olemas ühe ooperi peaosalisel, siis tuua see ka lavale (nagu oli 1974. aasta «Traviataga»), olgu siis lavaline lahendus paika pandud või panemata, heade lauljate puhul tullakse ooperit k u u l a m a. Selle mõtte jätkuks tahaks kiita «Vanemuise» ooperit, kus vähemalt Schönbergi «Kuu-Pierrot'» ja Bartóki «Hertsog Sinihabeme lossi» lavastades on täpselt arvestatud nende jõududega, kes olemas ja parimas vormis. Samas on teatris tenoripõud, aga sellele vaatamata tulevad välja «Don Juan» ja «Rigoletto».

Võib-olla on uus tõus tulekul, sest vähemalt «Võlulöödi» kolm esimest etendust näitasid aktiivset huvi publiku poolt. Ainult et ooperit kohtame «Estonia» mängukavas harva. Ning harvadeks nähtusteks on kujunenud ka esietendused esindusteatris. Möödunud aastal tuli välja vaid Tubina «Barbara von Tiesenhuse», selle aasta esimesse poole on mahtunud ainult Mozarti «Võlulöödi». Selle koha pealt on «Vanemuine» aktiivsem olnud, mahutades hooaega (seisuga 1. mai 1991) koguni kolm nimetatud ooperilavastust,

pluss lavalise kantaadi «Carmina burana». Küllap on üheks ooperi eelistamise põhjuseks ka «Vanemuise» väikese maja taasärkamine. On ju see saal kammerlikeks muusikatükki-deks vägagi sobiv.

Ooperiteater elab oma igapäevast elu etendustes, «Estonias» kipub küll operett võimust võtma. Ainult igaõhtuste etendustega kasvab laulja, orkestrant, publik. Tahaks loota vaid seda, et meid ikka nii palju koju jääb, et oleks neid, kes laval esinevad ja neid, kellele esineda.

Mare Põldmäe

P.S. Ooperimajad, mis kõrvalolevatel pildidel näha on, kuuluvad Kõbenhavnile, Tallinnale, Tartule ja Göteborgile. Oslo ooperiteater oli kvartali sisse nii ära peidetud, et seda ei õnnestunud esimese hooga üleski leida, saati siis veel pildistada. Aga vähemalt pildil ei tundu meie teatrid küll sugugi vähem imposantsed kui nende kuninglikud kaaslased.

E. Tarkpea ja T. Huigi fotod





Ida Loo-Talvari 1950. matite algul kootsis.

VASTAB IDA AAV-LOO-TALVARI

«Estonia» teatri külalisetenduste ajal Göteborgis oli lõpuks võimalik kohtuda Ida Aav-Loo-Talvariga, kes oli «Estonia» ooperiprimadonna aastatel 1926—1944 ja kelle senine kontakt pärast sõjaaegse Eestimaaga on üsna hõre olnud, kodumaal pole ta käinud. 19. VI 90-aastaseks saanud lauljatar elab tunni tee kaugusel Göteborgist, Stenungsundis. Ta kohtus praeguse «Estonia» solistidega ja jagas meeledü mällestusi. Mitme jutuajamise juures olid Eva Potter, Arne Mikk ja Jüri Kruus. Göteborgi ooperiteatris vaatas proua Talvari Tubina ooperi «Barbara von Tiesenhuseni» etendust.

Kas te kuulsite Tubina «Barbara von Tiesenhusenit» esmakordselt?

Jah. Muidu olen Tubina muusikat palju kuulnud, aga ise laulnud ei ole. Tahaksin väga näha «Reigi õpetajat», see on juba Aino Kaldal nii ooperlik lugu. Evald Aav ju tahtis seda teha, üks vaatus oli valmis, siis ta suri. Ja Juhan Jürmelgi oli vaatus valmis, ta küsis, kas mina tahan seda laulda, ta oli seda kirjutased minule mõelnud. Seegi jäi pooleli.

Kust on pärit teie huvi muusika vastu?

Kord pärast etendust «Estonia» fuajees arutasime, kust keegi pärit on. Narvast oli kõige rohkem: Karl Ots, Raimund Kull, Albert Uksip, Mari Möldre. Mina ka.

Nii et ikka kodu oli kõige algus?

Jah. Isa mängis viiulit ja laulis ka, pani meidki väiksena ritta laulma. Emal oli ilus hääl, ka vanana veel. Pärastine kuulus lauljanna Paula Brehm oli ta kooliõde. Brehmil oli võimalus Peterburis edasi õppida, kui ta pärast Narvas kontserti andis, siis ema küll kahetses, et temagi oleks võinud. Meid õdesid-vendi oli kuus, kaks suri varakult. Üks vend mängis viiulit, teine oli maadleja, käis Pariisiski, Palusaluga ühel ajal. Mina olen alati laulnud. Vanaema rääkis, et kui ta küsis — olin siis veel päris väike —, miks ma karjun, vastasin: ma laulan.

Tallinnas laulsime vend Voldemariga «Tungla» seltsi kooris, seal laulsin ka esimest korda solistina ja leiti, et mul on hea hääl. Konservatoorium oli pool aastat töötanud, läksin sinna, selts maksis veel poolaasta õpemuksu, olin ju vaene, pärast sain priilt.

Konservatooriumis oli teie õpetajaks Emmeline Hellmann, kellest kui pedagoogist on üldiselt vähe teada.

Ta andis hea hingamistehnika, sisse ja välja pidi hingama kella järgi. Muidu kõik kipuvad rinnast hingama, ei tarvitata diafragmat, tema oskas seda õpetada. Õeldi küll, et hääle poolest hakkasid tema õpilased justkui huilgama, kuidagi lahtiselt laulma, mitte itaalia kooli moodi.

Armanda degli Abbati on omamoodi legend meie lauluõpetajate seas. Rahvuselt itaallanna, lõpetas temagi oma elu kusagil Siberis, surmakoht ja -aegki on teadmata. Te polnud kaugeltki ainus, kes tema käest õpetust sai.

Karl Ots õppis Abbati juures Roomas ja tõi ta sealt meile häälesead- jaks, tal polnud Itaalias piisavalt tööd. Abbati juures käisid peaaegu kõik, ka Milvi Laid, suhtlesime vene keeles (minu teada oli ta abikaasa vene ohvitser). Hiljem avas ta oma stuudio. Abbati ajas hääle väga kõr- gele, kõigile tema õpetus ei sobinud. Näiteks Aarne Viisimaa rikkus oma häält, küsis veel, kas mina tunnis käin. Olin juba varem koloratuure lau- nud, aga keegi ei saanud aru, olen ma koloratuursopran või mitte. Abbati kuulas mind teisest toast ja imestas — oi, kui kõrge hääl! Ta soovitas mul kõike laulda, ka dramaatilisi osi. Muidu ikka räägiti, et see rikub koloratuuri ära, aga tema väitis vastupidist, et teeb häälepaelad tugevaks. Pärast tegin üheaegselt Wagnerit ja Rossinit, ei kartnud midagi. Kui ma Riias laulsin, arutati, mis hääl mul on. Et nii tugev, koloratuuridel on ju tavaliselt väiksed häälekesed. Aga mis puutub õpetajatesse, siis kõige rohkem olen ikka ise õppinud. Läksin juba hommikul vara teatrisse, laulsin hääle lahti ja muudkui harjutasin.

Kui suur oli teie hääleulatus?

Fa-ni. «Võluflöödi» Oökuningannat õppides mul fa-d veel ei olnud. Harjutasin. Kui sol-i kätte sain, tuli fa ilusti.

Kas te Abbati soovitusel sõitsite Itaaliasse õppima?

Jah, ta vaatas mulle isegi korteri valmis. Itaalias käisid impressaariod õpilasi kuulamas, et neid teatritesse tööle värvata. Minu õpetaja käskis minulgi Gildat ette laulda, aga ma ei julgenud, olin liiga tagasihoidlik. Suveaeg oli, ei saanud operitki vaadata. Sain Itaaliast palju juurde, kuigi olin seal ainult poolteist kuud.

Miks nii vähe?

Hooaeg «Estonias» algas «Aidaga». Olga Torokoff-Tiedeberg pidi esimeses koosseisus laulma — meil oli ikka kaks vahetust —, aga seekord valis juhatus mind esietendusele. Aav saatis telegrammi: tule ruttu!

Kuidas te Evald Aavaga kohtusite?

Ta laulis juba enne mind «Estonia» kooris. Elasime ühes kandis, hakkasime etendustelt koos koju minema, tema ikka ootas, kuni ma grimmi maha võtsin — nii see läks. Ta oli hirmus äge, nagu püssipauk, ei saanud paljudega läbi, nõudis ikka õigust. Sellest tuli aga aina pahandusi.

Ta laulis kooris 1926. aastani.

Kui ta ooperit kirjutama hakkas, jäi ta koju, tal oli siis vist ainult üks koor juhatada. Elasime minu rahast, ma töötasin väljaspool teatrit ka palju. Tulime kuidagi läbi. Ooperi eest sai ta väga väikese honorari, aga ta võitles selle eest, et heliloojad said makstud iga etenduse pealt, aga seda polnud ka palju.

1928 tuli lavale Evald Aava «Vikerlased», mida me peame eesti esimeseks rahvuslikuks ooperiks.

Minu vend Voldemar Loo tegi sellele libreto. Oli palju tegemist, et ooper üldse valmis sai. Mõlemad ajasid oma, Aav tahtis teksti muuta, libretist ei lasknud. Üks vaatus oli juba valmis, siis läksid riidu, mul oli juba hirm, et jääbki pooleli. Siis mina jälle lepitasin neid. Andsin Aavale päris palju nõu. Näiteks selle kuulsa dueti «Önn, meie juurde jää» asjus, et ei tohi alustada «ö» tähega kõrges registris. Minu käest küsis ta ikka hääle ulatusi. Ja arvestas Juta osas minuga, kuigi ma soovitasin seda mitte teha. Mul oli ju väga suur hää, et pärast teised ei saa seda osa laulda.

On teil esietenduse päev meeles?

Kõik läks lodusasti. Tervelt 24 korda mängisime, lõpupoole hakkas saal tühjaks jääma. Arvan, et rahvas polnud ooperi vastuvõtmiseks veel küps, see oli ju alles päris algus. Aga «Vikerlaste» õppimisega erilisi probleeme ei olnud, see on ju lihtne lugu. Hanno Kompus lavastas, ei teinud ka midagi erilist. Ainult proove sai vähe, nagu alati.

Kuidas Evald Aav töötas?

Istus klaveri juures, proovis akorde. Ega ma ei tea, mida ta seal tegi. Kummi tarvitas palju. Aga me elasime ju palju teatris, see oli nagu teine kodu.

Ja siis te läksite lahku.

Aav leidis teise, mina pidin ära tulema. Aga ta suri juba 1939, nad ei jõudnudki abielluda. Mina leidsin endale ka hea mehe.

Millega teie abikaasa Johannes Talvari tegeles?

Pangas töötas, klaverit mängis ka. Ta suri 1979. aastal.

Kuidas te «Estonia» teatrisse sattusite?

Alguses mitte teatri pärast, vaid et teenida. Proua Hellmann soovitas «Estonia» koori minna. Läksingi ühel pühapäeval Raimund Kulli juurde, ta kuulas mind ja käskis järgmisel päeval tööle tulla, aga määras mind kooris teist alti laulma — mul olid madalad noodid ka olemas —, et sopraneid on niigi palju. Proua Hellmann lohutas: küll seal saab edasi. Kontraaltidest on alati suur puudus olnud. Koori juhatas tol ajal August Topman.

Enne teid oli «Estonia» laval juba kümnekond aastat ooperit tehtud, Helmi Einer ja Olga Mikk-Krull olid oma suured osad ära laulnud.



Stseen Verdi ooperist «Traviata». Violetta — Ida Loo-Talvari, Germont — Tiit Kuusik.



«Traviata». Alfredo (Eedo Karrisoo) ja Violetta.



Gildana Verdi ooperis «Rigoletto».



Mozarti «Võluflööd». Öökuninganna — Ida Loo-Talvari, Pamina — Olga Torokoff-Tiedeberg.



Nimiasalisena Puccini ooperis «Turandot»

Helmi Einer oli ju alguses kõige parem hääl. Tema tegi esimest «Traviat». Einer oli dramaatilisem, Mikk-Krull lüürilisem ja tegi ka koloratuuri osi. Ikka olid neil tülid osade pärast, mõlemad soovisid mind oma järglaseks. Einer tegi tol ajal küll rohkem operetti, ega meil ooperit väga palju kavas olnudki.

Ega teil 1918. aastal lavastatud «Traviat» ei õnnestunud näha?

Ei. Alfred Sälik laulis seal Alfredot. Ütlesin talle kord, et kui mina Violetta laulan, tahaksin, et tema oleks Alfredo. Ta oli nõus, et küll saab. Aga ta ei saanud enam laulda. Olin temast nii vaimustatud. Tal ei olnud suur hääl, aga kui ilus! Ta paraku ei arendanud seda, arvas, et opereti jaoks aitab küll. Ja kuidas publik teda armastas! Ta tuli lavale — säras, naeratas — kõik olid vaimustuses. Ta tahtis veel viimast korda laulda, «Estonia» juhatus oli nõus, aga see jäi teostamata. Räägiti, et kokaiin tegi oma töö. Ja joomine. Üldse — miks mehed peavad jooma? Vootele Veikat näiteks, mina oleksin ehk võinud ta päästa, olin siis vaba, aga ei taibanud. Pärast oli kahju küll. Või Benno Hansen — issand, kui ilus hääl!

Teie laulsite oma esimese peaosa hoopis itaallastega.

Nad tulid «Rigolettoga» ja neil polnud Gildat. Mind ei tundnud siis veel keegi. Direktor helistas, et kas ma ei teeks poolteise nädala pärast Gildat. Aav oli parajasti Viinis, helistasin, et laulan. Ta arvas, et ma olen hulluks läinud — poolteist nädalat! —, aga tuli etenduseks tagasi. Istus Ants Lauteriga kõrvuti, Lauterigi imestanud, kuidas ma laulan. Osa oli ju tuttav, olin kooris lauldes seda palju kõrvalt kuulnud. Nemad laulsid itaalia, mina eesti keeles, aga see ei seganud, muusika ütleb ju kõik ära. Kui Kull juhatas, publik plaksutas, laulsin aariat teist korda. Ikka plaksutasid. Kull pani käe suu peale, näitas, et ma enam ei kordaks, kartis, et väsin. Aga ma ei oleks väsinud. Pärast etendust ütlesid Raimund Kull ja Hanno Kompus, et nüüd saavad nad «Lakmé» lavastada, kuna mul on kõrged noodid olemas.

Miks just Delibes'i «Lakmé»?

See on eksootiline lugu. Kompuse naine Rahel Olbrei oli eksootiline tüüp, tal tulid need tantsud hästi välja. Nagu «Aidaski».

Missugused olid teie lemmikrollid?

Violetta. Muidu ma ikka kartsin enne etendust, laval küll kadus hirm ära, aga «Traviat» ma ootasin. Olin nagu tsirkuse hobune — saaks aga lavale. «Rigoletto» meeldis ka. Ja Lakmé.

Kuidas nägi teie ajal välja lavastusperiood?

Ma tegin ise väga palju tööd. Kohe, kui noodid kätte sain, hakkasin harjutama, nii et sain juba esimeses proovis laulda. Kui me juba oskasime, läksime lavale. Oleks võinud varemgi minna, aga lava oli alati kinni. «Estonias» oli ju väga kitsas, valitses draama, operett oli eriti uhke, ooper kõige vaesem, vanad riided pandi meile selga. Kõik tükid tulid toorelt välja, etendustega alles küpsesid. Eelpeaproov oli kostüümides. Aga seda kõike tehti üsna lohakalt, üks nii, teine naa, ei olnud kindlat kätt. Keegi ei nõudnud palju, omapead midagi tegime. Võrdluseks — kuidas Lauter nõudis! Ta tegi palju proove, oli väga vali, ei lubanud meid lava tagant piiluma ka mitte.

Tol ajal lavastasid ooperit põhiliselt Hanno Kompus ja Eino Uuli.

Ega ma nendega eraelus palju läbi käinud. Pärast etendust oli fuajees olemine, kus võeti ikka napsi, aga mina ei tahtnud seda ega ka kaua üleval olla. Ma väga hoidsin ennast. Hanno Kompus ei olnud minu arust kõige parem lavastaja, ta tegi lava tihti väiksemaks, kõik oli kokku surutud, nagu ta isegi oli pisike mees. «Aidas» näiteks pidi ta muidugi tervet lava kasutama. Eino Uuliga suhtlesin rohkem. Aga pärast Venemaal külas käimist läks ta nagu imelikuks. Hakkas «Rigolettot» ümber tegema. Mina pidin laulma Gildat, paeltega valge pluus seljas, must parukas peas, nagu talutüdruk. Puud olid laval, pidin nende lehti rebima. Ma ei olnud nõus. Ooper on siis mõjuv, kui ta on omas ajas. Nüüd küll tehakse kõik ümber, aga minu arvates ei ole see õige. Ime, et muusika veel puutumata jäetakse.

Te olete ka päris mitme dirigendi juhatusel laulnud.

Juhan Aavik oli väga armastatud, ta oli nii pehme. Kull oli jälle liiga temperamentne. Naersime, et kui need kaks kokku panna, saaks paras. Verner Nerep oli väiksem tegelane, algas peale koorijuhina. Ta ei lasknud mind kaua koorist ära, pärast kuulsin, et hoidis teadlikult kinni, tal oli vaja koori eestvedajat.

Kull ajas vahel lori juttu. Meil oli orkester väga sügaval augus, tasast mängu polnud alati kuulda. Ja noored lauljad ju vahel detoneerivad. Kuull ikka küsis, et kas on elevant kõrva peale astunud. Ta käis pühapäeviti kella viie ajal balletiplikadega tantsimas. Mul polnud ammu uut osa olnud ja siis üks neist küsis, miks. Kull vastas, et nüüd ma kukkuvat pikali — saan Öökuninganna. Küll ma olin närvis. Harjutasin Loksal oma kõrget fa-d, terve küla kajas. Aavaga olime juba lahus, aga ta oli mu pärast mures, et kas ma saangi laulda. Tuli ikka vaatama.

Te laulsite nii Öökuningannat kui «Trubaduuri» Leonorat, nii äärmuslikke rolle. Turandot oli ju veel traagilisem. Ma lihtsalt võisin kõike laulda.

Operi kõrval andsite ka soolokontserte.

Tegin palju eesti asju, näiteks Budapestis laulsin Aava, Aavikut, eriti meeldis neile Mart Saar. Viinis, Pariisi raadios — ikka laulsin eesti muusikat. Ja sõnad on mul praeguseni meeles.

1930. aastate alguses tahtis «Estonia» teatrisse tulla Miliza Korjus. Miks see teoks ei saanud?

Ta andis kontserdi, aga see ei tulnud hästi välja, võib-olla polnud ta piisavalt hästi ette valmistanud. Tal oli raske laulda, ta hingeldas, vist ootas last. Ka ei rääkinud ta puhtalt eesti keelt, ta kodune keel oli ju vene keel. Mina olin juba ees ja teatril polnud jõudu palgata teist. Pealegi võisin mina kõiki rolle laulda, tema vist ainult koloratuuri osasid. Ma ei kuulnud teda kahjuks operis, ainult sellel kontserdil ja pärast muidugi filmis «Suur valss». Ta oli kaua aega teatri ja üldse Eesti peale pahane. Kahju.

Keda te meenutaksite oma kaasaegsetest lauljannadest?

Rahvas, ka riigimehed, armastas ikka operetti, eriti meeldis subrett Riina Reinik. Aga näiteks eesti operid nagu Vedro «Kaupo», Lemba «Kalmuneid» ja «Armastus ja surm» ei meeldinud kohe üldse, rahvast oli vähe ja head arvustust need ka ei saanud. Milvi Laid oli vaimustav, meie parim, tal oli suur isiklik võlu, õrn hää, kahjuks oli tal nõrk tervis. Gerda Murrel oli suur hää, ta tegi nii operit kui ka operetti ja oli väga armastatud. Els Vaarman sai kõigega hakkama, ta oskas elada ja olla, hea hää, oli tal ka. Eriti on meelde jäänud Aksinja Dzeržinski «Vaikeses Donis» ja Marta d'Albert'i «Madalikus». Tema Carmenile oli poolt- ja vastuhääli.

Olga Torokoff-Tiedeberg laulis isegi Wagnerit, kuigi tal ju suurt häält ei olnud?

Wagneri dramatismi jaoks küll mitte. Aga ta sai alati kiita, laulis ta siis hästi või halvasti. Tal olid arvustajad kõik tuttavad, Artur Lemba hoidis teda eriti. Mina sain Lembalt alguses kõvasti sugeda. Meil ei osatud üldse algajatele reklaami teha, Saksamaal näiteks kiideti tõusev täht võimalikult üles, meil vastupidi.

Tenorite pöud on eesti operiteatris üsna alaline probleem olnud. Teie põhilisteks partneriteks olid Karl Ots, Eedo Karrisoo ja Martin Taras.

Tenoreid ei ole ju kuskil, ega meiegi erand olnud. Basse ja bartione jätkub alati.

Karl Ots tuli juba 1920 teatrisse, tegime koos «Vikerlasi». Ta oli ju tegelikult bariton, kellest Armanda degli Abbati tenori tegi.

Eega Eedo Karrisoo meil koosseisus olnudki, oli lepinguga. Temaga sai palju nalja, ta oli veidi robustne. Hää, oli tal ilus, aga ta ei osanud esineda kui isik. Kull ütles tema kohta, et jumal on andnud ilusa hääle, aga pistnud selle saapasäärde. Ta ei tahtnud sugugi õppida. Proovis laulsin mina alati täie häälega, ei markeerinud, aga tema hoidis häält tagasi. Lavastaja Aleksander Viner ütles talle ka muudkui, et hoi, hoi, pane aga sall kaela. Viner lavastas «Traviatat». Mina kasutasin algusest peale täit häält, et iga noot sisse laulda. Karrisoo muudkui markeeris. Ma küll hoiatasin, et ta ei saa pärast laulda. Eelpeaproovil püüdis ta mindki segamini ajada,

ja nii juhtuski, et esietendust laulis hoopis Martin Taras. Taras tegi kõik ära: kõrged noodid, koloratuurid, lüürilised osad.

Ometi on säilinud heliplaat, kus te Karrisooaga laulate duetti «Vikerlastest». Kus see salvestati?

Kontserdisaalis, Raimund Kull juhatas.

Millega seletada, et teist tehti poolteist heliplaati, Milvi Laidist ka ainult üks. Teistest lauljatest on rohkem.

Plaadi tegemine maksis palju, minul seda raha ei olnud.

Aasta 1940 teie elus?

Hirmus. Ei mäletagi, kust me teada saime, aga korruga olid venelased sees. Kui Päts Kadriorus kõnet pidas, olin ka seal. Kõik nutsime. Hakati üksteist kahtlustama. Oli üks pidu, kus me pidime kõik etenduse lõpul lavale tulema ja laulma «Suur ja lai on maa» või midagi sellist. Mina proovis ei käinud ja sõnu ei osanud. Seda nähti saalist ja mulle tuldi ütleva, et miks ma ei laula. Siis panin Tarasele selja peale lapaka sõnadega. Aga ma olin nii tagasihoidlik, mind jäeti rahule.

Palka tõsteti. Lauljad pandi kategooriatesse, Moskvast tuli käsk. Mina sain esimesse kategooriasse, jäi mulje, nagu oleksin venelaste soosik olnud. Taras ka, aga Torokoff-Tiedeberg, suur primadonna, sai neljandasse. Riia ooperis olid samasugused kategooriad, kuigi neil olid juba varem paremad palgad. Muide, sakslaste ajal olin ka kõrgemas kategoorias.

Millal tekkis otsus ära minna?

Esimese vene okupatsiooni ajal nägime, mis juhtus. Kui venelased Tartuni jõudsid, otsustasime minna. Mu mehe sõbrad teadsid, et minnakse Saksamaale, kuhu ja kuidas. Aga mitu korda ei õnnestunud laevale saada. Olin pärast Tallinna pommitamist närvipõletikus, laps oli ka haigevõitu ja sellega põhjendasingi sakslasest ametnikule oma lahkumissoovi. Me ei tahtnud Saksamaale minna, vaid Rootsi. Aga ametnik püüdis selgeks teha, et Saksamaal on head sanatooriumid ja pealegi ei saa nad mind minema lasta, mis rahvas ütleb. Ma olin vait, aga mõtlesin: kõigil on hea meel, kui ma minema saan. Lõpuks saime lapsega laevale, mehed pidid järele tulema. Saksamaal ei saanud korterit, kui polnud tööd, ega tööd, kui polnud

Ida Talvari 1991. aasta märtsis.

E. Tarkpea foto

Ida ja Johannes Talvari 1950. aastatel.



korterit. Kui ütlesin, et olen lauljanna, siis linnapea käskis ise korteri otsida. Tänu lapsele leidsingi toa. Seal ma laulsin «Rigoletto», hea arvustus oli. Auerbachis laulsin haiglas ka, eestlasi seal ei olnud, küsisin. Elasime seal seitse kuud, siis oli selge, et saame Rootsi. Teel oli palju koledusi, kuigi meil vedas, ei jäänud pommitamise kätte. Aga lapsega ei jõudnud siia. Ta oli kahe ja poole aastane. Ma ikka mõtlesin, et lauljanna ei või endale lapsi lubada, aga siis viimaks ikka lubasin. Rootsi sõidul võeti meid aprillikuus metsa all rongilt maha, taanlased kartsid, et saksa sõdurid võivad pommi panna. Tõnis polnud päris terve, tal oli väike palavik, külmetas juurde ja — Taanis ta suri, 26. aprillil 1945. Taanlased olid nii kenad, küsisid, kas matavad ta maha või tuhastavad. Ma palusin viimast — millal ma ikka Taani ta hauale saan. 5. mail jõudsin Rootsi, mees sai peagi tööd ja korteri ka.

Kus te Rootsis laulnud olete?

Ma polegi siin laulnud.

Miks?

Siiatulek oli ju üsna keeruline. Mul oli Vormsi saarelt pärit sõbranna, kelle juures käis suvitamas vanem rootslastest abielupaar. Nende kaudu ma siia saingi. Mu õetütar ajas seda tuleku asja, välisminister oli «ei» öelnud, sest mul seisis passis: ooperilaulja. Nad kartsid, et hakkann laulma. Siis andis õetütar allkirja, et ma siin ei laula.

Millega te siis tegelesite?

Mitte millegagi.

Aga häält olete ikka proovinud?

Kui vabariigi aastapäeva aktus lähenes, läksin vannituppa, ja hõiskasin seal. Aga seda tegin Tallinnas ka vahel.

Aga minu suurem esinemine oli veel 1960. aasta oktoobris Austraalias, sealse meeskooriga laulsin «Traviata» joogilaulu. Kirikus laulsin ka. Nad väga kutsusid mind, tegid enne segakavaga kontserdi, et mulle sõiduraha muretseda. See oli üks suuremaid elamusi, teine on praegune kohtumine «Estonia» teatriga. Nad olid seal Austraalias siis veel kõik Eestis kinni, Rootsis hakati kohalikega palju kiiremini läbi käima. Lahkudes oli tunne, nagu oleksin teist korda Eestist ära tulnud.

Kui kaua teil rootsi keele õppimiseks kulus?

Ega ma ei olegi seda päriselt ära õppinud.

Millal teid Eestisse oodata võib?

Ega seal minu eakaaslasi enam ole, kõik on ju nooremad. Tiit Kuusikki suri.

Elsa Maasik ja Olga Lund on.

Nojah. Ma ei tea.

Aga Torontosse lähete?

Nad kangesti kutsuvad mind.

Kas te memuaare pole kirjutanud?

Olen vist liiga laisk. Aga äkki nüüd hakkann? Viisimaal oli kõik nii ilusti kirjas.

Teie viimane mälestus «Estonia» teatrist.

Proov. Kavas meil midagi ei olnud, teater oli ju maha põlenud, aga fuajee oli alles. Helmi Einer elas samas majas, ta abikaasa töötas ka «Estonias». Neil põles kõik ära, aga klaver oli alles. See toodi alla fuajeesse, Verner Nerep juhatas, ütles, et mul tuleb laulda Violettat, korrata, kuna kaua pole kavas olnud. Mina katkestasin proovi, mul oli minek teada, mees tuli järele. Auto ootas ukse ees, sõitsime sadamasse.

Aga teie viimane etendus?

Ei mäleta. Kõik lõppes ju «Kratiga».

Vahendanud MARE PÖLDMAE

1987. aasta kevadel toimus Tartu Ülikoolis Juri Lotmani initsiatiivil teoreetiline seminar teemal filmikeel. Selles osalesid Tartu, Moskva ja Tallinna teadlased ning kinematograafistid. Seminari viimasel päeval esines ettekandega J. Lotman. Toome teieni lühendatud stenogrammi sellest ettekandest. Edaspidi avaldame ka järgnenud arutelu, millest võtsid osa mitmed nimekad filmisemiootikud.



R. Tiikmaa foto

FILMIKEEL JA FILMISEMIOOTIKA PROBLEEMID

JURI LOTMAN

Meie seminari vahetuks ajendiks sai minu juhuslik põgus vestlus Riias Mihhail Jampolski ja Juris Civjansiga teemal, mil määral võib kasutada väljendit filmikeel mittemetafooriliselt. Seepärast on minu järgnev jutt katse kõige diletantlikumal moel (kuna lingvistikas olen ma diletant) teha kindlaks, mis on keel ja mil määral võib seda omistada filmile.

Keel võib tõenäoliselt olla üldiselt iga süsteem, mis pole tegelikkus, kuid mis on tegelikkusega suhtestatav ja võib selles mõttes täita kommunikatiivset funktsiooni. Nii on vist kõige üldisemalt. Seejuures tekib mõistagi terve hulk raskusi, millest suurim on tegelikkuse mõiste ise. Kuid sellise mõiste sissetoomisel kerkib kohe teine küsimus, mis ei ole tekkinud klassikalises strukturaalingvistikas — tõesuse küsimus. Kui keel peab tingimata haakuma millegi endast väljaspool olevaga ja sellega kuidagi suhtestuma, siis osutub öeldu tõesus lingvistikasiseseks (kuigi mingil ajal näis, et see võib-olla nii ei ole).

Kujutame endale ette mingit süsteemi, tema väljendust ja sisu. Tal on oma nominatsioon, et süsteemi sees eksisteerivad nimetused ja midagi sellest väljaspool, mille nimetame esialgu asjade maailmaks. Kasutades mõnd sõna, näiteks «koer», millel on nii väljendus kui ka sisu, eeldame loomulikult, et see kuulubki asjale, mis on koer. See on ilmselge seni, kuni suhe on lihtne. Kuid oletame, et mõnel juhul tähendab sõna «koer» kassi. Nagu te teate, on see tavaline mitmesugustes nimetamismüütides: «... ja pandi koerale nimeks koer.» Kujutame nüüd endale sedasama mõnevõrra teisiti. Väline maailm võib olla üks, aga nimede loetelu teine. Ning nimede loetelu võib olla iseendasse sulgunud süsteem. Kuid kuna ta on meie maailma osa, peab ta olema sellega kuidagi suhtestatud. Oletame, et välismaailmas elab timukas, nimetamiskeeles öeldakse aga tema kohta õpetlane. Või vastupidi. Sellised suhted meie poolt omaks võetud tinglikkuste sees on täiesti normaalsed.

Kujutame nüüd ette, et nimede keel pole eraldatud maailmast terava piiriga, vaid järkjärguliste üleminekute gradatsiooniga. See on modaalsus-skaala. Selline skaala määrab kindlaks suhte iseloomu selle vahel, mida räägitakse ja millest räägitakse. See iseloom võib olla iga kord erinev.

Võtame veel ühe võimaluse. Meie nimedesüsteemis on väljend «timukas on hea inimene». See väljend on meil üldkasutatava tähendusüsteemi piires vale. Kujutleme nüüd aga, et välismaailmas on inimeste klass, kel 13

on õigus olla nii nimetamisobjekt kui ka nime looja. Paigutame siia timuka. Oletame, et meile juba tuttav tekst on timuka loodud. Ja sel puhul on väljend «timukas on hea inimene» täiesti korrektne.

Sel viisil näitab meie süsteem esiteks modaalsust, st suhet mingi ettevõetud nimetamisega ja teiseks võib tal olla mingi indekssaalne tähendus, st ta osutab, kuidas nimi on asjaga seotud. Võtame näiteks näitava asesõna. See ongi konks, mille abil nimetuste maailm haakub ümbritseva maailmaga. Niipea kui see süsteem iseenesest tekib, tõrkab tal sisemine inertts ning ta püüab ise saada asjaks ja luua enda sees uusi, asjade maailmast küllaltki isoleeritud keeli. Kusjuures mida kaugemal on ta formaalse keele tüüpi elementaarsetest süsteemidest ja lähemal kunstilist tüüpi keeruliste süsteemidele, seda aktiivsemalt kasutatakse seda süsteemi maailma kirjeldamisel, seda suurem on tema enesealalhoiu potentsiaal. Praktikas ongi peaaegu alati nii: see süsteem võib mõjutada inimese käitumist. Oletame, et loonud mingi Hollywoodi müüdi, laseb inimene sellel müüdil välja vahetada tegelikkuse, tajub seda reaalsusena, tegelikkust aga ebatõelise, defektse, ebatäiusliku, lõpuni saavutamatu ja veel mitte teostunud substantsina. Nii luuakse küllaltki keeruline süsteem. Selle keelesüsteemi tendents toitada iseendast ja meiepoolne vajadus teda kasutada viivad tingimata temasse selliste elementide toomiseni, mis peavad kuidagi haaku-ma tegelikkusega. Need on keele erilised, ütleme asesõnade tüüpi vahendid. On teada, et selgitamaks lapsele, mis on lõvi, võime ta viia loomaaeda, näidata seda ja öelda: «Seal ta on.» Aga selgitada, mis on «siin», «samas», «paremini», nii ei saa. Need sõnad määratakse süsteemi ning tegelikkuse suhtega ja on pidemeteks, mis teevad temast süsteemivälistest asjadest kõnelemise vahendi. Seetõttu peabki arvestama erinevust märgi semantilise tähenduse ja sõnumi vahel. Märgi semantiline tähendus on tema isoleeritud suhe üksikult võetud asjaga, mis tuleneb aga haakuvaist elementidest, mis määravad kindlaks sõnumi staatuse, ütleme ironia või käsk või sellist tüüpi konstruktsioonid nagu «ta kinnitab, et...», rääkija seisund, tema suhe tekstiga, st kõik see, mis muudab üksikud märgilised äratuntavused terviklikuks süsteemiks.

Mulle näib, et konfliktide kirjeldamisel pendeldab tänapäeva filmikunst olulisel määral vahetu semantika ja väljenduse sõnumi vahel. Seda on näha ka filmis «Patukahetsus», mis, nagu mulle näib, on üles ehitatud rääkimise mehhanismi uurimisele või, täpsemalt öeldes, valetamise mehhanismi uurimisele, sest valetamine on üks kõne ilminguid (ja demagoogia on vale eriliik).

Milline on demagoogia mehhanism? Osutan siin Tatjana Nikolajeva suurepärasele tööle, kus ta näitab, et demagoogiline väljend asetab tõestatava tõestatu seisundisse. Ta toob sellised näited: «Panen imeks, kuidas see naine oma rumaluse juures võis saavutada sellist edu.» Formuleering «oma rumaluse juures» vajaks tõestamist, kuid ta on asetatud tõestatu kohale. Või: «Nagu teada, kirjutab N oma tööd maha.» Formuleering «nagu teada» on samasuguses asendis. Ma ei peatu sellel pikemalt, praegu on minu jaoks oluline ainult see, et mõisted «tähendus» ja «sõnum» on teravalt erinevad. See viib selleni, et sõna võib tähendada mida tahes. Sealjuures aga need, kes teda kasutavad, teavad suurepäraselt, mida ta iseenesest tähendab. Demagoogilise võtme kasutamiseks on seepärast tarvis olla süsteemi sees. Väljaspool olijale on see võti tabamatu. Kõik see pole uudis. Kui, ütleme, Svartsi näidendis ilmub Örnade Tunnete Ministeerium ja see tähendab sootuks midagi muud, käivitub väga vana ja kogenud elementaarne mehhanism.

Mis näib mulle selles mõttes uuena Abuladze filmis? Siin pole jutt sõnadest, sõnumi ja tähenduse erinevus ei esine siin sõna tasandil tema tinglikkuse ja sisu ning väljenduse suvalise seosega, mistõttu ta juba loomuldasa võib ühesuguse eduga teenida nii tõtt kui valet. Me suhtume täiesti teisiti visuaalsetesse märkidesse, sellesse, mida näeme, millel on mõningane ikooniline sarnasus. Meile on omane uskuda, et see, mida me näeme, tähendabki seda, millega ta sarnaneb. See on tähendus. Kuid sõnum osutub sageli hoopis millekski muuks. Kui näeme roheluses valget klaverit ja see tähendab ülekuulamist, siis selgub, et see, mis me näeme, on oma sisust

Selle filmi keel on suures osas kokku pandud tsiteeritud sümbolitest. Need sümbolid ei esine peaaegu kunagi sõnalisel tasandil, vaid visuaalsete ja muusikaliste kujunditena. Muusikalised tsitaadid, muusikalised fraasid kutsuvad ka meis esile teatavaid filmi mõtte seisukohalt olulisi kultuuri- assotsiatsioone. Kui kõlab Mendelssohni pulmamarss või hümn Beethoveni 9. sümfooniast, on sellel meie jaoks üks, filmis aga hoopis teine tähendus. Kuid sealjuures me teame tema tegelikkuse tähendust. Mäletate stseeni hümniga «Oodist rõõmule»? See algab saksa keeles Schillerit tsiteeriva daami sõnadega ja läheb üle Beethoveni muusikaks, pärast aga uitab kunstnik selle muusika saatel veega täidetud kanalis ja satub veidrasse paika, kus seisab Themis, kes kuni selle ajani mängis neljal käel Mendelssohni pulmamarssi ja kord tõstab sideme silmilt, muutudes armsaks neiuks, kord langetab selle, saades taas Themiseks. Niisiis tähendab kõigi meie assotsiatsioonide summa, kõik mida me näeme või kuuleme, sootuks midagi muud. Näiteks rippuv kunstnik ei pruugi üldse tähendada, et ta tööpoolest ripub. See võib tähendada mida tahes. See, mida me siin näeme, ei ole veel kaadri sisu. See on ainult nii-öelda tema sisust eraldatud vahetu semantika. Sisu on meile aga arusaadav, sest rekonstrueeritakse kõigile tuntud ajastut, kus mitte miski ei langenud totaalselt kokku mitte millegagi.

Selles plaanis tahaksin ma vastandada «Patukahetsust» talle ühtaegu nii lähedase kui ka vastandliku Fellini filmiga «Ja laev läheb». Nende vahel on väga palju ühist. Ühine on filmide ülesanne — mineviku rekonstrueerimine. See rekonstrueeritakse mõnede teadaolevate faktide alusel, kuid nende faktide tähendus vajab väljaselgitamist. Keel, mida kasutab Fellini, pole nii lõdvestatud nagu «Patukahetsuses» ja samas ei eelda ta seda intuiitivist teadmist, mis lubab lugeda igasuguseid lõtvu seoseid neid võimaldava süsteemi sees olevat inimesel. Mäletate lõtvade seoste lugemise oskust «Valge Kaardiväe» mustandvariantides? Seal loetakse enne punaste saabumist ajaleheteateid. Ajalehes öeldakse: «Bobrovitsa suunal paiskasid meie väeosad punased kangelasliku löögiga tagasi.» Kuid see tähendab, et punased vallutasid Bobrovitsa. Niisiis peab oskama ajalehte lugeda. Peab lülituma mingisse presumptsiooni ja teiselt poolt peab olema see, mis haakub, mingid deiktillised märgid. Siin on selleks jaama nimetus. Ja see, kes oskab lugeda, mõistab ajaleheteate tegelikku tähendust. Tuletan teile meelde fraasi Hemingway romaanist «Hüvasti, relvad»: «Kõik valetas. Õiged olid ainult mõned daatumid ja kohanimed.» Nad mängivad nende konksude osa, mis haagivad väljaõeldu ja tegelikkuse. Filmikeeles täidavad selliste deiktilliste konksude funktsiooni esemed, mille puhul on arvestatud sellega, et vaatajad mäletavad neid. Kui mingi vaatajaskond neid ei mäleta, siis ei täida nad funktsiooni, mis lubab tinglikul keelemaailmal haakuda olemasoleva tegelikkusega. Mingi muistsest Roomast pärineva eseme taastamisel näiteks seda funktsiooni ei ole, kuid minu põlvkonna inimestele täidavad seda funktsiooni kahekümnendate aastate daami-soengud. Nad võimaldavad pakutud tekstil haakuda mingi tekstivälise reaalsusega ja tajuda tekstimaailma tõesena. Põhiküsimuseks muutub sõnumi tõeseuse küsimus. See on Fellini filmi keskpunkt, kus mingi sündmus toimus, kuid pole teada, mis toimus, ja tõde on tarvis taastada. Seda, kui soovite, võib võrrelda eksperimendiga kriminalistikas, kus uurija peab taastama kuriteo pildi seda läbi mängides. Saali pannakse istuma ohver, tuuakse sisse kurjategija ja hakatakse stseeni kordama. Tegelikult on Fellini film üles ehitatud just nii. Ta on üles ehitatud meile teada oleva ja rekonstrueeritava teravale piiritlemisele. See, mis meile on teada, esitatakse dokumentaalsena, foto- ja filmireporterid suunduksid nagu kaasajast minevikku, korraldusega pildistada tõeseid fakte. Pildistada seda, millel on tähendus. Kuid mis on faktid? Ja nii suunduvad nad faktide järele, teadmata, mis on faktid või mida neil tuleb jäädvustada. Niimoodi tuleb luua midagi reaalsusega sarnanevat, mis tunnustatakse faktiliseks reaalsuseks.

Nii jõuame küsimuseni, millel on üldisem mõte: kus, kuidas ja millisel viisil luuakse ajalugu? Küsimus, mis nagu lingvistikasse ei puutuks, kuid tegelikult me oleme kõik sellega seotud ja tulemuseks on, et praegu erutab see nii ajaloolasi, kineaste kui ka lingviste . . . Tegelikult on kogu see filmi-eksperiment, mille korraldab Fellini ja mille pidanuks korraldama mõni kriminalist, pidev tegelemine ajalooa. Ajaloolaselgi pole ju midagi peale kil-

dude, mille põhjal tal tuleb rekonstrueerida nii või teistsugune maailm. Rekonstrueerides toetub ta loomulikult kaasajast võetud seadustele, sest teisi pole tal kuskilt võtta, meie aga teame juba, et asjadevahelised suhted on väga keerulised ja rekonstruktsiooni puhul on nad ettearvatult ebaadekvaatsed. Niimoodi luuakse narratiivne süsteem, mis oleks nagu juba ette antud ebareaalsena. Käesoleval juhul näiteks tõlgitakse kõik sündmused ooperikeelde. Ajaloolise reaalsusena rekonstrueeritav esitatakse ooperina. Nii tuuakse sisse teatud tinglikkuse aste. Tõde avaldub siin ainult teatud tinglikkuse registris. Kuna meil on olemas harjumus interpreteerida ooperitinglikkuse ja tegelikkuse vahelisi suhteid, võtame me selle mängu vastu, eeldades, et hästi mängitud selleteemaline koopia võib asendada tegelikkuse laguuni. Kuid mõistagi on siin oluline pöördumine just ooperi juurde. Tegelikkuse pidev ristumine teatringlikkusega loob ajuti iroonilisi momente. «Oh kui kaunis loojang!» räägivad kaks lauljat, lähenedes samal ajal ilmselt maalitud dekoratsioonidele. Režissöör on mänginud sellelegi, et lained on filmis kord ehtsad, kord teatraalsed. Antud juhul on see väga tähtis. Keele ja tegelikkuse ebakindla vastavuse puhul on kahemõttelisus tundmatule tegelikkusele lähemal. Ning teatud laadi iroonia on ajalooliselt objektiivsem kui tõsised elemendid. Kuid lõpus, nagu te mäletate, teeb tekst veel kord täispöörde, kõik, mida pidasime teatriks, osutub filmitegelikkuseks. Te mäletate, kui maailm kokku variseb, näidatakse vaatajale režissööri, võtmetechnikat, stuudiot, päris lõpus on aga näha dokumentaalses võtmes, mustvalges kaadris ninasarvikut ja räägitakse ninasarviku piima kasulikkust toimest.

Abuladzel on äärmuseni lõtvade seoste juures tähistatud tõelise maailma olemasolu, see maailm on reaalne ja me loeme seda suurepäraselt. Näidatav maailm, mis on läbinisti irooniline ja mis pidevalt libiseb kord keskaega, kord eimingisse aega, on seatud tõendama nähtava fiktiivse maailma mööduvust. Kogu mäng jääb siin suhete valdkonda, sõnum on aga täiesti ühetähenduslik. Pärast kõigi tinglikkuse koodide paljastamist peaks Fellinil avalduma selge mõte, kuid jääb vaid endasse sulgunud keelesüsteem, mis pole võimeline sellest suletusest välja pääsema. Abuladzel pole ühtki ajaloolist kaadrit ja autoril pole kavast tõlgendada otseseid vastavusi või muid ühtivusi, kuid kõige sellega luuakse reaalsuse täielik rekonstruktsioon. Fellinil see nii ei ole. Sealjuures vastab see aga mõlemal puhul autori kavatsusele. Oleks vale arvata, et ühel see õnnestus, teisel aga mitte. Fellinil on indeksaalsete viidete erakordse täpsuse juures kogu ajalooline dekoor välja peetud. Ja väga palju on sellist, mis loob veenva ajalookonstruktsiooni ja on mõistagi vastuolus ooperikeelega. Sellegipoolest on filmis olemas ehtne, geneetiline reaalsus. Kuid lõppkokkuvõttes ei ole võimalik taastada tegelikult juhtunut, nagu pole üldse võimalik rääkida olemise reaalsusest... peale ninasarviku. Sellega ma, teie loal, lõpetangi.

Ajakirjast «Киноведческие записки»

1988, nr 2

tõlkinud PIRET LOTMAN

«METSPARDI» TÄNAPÄEVASUS



H. Ibseni «Metsparti» «Vanemuises». Lavastaja Jaan Tooming, kunstnik Esti Kittus. Gregers Werle — Andrus Allikvee, suurkaupmees Werle — Ao Peep.

KUI PALJU NÄEME
PRAEGU EDU, JÕU,
LÄBILÕUGI KUL-
TUST.
MILLINE ÜLDINE
IMETLUS ON
OSAKS SAANUD
ILUSALE, TUGE-
VALE, ÜKSKÕIK-
SELE JA
PROBLEEMITSE-
MATA HALAS-
TAMATULE
SCARLETT
O'HARALE!
SEL TAUSTAL ON
«METSPART» LA-
VASTAJA JAAN
TOOMINGA TABAV
VALIK. TAL POLE
PAKKUDA KANGE-
LÄST, KELLE POO-
LE HOIDA.



«Metsparti». Hedvig — Liina Olmaru, Hjalmar Ekdal — Aivar Tommingas, Gina — Liis Bender.

LAVASTUS EI
JAGA KÄITUMIS-
JUHISEID, TA
VAATAB PROBLEE-
MIDESSSE VÄGAGI
SUGAVALE: KUI
KOMPROMISSITU-
SEKULTUS EI
HOOLI KANGELA-
SE EBAÕIGLUSEST,
OHVRITEST, TEIS-
TE INIMESTE
ÕNNETUSEST, KAS
SIIS TÕESKIEI
TULEKS VAHEL
KAHELDA? KUI
TÕEKS PEETULE EI
SAA TOETUDA,
SIIS MILLELE LOO-
TA, JÄRGNEDA?

Ettenägelikult on Ibseni kaasaegsed arvanud, et «Metspardi» tegelased muudavad karakterit olenevalt ajastust, milles nad mängivad. Nii ongi läinud. Ta-

hestahtmata peegelduvad näidendi sõnad ja tegelased etenduse kaasaja taustal. Ja nii võib samal lool olla eri aegadel öelda erinev moraal ehk nn sõnum. Tõele 17

silmade avamist ja valetamist vaadatakse nüüd ehk laiemalt kui aastaid tagasi, on kogetud kangelase ja süüdlase, abivajaja ja ohvri, pettuse ja enesepettuse piiride hajusust. See näidend on lavastaja Jaan Toominga tabav valik. «Metspart» kui vaade inimese võrdlemisi intiimsesse sfääri, tema vaimsetele ja hingelistele varudele peaks olema meie kaasaja jaoks väga kõnekas. Ja kuigi neid probleeme on ka Jaan Toominga teises selle hooaja uuslavastuses, inglase R. Duncani «Proovis» — kuni otse-sõnaliste ja lavastuslike seosteni — puudub sajanditagune klassik vaatajat sügavamalt.

Nagu «Metspardi» sūžeegi avanevad ka lavastuse tegelased detailhaaval; alles pikkamööda selgub lavastuse idee ning tagajärg avab põhjuse. Pärast väsitavat salongiõhtut (I pilt) lavale ilmunud Gregers Werle (Andrus Allikvee) mõjub pakutud taustal alguses tööpoolest targana ja sirgjoonelisena ses väikekoodanlikus tolmupesas. Osatäitja tüüp — pikk, sale ja madalahäälne, grimm — noorepoolne, ent läbielatud vara halline, ja peatselt kuuldavale tulevad viited askeetlikule heaolupõlgusele ametniku palga eest kaugel mägedes töötades, lubavad oodata ideaalset meest ideaalsete nõudmiste esitamiseks. A. Allikvee mängib algusest peale justkui sama pingega, rõhutades iga lauset kui etenduse olulisimat märksõna. Seetõttu ei eristu ehk tõesti olulised laused, ent seesugune pidev keemiseelne temperatuur iseloomustab Gregersit omamoodi ilmekalt — nagu hiljem selgub — jäiga ja piiratuna.

Kuulnud lohiseva tiivaga ja lonkava metspardi lugu, kes haavatuna oli põhja sukeldunud surema, ja kelle suurärimees Werle koer pinnale tõi Ekdalite põõningul kügelema, tunnistab Gregers oma igatsust olla «tõeline tark koer, niisugune, kes vee alla metspartidele järele läheb». Muidugi leiab ta ka «metspardi» — koolivend Hjalmar Ekdali (Aivar Tommingas). Gregersi poolt enesele võetud päästjarolli ja otsitud abivajaja vahel saavad siduvaks lülis Gregers Werle i d e a a l s e d n õ u d m i s e d: avada teisel silmal vaele ja varjamise ees, millesse too on ammuste intriigide tulemusel sattunud, pakkuda talle puhta, tõelise, ülendava, avameelsel alusel põhineva kooselu ideed. Kuid päästja osutub hukutajaks. A. Allikvee Gregers püsib läbi etenduse muutumatu, aga ometi saab tema sümpaatsusest eemaletõukavus, mida enam üllad soovid osutuvad 18 haiglaseks kinnisideeks. Ohvri järele su-

kelduva jahikoera hoolimatu sihikindlusega ta tegutsebki. Mõnel teisel ajal võinuks see ehk tunduda väärt kompromissitusena või õilsa idealismina. Täna aga pöörakem tähelepanu päästjaoreooli asemel vähehaval nähtavale ilmuvatele vaevustele, mis sunnivad Gregersit end väljavalituks kujutlema. Dr. Relling (Hannes Kaljuri) diagnoosib ägeda aususepalaviku ja jumaldamisdeliiriumi, jättes nimetamata kolmanda kompleksi — ema eest kättemaksmise missiooni. Aga sellest teeb Gregers ise küllaldaselt juttu.

Dr. Relling on küll Gregersi ideeline vastane, ent viimase n-ö langesed ei tõuse doktor ise mingiks kangelaseks. Hannes Kaljuri lōtv, tüdinud ja skeptiline hoiak laseb Rellingut pingul Gregersi kõrval mõistliku ja sümpaatsenagi paista. Olles pidanud nägema palju kannatusi ja inimeste jõuetust, ka meeletehete ja enesepõlguse all kokkuvarisemist, ei kipu doktor enesepiitsutuste ülendavat mõju uskuma, popsitares sinilinde nägema, ükskõik millist (kas või parimatest kavatsustest lähtuvat) h ä v i t a v a t jõudu stimuleerivale eluvalele eelistama. Vähe sellest, kas pole meie aja kõverpeegel kinnitanud dr. Rellingu neidki sõnu, et «ideaal ja vale on suguluses nagu tüüfus ja mädapalavik»?

Kes teab, kas eestlased pole mitte alati viselnud kompromissivajaduse ja ideaali-ihaluse äärmuste vahel, julgemata või suutmata peaaegu kunagi kummalegi äärmusele täielikult järele anda. Alati jääme oma valikuga rahulolematuks, ikka käärib pinge tehtud valiku ja igatsesu vahe pärast. Võib-olla seetõttu näeme praegu nii palju edu, jõu, läbilõõgi kultust. Milline üldine imetus on osaks saanud ilusale, tugevale, ükskõiksele ja probleemitsemata halastamatule Scarlett O'Harale! Sel taustal on Liina Olmaru habras ja tundlik Hedvig haruldane leid. Hedvigis on vihje vigastatud metspardi üksindusele — abituse, tiivaloksatuslikult kohmakad murdeea žestid, õrn, isegi nõrk ja anuv hääl, püüd haigete silmadega lugeda. «Minu» metspardi rõhutamine ei tähenda siis mitte omamiskirge, vaid tüdruku lähedus-, samasustunnet metspardiga, tõelise metslunnuga, kellel pole seal põõningul kellegagi seltsida. Kõige hapramana on ta kõige tugevam: leitnant Ekdal ja Hjalmar tahtsid, aga ei suutnud elult haavata saades end maha lasta, Hedvig aga küll — surra «mere rüpes», metspardi põõningul.

Näidendi peenes tihedas vihjevõrgus omandavad peamise sümboli jooni kõik Ekdalid. Kõige lihtsam, otseütlevam on

vahest leitnant Ekdal (Heikki Haravee). Sõnastamatu, ühese lavalise vasteta ülekohtuüang saadab Ginat (Liis Bender) ja Hjalmarit, keda Aivar Tommingas mängib kaastundega tema sisemise nõrkuse ja küündimatuse suhtes, mitte aga irooniliselt, äbarikuna. «Kui keegi tuulevarjuks annab peod, / sind trööstib leivaga ja luulega, / sa järgned nagu peni kuulekalt / ja tänutunde nõõri kaela seod.» (B. Kangro) Lavastaja ja näitlejad näivad inimesi vaatavat läbi toe-, tuulevarju-vajaja silmade. See ehk teebki lavastuse nii puudutavaks ja tänapäevaseks, ei võimalda nõrkust naeruvääristada ega kõigutamatu aateline olla.

Ideaalihalejad soovivad alati mingil määral ka kättemaksu kõrvalekaldunutele. Kuid sageli on nood oma süü juba enne lunastanud. Ginat püütakse panna seda tegema oma pattu tunnistades, aga tema on süüdlasena ometi suutnud elada ja armastada oma last, aidata oma meest, Hjalmar on oma lihtsameelsuse eest maksnud oma küündimatusega, tütar Hedvig on oma pimedaks jäämisega lunastanud nad kõik.

On öeldud, et mõnel ajastul võiks peategelaseks tõusta ka suurärimees Werle, aga see aeg on Eestis vist veel ees, kui meid hakkaksid huvitama edu tagamaad ja hind, mille arved esitatakse sageli järglastele. Edu saavutamise on alles küsimärkideta väärtus. Seepärast jääb Ao Peebu inimlik, mitte demonlik Werle esialgu kõrvaltegelaseks. Vana mees, kes peab taluma saatuse kättemaksu ja poja võõrdumist, on oma silmade kustumisest hoolimata Rellinguga võrdset läbinägev (näiteks Hjalmarit küündimatuse suhtes mistahes ideaalide tarvis). Äriinimesena püüab ta võlgu rahaga maksta, ülekohtu leevendada, ent need katsed pöörduvad ta enese vastu. Saatuse irooniana teostab «patune» Werle poja «ideaalse» nõudmise — sõlmib proua Sørbyga (Kersti Neem) avameelsusel põhineva suhte —, ent seegi ei selita Gregersi kompleksidest pimestatud pilku.

Lavastus räägib ideaalsetest nõudmistest isiksuse mõõdukust, inimese enda mitteideaalsusest nende nõudmistest tarvis ja nõudjaks olemise õigusest. Ent ühiskondlikud suhted ei huvitanud Ibse-nit ju sugugi mitte viimases järjekorras (Toomingat vahel küll, ent kas ka seekord?). On ehk üllatav, kuid mitte võimatu küsida, kas Gregersi haigustel on ka sotsiaalseid vasteid. Päevapoliitika-täiesti vaba «Metspardi» lavastus tekitab ometi assotsiatsioonid tänapäeva Eesti oludega. Äratundmine ei rõõmus-

ta: Gregers Werle näib oma ideaalsete nõudmistega tulevat mitte mägedest, vaid otse mõnest meie poliitilisest kogust, kus neid ainult eluterveks radikaalsuseks ja pahe juurteni minekuks nimetatakse. Nii siin kui seal on ägeda aususepalaviku ja jumaldamisdeliiriumi (ja Oidipuse kompleksi?) peamiseks õnnetuseks, et maksimalistlik suhtumine kellegi või millegi õigsusesse on vägivaldne ja lihtsustav. Tõde ja ideaalid antakse (võetakse) kangelase (muidugi enda) ainuvaldusse, kes avagu silmad pimeduses vaelejalil — puudub kainus omaenda pimeduse märkamiseks. Ühe mõõduga mõõdetakse kõike — surmasüüst ühiskondlike/seltskondlike konventsioonide vastu eksimiseni. Palaviku pilk ei tee vahet.

Ja kõikvõimalikke ideaalseid nõudmisi esitatakse ikka hinnast küsimata. Kuulemegi halastuse töötamist pärast põhjani ausat minevikust lahtiütlemist, senisele elule seljapöörmist, gregerslikke sisendusi *à la* «lõpparve minevikuga, mille varemetele tuleb rajada täiesti uus eluviis — kooselu tões ja ilma igasuguse varjamiseta». Kuid ideaalsete nõudmistega praegustel esitajatel oleks kasulik mõelda, millega see lugu sajand tagasi lõppes: võitjata võitluses on oht-

^{4AC}
«Metspart». Gregers — Andrus Allikvee, Hedvig — Liina Oimaru.

U. Laumetsa foto



ralt kaotajaid ning ohvriks tuuakse ainus süütu, laps, kellele vanemate avameelne patukahetsus oleks pidanud mõjuma eriti ülendavalt ja vabastavalt. Kui karistus ei taba üldse süüdlast või langeb hoopis kõrvalseisjatele? Ärgu siis tänagi nõudmistest rääkides ohvrit lisamast unustatagu!

Kui väga ometi vajatakse küsitavuste järgimist väärivat kangelast, väljendab näiteks Kalle Käsperi arvustus «Tehing» («Postimees», 21. märts 1991), mis küsib Toomingalt kui ideaalidest taganevalt võrreldes «Polonees 1945» ajaga, kas ideaalid pole siiski millekski vajalikud. Võib-olla on see vana vastuolu naiseliku alalhoidlikkuse ja meheliku võitlusvajaduse vahel inimloomuses, aga pigem näen selles lavastuses kangelaslikuna tööpoolest Gina (Liis Bender) võitlust elu eest — hoolimata vaesuse alandusest ja mineviku koormast ja mitte just kõige innustavamast elukaaslasest suuta siiski kaeblemata kõiki kodakondseid aidata, armastadagi ning teistesse armastust külvata.

Näeme teatris sageli valmishoiakuid, tihti küünilise absurdi ja äärmusliku eituse vormis. Toominga «Metspardil» pole pakkuda valmiskujul suhtumist ega ka mitte kangelast, kelle poole hoida. Werle püüab asjatult oma patte äritse-des lunastada, Gina on alandatud, Hjalmar küündimatu, Hedvig sureb väljapääsusetundest, Relling on sapine joodik, Gregers «lauas kolmeteistkümnes». Nagu Ibsengi, nii ka Tooming pigem esitab elu võtmeküsimusi, kui kiirustab neile vastama. K. Käsperi arvustus leiab, et Tooming soovib valetada ja tehinguid sõlmida, probleemidele mitte liiga sügavale sisemusse vaadata, sest tõde on ohtlik asi. Mulle näib aga «Metspardi» lavastus imetlusväärset avaram ja üldistavam kui seesugusele mustvalgele küsimusele musta vastuse andmine — Tooming küsib järgmise küsimuse: kas t o e s k i ei tuleks kahelda, kas pole midagi olulisemat temastki? Kompromissitusekultus ei hooli kunagi ideaali ja ülekohtu seostest, kangelase ebaõiglusest. Kuid kui õilis missioon põhjustab tahtmatult ja teadmatult teiste inimeste õnnetuse ega vabasta-ülenda missioonikandjat ennastki, kui võrd on ta siis enam õilis? «Metspardi» lavastus ei jaga käitumisjuhiseid, ta vaatab probleemidesse vägagi sügavale — ainult ei näe seal ootuspärast ega lõplikku vastust. Kui tõeks peetule ei saa toetuda, siis — millele? Millele loota, järgneda?

Niisugune (ka rususvat) küsimust esitav lavastus pakub tegelikult suurt vaatajarahuldust, sest väljendab see ju teatri usaldust ja lugupidamist publiku suhtes, partnerisuhet. Muidugi on kunst ka kaup ja tarbimise element sisaldub igas vastuvõtus, ent vahe on siiski selles, mis laadi publikule teater panuse teeb, kui võrd ta vaatajaid vaid vastuvõtu objektina käsitleb. «Vanemuises» tervikunagi on selgesti märgatav usalduse tõus oma kvaliteedipubliku suhtes. Lisaks kõigele pakkus intiimne elamuslik õhtu «Metspardi» etendusel «Vanemuise» ilusas väikeses majas sedagi haruldast kogemust.

ÕNNITLEMES!

- 2. juuni — LILLE RANDMA,
pianist — 50
- 3. juuni — MAIE MAASIK,
«Vanemuise» endine balleti-
solist — 60
- 12. juuni — UUNO TAREMAA,
koorijuht — 60
- 12. juuni — EVI VANAMOLDER,
«Vanemuise» ooperisolist —
50
- 17. juuni — OLLI UNGVERE,
«Endla» teatri näitleja — 85
- 18. juuni — ROMAN TOI,
koorijuht ja helilooja — 75
- 18. juuni — AARNE VAHURI,
pianist ja Eesti Raadio muu-
sikasaadete toimetaja — 50
- 19. juuni — IDA AAV-LOO-TALVARI,
«Estonia» omaaegne ooperi-
primadonna — 90
- 23. juuni — JUTA LEHISTE,
«Estonia» balletisolist — 50
- 27. juuni — MARJE METSUR,
Noorsooteatri näitleja — 50

GREGORIAANI LAULU TÄIUSLIKKUS

Gregooriuse laul — Euroopa kirikumuusika vundament — on Eestis olnud päeva-
korral enam või vähem alates «Hortus Musicuse» esimesest (duubel)plaadist. Mui-
dugi, ka varem tegeldi meil gregoriaanikaga, näiteks C. Kreek, kuid ettekanneteni
enamasti siiski ei mindud. Viimastel aastatel on gregooriuse laul olnud mitme
hoori kavas, nagu «Linnamuusikud», Muusikamaja poistekoor, Eesti Filharmoonia
kammerkoor. «Eesti Projekti» kammerkoor ja teised.

Lääne-Europas tõusis gregooriuse laul pärast mõningast unustuse hõlma vajumist
mitme sajandi jooksul taas päevakorda eelmise sajandi keskel. Mitmed heliloojad,
esimeste hulgas Gounod, Liszt ja Berlioz, leidsid sealt inspiratsiooni. Hiljem kasuta-
sid gregoriaani intonatsioonina ja ka pikemaid löike paljud heliloojad, eriti prantslased
— d'Indy, Duruflé (meenutagem meilgi mitu korda esitatud Reekviemi), Alain,
Messiaen, Dupré . . .

Triumfaalsemaid aegu gregooriuse laulule oli meie sajandi algus, kui paavast
P² Pius X, tuline gregoriaani muusika entusiast, kinnitas kasutamiseks gregoriaani
meloodiate vanad (heskaegsed) variandid ning gregooriuse laulust sai soovitatavaim
katoliiklik kirikumuusika. Hiljem on sellelt ühetähenduslikkusest küll mõnevõrra
taandunud ja praegu eksisteerib mitmeid kasutatavaid kirikumuusikastiile küni
trummideni välja, ent gregooriuse laulul on oma koht ikka ja püsivalt (ning jääb).

Käesolev kirjutis on peatükk raamatust «Täielik gregoriaani laulu õpik», esma-
trükk aastal 1905. Peatükk nagu ka kogu raamat on kaunis ülistuslaul grego-
riaani muusikale ning ajalisel kattub ta Pius X reformidega. Sellest raamatust tehti
hiljem palju uusi trükke ning temast sai üks populaarsemaid gregoriaani muusika
käsitlusi üldse.

M. S.

Muusika eksisteerib kirikus selle tõttu ja ainult selle tõttu, et ta annab
sõnale väljendusrikkust ja tema läbi tungivad inimhingedesse sügavamalt
need tunded, mida Kirik ise hoolega külvab. Oma loomule vastaval moel
ilmutab muusika meloodiate pehmete rõhkudega jumalikke saladusi ja püha
liturgia müsteeriumeis sisalduvaid armu voogusid; tema annab hingele, Jee-
sus Kristuse kihlatule, hääle, mis on reipuse ja püha entusiasmi hääle, selleks
et laulda kaunilt ja mõistmisega Issanda suurusele ja täiuslikkusele kiitust.
See hääle on patukahetsuse hääle, mis anub jumalikku halastust ja otsib
lepitust Kõigeväelise õigusega.

Kirikumuusika peab seega esmalt olema palve, seejärel vahend hingele
innukuse suurendamiseks. Isa Pothier³ sõnade kohaselt peab ta olema «laul,
mis tules südame põhjast, läheb ka otse südamesse, haarab ta ja tõstab
pehmelt taeva poole».

Selline on gregoriaani laul, mille liturgilist ja esteetilist
iseloomu me nüüd järjekorras püüame näidata.

1. GREGORIAANI LAUL ON ÜLIMAL MÄÄRAL LITURGILINE!

«Gregoriaani laul on rooma kiriku oma laul; ainus laul, mille ta on
päinud kirikuisadelt ja mida ta on sajandite jooksul kiiva hoolega hoidnud
oma liturgilistes raamatutes, ja lõpuks ainus laul, mida ta, jättes kõrvale
kõik muud, kirjutab ette liturgia teatavatele osadele.»

Need sõnad on paavsti *Motu proprio*'st 22. novembrist 1903. Nad kirjel-
davad mõningate graveerimisnõela-tõmmetega laulu ajalugu ja seda lähe-
dast suhet, mis tal on liturgiaga.

Gregoriaani laulu ajalugu viib õigupoolest, nagu me edaspidi väidame,
Kiriku enda ja tema liturgia alguse juurde. Kirik, kui ta korraldas avalikku
palvet, pidi korraldama ka laulu. Laul on temast lahutamatu.

¹ Benediktiinide ordu.

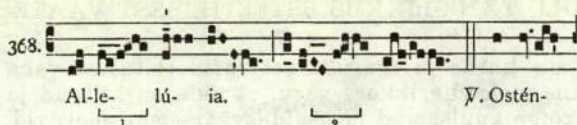
² Püha (kanoniseeritud).

³ Üks gregoriaani reformi (vanade käsikirjade põhjal algsete meloodiate restaureerimine)
juhte.

Verbet alleluiaque : Omnia nobis...

Chromatis

The musical score is written on a single staff. It begins with a large, ornate initial 'N' in black ink. Below the staff, there are several lines of Latin text corresponding to the notes: 'Nobis hic in', 'omni seculis. Omnia', 'in nomine Domini', and 'Amen.' The music consists of a chromatic scale, with notes moving stepwise up and down. Above the staff, there are several diamond-shaped symbols, likely representing breath marks or phrasing indicators, labeled with letters A through K. A small circular emblem is located below the staff, containing a stylized design.



Kindla vormi andis laulule Gregorius Suur⁴. Ta on saanud rikastada mõnede uute paladega, mis osutusid vajalikuks seoses pühakute austamise levimisega katoliku liturgias; kuid oma olemuslikus ning liturgilises osas pole ta kannatanud ühegi muudatuse all. See, mis ta oli P Gregoriuse ajal, on ta ka praegu, ja elav traditsioon säilib katedraalides ja suurte vaimulike ordude kloostrites ikka ja alati.

Seega oli Pius X-1 õigus nimetada teda rooma kiriku oma lauluks. Ta on rooma kiriku laul sellepärast, et ta pärineb tema muistsest ajast ja on tema liturgiast lahutamatu.

Kuid, samal ajal kui gregoriaani laul on liturgiline oma loomu poolest, on ta seda ka oma funktsioonilt kirikus — olla ühendav jõud.

Liturgia on õigupoolest kiriku ametlik palve, kristlaskonna ühine ja avalik palve. Niisiis ei saa see palve olla ühine ja avalik muudu, kui inimesed osalevad selles. Preestrite ülesanne pole muud kui retsiteerida seda kõigi inimeste nimel; ja kuigi viimastel sajanditel, mida võib julgelt nimetada languse sajanditeks, ei võtnud inimesed, olles minetanud nii usu elavuse kui ka liturgiamõistmise, enam ühiselt osa kiriku palvest pidulikel teenistustel, pole gregoriaani muusika selle tõttu kaotanud oma kollektiivset iseloomu.

Jumal hoidku! ... avalik ja pidulik palve eeldab alati, et kõik inimesed pöördusid samal ajal kui seda teevad preestrid altari juures, Jumala poole; ja mida enam inimesed on ühises palves ühtsed preestriga, seda enam meeldib see palve Jumalale ning seda enam on ta tulemusrikas. Miks? Sest ta on Kiriku enda palve.

Niisiis, see, mis on õige palve kohta, on õige ka liturgia lahutamatu osa, «laulu» kohta.

Kui laul komponeeriti selleks, et anda tiivad palve enda vormelitele ja suurendada tema sära, komponeeriti ta küll kõikide inimeste jaoks; ja kui ta komponeeriti kõikide jaoks, on loogiline, et kõik võtavad temast osa. Kuidas niisiis osalevad usklikud temas kui mitte ühendades oma hääled pühitsetud vaimulike omadega, kes laulavad avalikku palvet; ning altari juures ohverdamise ajal, mis on kogu liturgia keskpunkt ja kroonimine, ühinedes liturgiat pühitseva preestriga, vastates muistsete vormelitega, mis kaotavad mõtte, niipea kui neis ei ole kollektiivsuse tunnet?

Vaadake siis, kas Kiriku laul, mis on kollektiivne nagu palvegi, pole kirjutatud just kõigi jaoks.

Eraldamata kõrgeid hääli madalatest, nagu seda teeb polüfooniline muusika, mis loob harmooniat ja kontrapunkti, on gregoriaani laul unisoonis. Miks unisoonis? Kui mitte selleks, et teda laulaksid ilma erandita kõik inimesed, sest ta on kõigi palve ja laul.

Aga veel enamgi. Gregoriaani laul, vastavalt oma iseloomule, on palve. Ühenduses Kiriku palvega ja interpreteerides selle palve nii erinevaid vorme oma väljendusega, millegi nii täiusliku ja hämmastavaga, mis pole maast, vaid taevast, ta tõstab kohe hinge kõrgele; ta puudutab hinge, liigutab hinge ja kui ta ei panegi teda nutma nagu P Augustinust, paneb ta tema ometi palvetama. Südame ja hääle ühtsusi annab selle üleloomuliku tulemuse.

Gregoriaani laul on seega nii oma loomult kui ka funktsioonilt ülimal määral liturgiline laul; Isa Pothier' sõnadega: «kristliku hinge leib, liturgilise palve olemuslik toidus».

Mida öelda gregoriaani laulu esteetilise iseloomu kohta?

⁴ Oli paavst aastail 590—604.

2. GREGORIAANI LAULU TAIUSLIKKUS ESTEETILISEST VAATEPUNKTIST.

Kuigi gregoriaani laul on lihtne ja igasugusest rafineeritusest vaba faktuuriga, on tal niisugune meloodiarikkuse varu, et teda on kiitnud ja imetlenud muusikakunsti kõige kuulsamad ja usaldusväärsemad meistrid. See tuleneb tema esteetilisest väärtusest. Lubatagu meil mõningaid neist alla kriipsutada.

Esimene, mis me näeme, on gregoriaani meloodiate k a r a k t e r i s e.

Olles komponeeritud ajal, mil inimtölemine, läbi imunud üleloomulikkust, tõsis palju kõrgemale kui meie oma, ajal, mil inimese süda, mida ei valitsenud sellisel määral kaasaegse ühiskonna kired ja erutus, elas palju täiuslikuma enesekontrolliga ja hingas rahuliku ja tasakaaluka suuruse õhustikku, peegeldavad gregoriaani meloodiad kõiki neid karaktereid, seda tundlikumalt, mida erinevam oli nende aeg meie ajast.

Nõnda mõistavad seda ka muusikakunsti meistrid: nad kõik on üksmeelsed, andes tunnustust nende meloodiate väärtustele ja sisemisele väärikusele, nende inspiratsioonile ja rahulikule graatsiale, millega noodid on üksteisega ühendatud või üksteisest eraldatud, andes tihti üleva mõjuga tulemuste.

Kuulus Gounod, pöördudes ses osas nende inimeste poole, kes saatsid ta teoseid aplausitormidega, ütles neile: «Te aplodeerite mõningatele mu teoste lõikudele, sest nad ei sarnane millegagi, mida me muusikas teame; kas te teate, et te aplodeerite lihtsalt gregoriaani meloodiates sisalduvale inspiratsioonile.»

Kes ei teaks ka neid nii palju tsiteeritud Mozarti sõnu: «Ma loobuksin meeleldi kogu oma muusikakuulsusest, kuid võiksin olla u h k e selle üle, et olen komponerinud ühe gregoriaani *praefatio*⁵.»

Ja neid teisi, kuulsa helilooja Richard Wagneri omi: «Ma ei unusta kunagi neid muljeid, mida ma sain ükskord Pariisi Jumalaema Kirikust, kus ma kuulsin mõningaid gregoriaani meloodiaid, lihtsaid tõi küll, kuid kui kauneid! Nad on andnud mulle temaatilist ainet teostesse ning ma pole leidnud midagi paremat, et aktiveerida inspiratsioonituld endas.»

Nende meloodiate r ü t m on teine nende ilu allikas. Gregoriaani rütm, mis on laulu hing, on vaba, loomulik ja spontaanne rütm, täis rikkust ja võlu, võimeline edasi andma väga erinevaid tundeid. See on rütm, mis harmoneerub sõna enda rütmiga ja, põhjustades lainetuse, mis on ühtaegu graatsiline ja karm, peegeldab meie südames elava Püha Vaimu armu hiilgust ja vägevust; rütm, mis on ühel ajal kõneline ja muusikaline ja millega võrreldes meie suurte meistrite kõige väljendusrikkamad motiividki on vaid lihtsad imitatsioonid.

«Ma ei mõistnud seda muusikat,» on kirjutanud Isa Janssens, «aga alates sellest, kui teda anti mulle uurida, leidsin ma temas need õnnelikemad rütmilised kombinatsioonid, mida ma imetlen Haydnil, Beethovenil ja Wagneril.»

Gregoriaani laulu rütm, olles vaba regulaarse rütmi kammitsest ja kaasaegse muusika konventsionaalsusest, tõuseb — kristliku innukuse toel, milles ta leiab enese täiuslikkuse — usu üleloomulike piirkondadeni. Ta ei püüa muljet avaldada, ei rõhu moodsa muusika kombel inimese tundlikkusele või närvisüsteemile, vaid läheb otse südamesse ja jätab sinna mälestusena püsivad muljed — armastuse vooruse vastu, põlguse selle maailma asjade vastu ja igatsuse hüvede järele. «Vaba rütm,» ütleb ka isa Kienle⁶, «on iseenesest puhas vorm, vastuvõtlik suurimale ilule, sobivam kui kõik muu põhjade asjade jaoks... Kui veidigi vaadata, missugune nõrke julgus ja võrattu elegants tuleb esile gregoriaani meloodias, kuidas tema vormid kulgevad sujuvalt, paindlikult ja ilma vähimagi krobetuseta; kui veidigi maitsta neid muusikalisi hõrkusi ja seda täielikku rahuldustunnet, mida nad ialgi ei keeldu hingele andmast, veendute te selles, et gregoriaani laul esteetilisest vaatenurgast nähtuna on imetlusväärsete ja täiuslike meloodiate muusika.»

Nende meloodiate struktuur on peen, regulaarne⁷ ja delikaatne; nüüdisaegsed kompositsioonid pole neid ületanud. Meloodia struktuuri stiil on oma-

⁵ Praefatio — tanuohvipalve. Uks osa liturgiast, eelneb *Sanctusele*.

⁶ Raamatus «Théorie et pratique du chant gregorien», lk 28.

ette stiil; ja sündmused, mis kulgevad seal, on arendatud niisuguse meisterlikkusega, mis ületab ka suurima osavuse. «Modulatsioonid⁸ järgnevad üksteisele paindlikult ja mitmekesiselt; meloodia liigub ühe vormeli juurest teise juurde, justkui jalutades lauljana kirjude ja kaunite lillede aias. Fraasid on ümardatud ja üksteisega seotud, tänu osade õnnestunud proportsioonile, meloodilisele arendusele, gradatsioonile; liikumisele, mis on mõnikord ühetasane, mõnikord aga suunatud kulminatiivse noodi poole; ning ükskord tasa- ja vastukaaluprintsiibi abil, teinekord hästi ette valmistatud kontrasti abil jõuab meloodia alati täielikult rahuldava lõpunoadini.»⁹

Peale selle on gregoriaani laul unisoonis, ning see fakt koos eespool kõneldud rütmomadustega teeb temast liturgilis-ühiskondliku palve laulu. Unisoonis laulmine annab talle majesteetlikkuse, milleni kunagi ei ulatu erinevalt asetatud häältega teosed. Teda armastatakse instinktiivselt; ning et ta just ongi komponeeritud laiadele inimhulkadele, saab temast — kõigi poolt ettekantuna — mõtete ühtsuse ja kunsti lihtsuse väljendus.

Lihtsus! Veel üks gregoriaani laulu ilu lätteid.

Olles püha liturgia sõnadega tihedas ühtsuses, toob ta välja nendes sõnades olevad tunded, «ta viljastab maad», nagu P Bernard¹⁰ ilusasti ütles; kuid alati tõsisel viisil, astumata üle mõõdukuse piiridest, millega Kirik tegutseb.

Kõigis tema liikumistes me näeme, hingame sisse ja maitseme juba ette seda rahulikkust, seda taevast rahu, mida meile on lubanud meie jumalik Lunastaja. «Hinged leiavad sealt rõõmu, väsinud lohutust, ükskõiksed virgutust, patustajad patukahetsussoovi; isegi ilmalikud inimesed ei suuda, kuuldes ilusat psalmoodiat, hoiduda sisimas tundmast armastuse algust Jumala asjade vastu. Paljusid inimesi me oleme näinud valavat patukahetsuse ja pöördumise pisaraid lihtsalt sellepärast, et nad on kuulnud seda laulu, oma täiesti tavalise kõrvaga.» (P Bernard)

3. HEA ETTEKANDE VAJALIKKUS.

Selline on gregoriaani laulu liturgiline ja esteetiline iseloom. Et nad esile tuleksid, on tarvis head laulu ettekannet. Aga head ettekannet võib saavutada ainult ettevalmistavate proovide ning meloodiate järjekindla uurimisega: «Ecclesiasticis canticis haec disciplina vel maxime necessaria.»¹¹

Tõepoolest, kas Jumalal pole siis õigust nõuda meie südamete täiuslikkust? Kas tal pole õigust olla oma kogas austatud sünda ning hästi ettevalmistatud lauluga? Kas selleks, et olla Issandale meele järgi, me oleme vabastatud niisugusest hoolikast ettevalmistusest, nagu seda teevad teatri- lauljad; kusjuures nemad teevad seda vaid publikule meeldimiseks. Me peame austama Jumalat nii väliselt kui sisemiselt. See inimene seega on suur, suur süüdlane, kes solvab usklike asjadega, mis peaksid olema kõigest vahendiks Jumala poole liikumisel.

Uelgem julgelt, et meie ajal ei ülanda laulmine inimesi paljudes kirikutes; ning seepärast oli üks Pius X esimesi tegusid taastada liturgiline laul tema algsel kujul ning anda reeglid, mis aitavad kaasa tema eesmärgile — Jumala aule ja hingede pühitsemisele. Suur ja üleloomulik on selle reformi tähtsus! Suured olgu ka meie pingutused, et viia teda õnneliku lõpuni ja saavutada seda vaimulikku kasu, mida soovis surematu Pontifex.¹² P Bernard on kirjutanud sõnad, mis on küll karmid, kuid õiglased: «Qui mutant cantum, mutant mores.»¹³

Tõlkinud MART SIIMER

⁸ Gregoriaani laulu modulatsioon on teistsugune kui tavalises muusikas — vaheldub keskne, teisi helisid enda ümber koondav heli.

⁹ *Op. cit.*, lk 29.

¹⁰ P Bernardi kohta vt TMK 1991, nr 1.

¹¹ «Kirikulauljatele on selline õppimine äärmiselt oluline», GERBERT, Teosed I.

¹² Pontifex — paavst.

¹³ «Kes muudavad laulu, muudavad kombeld.»

VISUAALNE ETENDUS JA PROJEKTTEATER SKANDINAAVIAS

Oleme juba harjunud sellega, et info paljudest kunstisuundumustest ja kunstinähtused ise jõuavad meieni vähemalt kümneaastase hilinemisega. Tuleb tõdeda, et suletud maailma efekt toimib veel praegugi: juba 1984. aastast alates peetakse Norras rahvusvahelist teatrifestivali, kuhu kogunevad trupid Skandinaaviast ja mujalt maailmast. Järgnevalt refereerime KNUT OVE ARNTZENI artiklit, mis peaks avama meile korraga nii uute kui ka igivanade teatrinähtuste sisu.



H. Mülleri «Hamletmachine» Robert Wilsoni lavastuses Hamburgi Theater in der Kunsthalle's. 1987.

VISUAALNE ETENDUS (PERFORMANCE): WORKSHOP'ID JA ORIENTEERUMINE ILLUSTRATIIVSUSELE

Visuaalne etendus on teatrivorm, mille lätteks on kuuekümnendate aastate lõpu etenduste (*performance*'ite) laine. Esteetilises plaanis märgib see termin väljendusvormi, mis põhiolemuselt on rohkem visuaalne kui tekstiline, jäädes kontseptuaalse kunsti, minimalismi ja vahendite paljususe puutekohta. Kuuekümnendate lõpul tegi Robert Wilson New Yorgi Soho linnaosas oma esimesed etendused. Need põhinesid fragmentaalsel tehnikal, ühendades illustratiivseid (*pictorial*) elemente ja eksperimentaalset liikumistehnikat. Etenduse (*performan-*

ce'i) kui väljendusvormi juured on viiekümnendate aastate häppeningides, mis omakorda olid sõjaeelse Euroopa avangardi, eriti dada ja sürrealismi arendused. Samal ajal töötas *Living Theatre* tehnika kallal, mida nad nimetasid vabaks näitlemiseks (*free-acting*) ja mis õhutas näitlejaid laval pigem ise olema kui oma rolli sisse elama. Julian Becki ja Judith Malinat mõjutas sõdadevahelise Saksamaa teater õpingute kaudu Erwin Piscatori teatrikoolis viiekümnendate aastate algul New Yorgis. See, et Piscator kasutas rühmatöö vormi, võis olla mudeliks teatritegemise viisile, mille loominguliseks ja pedagoogiliseks baasiks said *workshop*'id. Ameeriklane Ron Argelander eristab siin järgmisi parateatraalseid võtteid: erioskuste

arendamiseks, lavastusele orienteeritud ja enese uurimiseks mõeldud *workshop*'e. Esimene tegeleb tehniliste oskuste arendamisega, teine — etenduste lavastamisega, kolmas on puhtpedagoogiline — osalejad kogeavad ja uurivad iseend. Esimesed kaks on suunatud praktilisele teatrile teoste tegeliku lavastamise mõttes; viimasena mainitu on aga seotud suundumusega, millega seitsmekümnendail seostati Jerzy Grotowskit — nn parateatriga, kus kaotatakse eraldusjoon näitleja (*actor*) ja osaleja (*participant*) vahel¹.

Workshop'ide rakendamine koos paljude liikumiskursustega mitmel pool Ühendriikides oli suuresti Robert Wilsoni töö aluseks kuuekümnendate alguses. Need olid rühmad, kes kasutasid tantsu ja liikumist füüsiliste ning vaimsete puuetega laste ja teismeliste raviks. Tuntuimad tema õpilastest olid Christopher Knowles ja Raymond Andrews. Töö jooksul avastas Wilson, et inimestel võivad olla vägagi arenenud sisekujutelmad. Protsessile, mis leiab aset siis, kui see sisemine tegelikkus loitleb justkui film inimese meeltes, anti nimetus *screening* (*Inner Screen*)². Selles võib näha selget paralleeli sürrealistide reaalsuse otsingutega sealpool meie enese, vahetult kontrollitavat normaalset seisundit. Võiks öelda, et Wilson püüdis seda oma visuaalsete etenduste kaudu edasi arendada. Enamgi veel, tal oli kavatsus uurida žesti ja liikumise olemust ning ta avastas neis fundamentaalse lihtsuse. Loomulik liikumine lähtub selgroost ja levib sealt väljapoole. Wilsoni lähedane kaastöötaja koreograaf Andrew de Groat kõrvutas omaenese tantsu uurimist sihitu jalutuskaiguga. See, kuidas me maailma kogeme, on väga tihedalt seotud aja ja liikumisega ning koos moodustavad nad kujundi (*image*). See oli põhiliseks nurgakiviks etendusele «Deafman's Glance», mida etendati Nancy festivalil Prantsusmaal 1971. aastal: see oli kui kehalise liikumise uurimus, avaldumas selle kaudu, kuidas keegi naine aeglaselt tappis noaga kaks last. Aeg muutus liigutuste monotoonsuse kaudu iseenese kujutiseks.³ Selline lähenemine oli aluseks teatristiilile, milles illustratiivne efekt on keskne esteetiline vahend ja mis suures osas nõuab ruumis

liikumise asendamist liikumisega ajas. Ajalooliseks paralleeliks võiks siin olla klassikalise jaapani teatri vormid kabuki ja nō: kabuki esindamas energiat ruumis ning nō — energiat ajas.⁴

Franco Quadri väidab oma artiklis «Avant-garde? Nouveau Théâtre», et ajalooline avangard arenes sõja järel edasi neoavangardina, klaarides arveid fašistide säilitatava reaktioonilise kodanliku kultuuriga. Kuni 1970. aastani esindasid seda neoavangardi Euroopas Strehler ja Carlo Quartucci, Jerzy Grotowski ning Peter Brook ja Peter Stein. Varsti pärast Euroopasse tulekut oli Robert Wilsonil mõningaid kokkupõrkeid siinse illustratiivsusele suunatud teatriga ning ta mõjutas seda omalt poolt. Tekst oli selgelt allutatud illustratiivsele küljele või, parimal juhul, oli sellega võrdsel kohal. Enne oli eksperimenteeritud ruumi, näitlemistehnikate ja montaažidramaturgiaga; nüüd oli tähelepanu keskmes illustratsioon, mis lähtus kas tekstist või sellega seonduvast. Seda nihet nimetaski Quadri post-avangardiks.⁵ Nimetatud suunda esindab Itaalias eelkõige teatritrupp *Magazzini Criminali*. 1979. aastal lavastasid nad äärmiselt minimalistliku ja visuaalsusele orienteeritud etenduse «Crollo Nervoso». Kuid 1984. aastal liiguti «Genet a Tanger'iga» siiski rohkem teksti suunas. Tekstilise ja visuaalse võrdsustamise tulemusena ei olnud illustratiivne efekt enam kõrgemal positsioonil, nagu oli olnud Wilsonil. Lavastuslikust seisukohast lähtudes on see töö seotud nähtusega, mida me nimetame projektteatriks (*project-theatre*), mis toimib väljaspool suuri teatriinstitutsioone. Eraldusjoon on eriti oluline siis, kui vaatame selliseid piirkondi nagu Saksamaa ja Skandinaavia, kus institutsionaalse (ametliku) kultuuri positsioon on tugev. Pole kokkusattumus, et riigiteatrist eraldi seisev projektteater on jätnud jälje teatriellu neis maades, kus pole olnud eriti tugevat ametlikku teatrikultuuri (Itaalia) või kus on teadlikult püütud seda maha suruda (Holland, Belgia). Ametlik teatrikultuur on siiani väga tugev Skandinaaviamaades ja iga uut loovuse avaldust ähvardab oht olla lämmatatud. Sellele vaatamata on projektteatril läinud korda tõmmata endale tähelepanu nii väljaspool ametlikku teatrit kui ka selle sees. Viimati nime-

¹ R. Argelander, "Performance Workshops: Three Types", "The Drama Review", T-80, lk 18.

² K. O. Arntzen, "Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance". "Spillrom", nr 10-3/1984, lk 26, Oslo.

³ M.-C Pasquier, "Le théâtre américain d'aujourd'hui". Pariis, 1978, lk 225.

⁴ E. Barba, Lecture at the ISTA-conference, Porsgrunn, 1980, Norra.

⁵ F. Quadri, "Avant Garde? Nouveau Théâtre", L'Avanguardia italiana, Vlaams Theater Circuit, Brussel, 1986.

tatut tuleb üldiselt veel vaadelda kui teostamata võimalust.

VISUAALNE DRAMATURGIA:

VÖRDVÄÄRSED ELEMENDID

Selleks, et luua nii dramaturgiliselt kui analüütiliselt sobiv terminoloogia visuaalse etenduse ja võrdväärsete elementide dramaturgia (*dramaturgy of equivalence*) tarvis, mida projektteater ja postavangardism endast kujutavadki, tuleb meil lähemalt käsitleda visuaalse dramaturgia kontseptsiooni. Visuaalses dramaturgias ei ole sellised elemendid nagu ruum, tekstilisus ja visuaalsus enam organiseeritud hierarhilise süsteemina, vaid toimivad võrdväärsetena, võrdsetel alustel. Sellest johtuvalt ei taga muutumatud dramaatika konventsioonid enam tähenduslikku vahetust, mis baseerub mõõdetavatel, moraalselt ja ideoloogiliselt määratud kvaliteetidel. Etenduse elemendid on kokku sobitatud etteaimamatutes kombinatsioonides ja analüütilisest seisukohast on semiootiliselt konstrueeritud etendus oma aja ära elanud. Teatripraktikas, kus on säilinud hierarhiline struktuur nii, et väljendusvormi kontrollib tekstiline või kirjanduslik-dramaturgiline maastik, see muidugi ei kehti. Siiski on küsitav, kas selline teatrivorm suudab niisuguste vahenditega midagi korda saata meie fragmentaarses maailmas, kus kunsti tarbija enam ei oota ega lubagi enda ideoloogilist ega kasvatuslikku juhtimist. Poststrukturealism ja lammutamine (*deconstruction*) on terminid, mis nüüdisaegsetes vaidlustes meetodi üle vastavad postavangardismile ja visuaalsele dramaturgiale.

Uue teatri mittesemiootilisele olemusele viitab ameerika teatrikritik Michael Kirby oma artiklis «Nonsemiotic performance». Teda tõlgitsedes võiks öelda, et enam ei ole olemas ainsat õiget interpretatsiooni, sest teater on arenenud fragmentaarsuse, näiva juhuslikkuse suunas.⁶ Sellisel juhul kaotab semiootika analüüsi vahendina palju oma tähtsusest. Visuaalse dramaturgia kontseptsioonis, nagu öeldud, võib leida alternatiivse meetodi etenduse analüüsiks. See eeldab arusaamist, et visuaalsuse, tekstilisuse, ruumilisuse, frontaalsuse, eten-dava ja interpreteeriva näitlemise vahel on üksteisega lõikuvad seosed. Seda nähtust võiks kujutada telgüsteemina, kus raskuskeset saab muuta vastavalt

etendustele. Visuaalsus ja tekstilisus viitaks siis etenduse suunatusele pildist ja tekstist lähtudes ning oleks palju võimalikke muutujaid ruumi organiseerituse, dramaatiliste (elavate) piltide kasutamise ja näitlemise stiili tarvis. Ajuti võib suurema tähtsuse omandada mitte pilt, vaid tekst, siis jälle võivad mõlemad olla võrdse kaaluga. Üks näide sellest on Robert Wilsoni lavastatud Heiner Mülleri «Hamletmaschine» *Thalia Theatre's* Hamburgis 1988. aastal. Mülleri enese kommentaari kohaselt võis vaadata pilti ja panna näpud kõrva ja siis panna käed silmade ette ja kuulata teksti.⁷ Pilt ja tekst ei ole enam teineteisele saateks.

Oma tuntud artiklis «On Acting and Not-Acting» arendas Kirby välja teooria erinevustest etendava (*representative*) ja interpreteeriva näitlemise vahel. Erinevus, kas olla interpreteeriv näitleja või osaleda ilma mingi vihjeta tõlgit-susele, viitab sellele, mis vahe on olla traditsiooniline näitleja *contra* võtta osa etendusest osalejana.⁸ Robert Wilson rakendab oma osalejaid viisil, mis asub «mittenäitlemise» piirimail; samal ajal ei tõmba ta neid just tingimata kõrvale näitlemise kunstist. Näitlemise ja mitte-näitlemise vaheline telg eeldab täielikku arusaamist näitlemise erinevatest võimalustest ka kontseptuaalsest seisukohast vaadatuna. Kuulsad näitlejad, nagu Liebgart Schwarz ja Udo Samel, võtsid osa Wilsoni etendusest «Death, Destruction and Detroit II» *Schaubühne am Lehniner Platz'*il Lääne-Berliinis 1988. aastal. Siiski on traditsiooniliselt meeles-tatud näitlejad küllalt sageli tõrksad, kui neid palutakse osaleda sellise teatri töös, milles nad leiavad end olevat allu-tatud visuaalsele efektile, ja see on üks põhjusi, miks kaheksakümendate aastate projektteatrid kasutavad peamiselt näitlejaid, kes on olnud seotud tantsuga, ja isegi amatööre.

Visuaalne dramaturgia ehk võrdväärsete elementide dramaturgia on seega termin, mis tähistab teatraalset väljendusviisi, milles mitmesugused elemendid pidevalt erinevalt kombineeruvad, ja ainsaks tingimuseks saab, et ükski neist pole teisele allutatud. Sellest hoolimata kerkivad esile teatud ühendid ehk drama-turgiline keemia. Järgnevalt vaatleme

⁶ H. Müller, Comment at Heiner Müller Werk-schau, seminar at Kutscherhaus. Lääne-Berliin, juuni 1988.

⁸ M. Kirby, "On Acting and Not-acting", The Art of Performance. A Critical Anthology ed Gregory Battcock and Robert Nickas. New York, 1988.

näitena mõningaid konkreetseid Skandi-naavia projektteatrile orienteerunud teatritruppe.

BILLEDSTOFTEATER:

VISUAALSEST ETENDUSEST

VISUAALSE DRAMATURGIANI

Billedstofteater on Hollandi projekt-teatri rühm, mille töö aluseks sai tekstiili- ja installatsioonikunst. Põhituumik- kusse kuulusid aastast 1977 kuni laiali- minekuni 1985. aastal peamiselt Per Flink Basse, Kristen Dehlholm ja Else Fenger. Teatrirühma töövormiks oli värvata igaks etenduseks eraldi val- jalik arv osavõtjaid. Nood olid sageli karakternäitlejad, mis lähendas neid ole- muslikult pigem sellele, mida Michael Kirby nimetas «mittenäitlemiseks» (etendav näitlemine), kui interpreteeri- vale näitlemisele.

Seega rakendati suurel määral osa- lejaid, kellel puudus traditsiooniline näitlemise kogemus. *Billedstof* arenes dramaturgiale suunatud installatsioo- nist, mis kõigis kavatsustes ja püüdlus- tes oli visuaalne ja mille põhistruktuur seisnes elavate piltide (*tableau vivant*) ruumilises toimimises. Peamiseks ins- piratsiooniallikaks oli kahtlemata Ro- bert Wilson. Else Fenger oli temaga tööpoolest koos töötanud Taanis 1973. aastal lavastuses «Life and Times of Jo- sef Stalin».⁹

Nende nimes — *Billedstofteater* (pildi- tekstiiliteater) — väljendub asjaolu, et lähtutakse tööst tekstiiliga. Kui tuleks leida ajaloolisi paralleele, võiks valida ajaloolised elavate piltide protsessioonid Itaalia renessansiajast või siis, kodule lähemalt — sellesarnased protsessioonid kroonimispidustustest Kopenhaagenis 1596. aastal. Lavastuste formeeringutes ja elavates piltides kasutati osalistena jalaväesõdureid ja isegi kaameleid. Otsustades huvi põhjal, mida sellised inimesed nagu Picasso, Kandinsky ja Kokoschka teatri vastu üles näitasid, võib järeldada, et juba modernismi al- gaegadest peale polnud kunstnik mitte lihtsalt lavastaja instrument, vaid võis toimida omatahtsi.

Vaatamata sellele, et Robert Wilson oli kindlasti üks *Billedstofteater*'i ins- piratsiooniallikaid, erinevad nende la- didid ühes olulises punktis — nad armasta- vad väga määramatut ruumi (*undefined space*) nii sees kui väljas. Wilsonit tõmbab rohkem traditsiooniline eeslava,

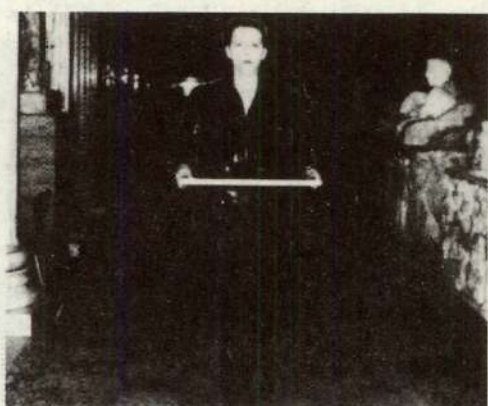
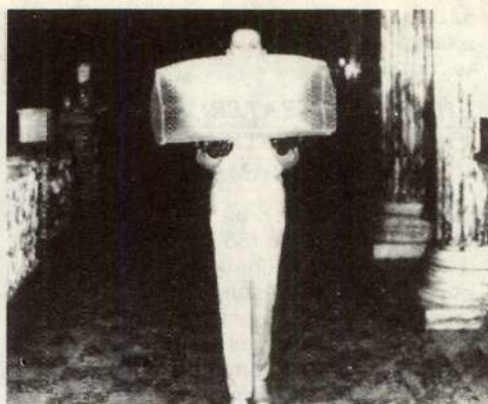
nagu seda võib näha paljudes vanema- tes teatrites. Ent mõneski küsimuses on nad Wilsoniga ühel nõul — nimelt aeglase liikumise ja illustriivse orien- tatsiooni poolest. Mõlemat lähtekohta kasutasid nad lavastustes, mis olid ka- vandatud esitamiseks ajaloolistes paika- des, kunstimuuseumides, väliolukorda- des jms. Ühes artiklis kirjutas norra kriitik Kai Johnsen oma reaktsioonist nende etendustele ja analüüsis *Billeds- tofteater*'i aeglase liikumise kasutust erine- vat tüüpi ümbrustes. Artikli kirjutas ta pärast seda kui *Billedstofteater* oli 1989. aastal külastanud *Bergen Interna- tional Theaterfestival*'i lavastusega «Transsibirien». Loo sissejuhatuses vii- tab ta lavastusele «Zoner», mida näidati Avignoni festivalil aasta enne seda. «(...) jõulise, tulise ja katkematu muu- sika taustal (trummid, kitarrid ja puhk- pillid) näis liikumine piinavalt aeglane, mäguruumi diagonaali (15 m) ületami- seks kulus kuni kaks minutit.»¹¹ Visuaal- ne tegevus etenduses «Zoner» põhineb «Amoril ja Psychel» (Apuleius). Samal ajal aga on etenduses «Transsibirien» praktiliselt võimatu tajuda mingit tege- likku tegevuse struktuuri. Etendus ise funktsioneerib nagu mingi elav instal- latsioon, milles on teataval määral lii- kumist ja pildimuutusi. Äärmise aeglu- sega juhitakse osalejad sõudemasinade juurde, mille ette on asetatud hulk transistorraadioid. Need kõik töötavad, tekitades tõelise kakofoonia. Osalejad, kelle näod on saviga määratud, sõuavad mõnda aega, mis vaatajale peab tunduma lõputuna. Seejärel saabub kaks osalejat väga- väga aeglaselt liikudes, seljal oksü- atsetüleenpõletid. Nad süütavad transis- torid tulekeeltega ja sedamööda, kuidas raadiod põlevad, sureb aeglaselt kaka- foonia. «(...) seega võimaldab *Billeds- tofteater* teoreetiliselt rääkida katke- matust teatrist (*perpetual theatre*),» jätkab Johnsen.¹²

Mõningat segadust tekitab lavastuse «Zoner» ja «Transsibirien» võrdlemine. See tuleneb tõsiasjast, et algselt olid nad mõeldud vastavalt kui läbilavasta- tud teos (*staged production*) ja etendus (*performance*), teatud dramaturgiline struktuur ühelt ja installatsioonitendus teiselt poolt. Etendus, millel pole tõelist dramaturgilist ülesehitust, pöördub väl- timatult tagasi enesesse kui kontsept-

⁹ B. Clineff, «Billedstofteatern soker glomda drom- mer», «Nya Teatertidningen», nr 28, lk 39, Stockholm.

¹¹ K. Johnsen, «For øyeblikket eller evigheten — Billedstofteater». «Spillerom», nr 11—4/1984, lk. 26, Oslo.

¹² Johnsen, *loc cit*, lk 28.



Stseene Billedstofteater'i lavastusest «Zoner» — katse esemeid inimlikustada ja omaseks muuta.

navateater ja hetke ajal sündinud etendus või toimingud (*incidental performances or actions*).¹³

Sõltumata sellest, kuidas *Billedstofteater* ise oma teoseid defineerib, ei saa eitada, et kõik nad kätkevad eneses suuremal või vähemal määral visuaalse ehk võrdväärsete elementide dramaturgia elemente. Võiks öelda ka seda, et nemad olid seotud selle dramaturgialiigi rajamise ja arendamisega, luues seeläbi uusi võimalusi, mille puhul tekstilisus, visuaalsus, näitlemine ja mittedäitlemine võiksid funktsioneerida mitmesugustes vastastikustes suhetes. Keskkel kohal on ehk olnud tekstile uute teatralsete funktsioonide otsimine selles mõttes, et tekst oli küll mõne teose aluseks, kuigi see ei pruukinud avalduda lõpptulemuses. «Amoril ja Psychel» põhinev «Zoner» on sellelaadseks näiteks. 1984. aasta etenduses «Sirens» kerkis tekst esile laulu kaudu. Tegevuspaigaks oli üks ujula Kopenhaagenis (*Øbrohal-len*) ja etendus tugines rituaalsetele

sioon ning nõuab oma publikult samas mahus tähelepanu kui näiteks kunstinäitus. Kõik see väljendus selgelt nende külalisesinemistel Berliinis. *Billedstofteater*'i eristav hoiak erinevat tüüpi teoste suhtes selgub ühest *Nya Teatertidningen*'i intervjuust. Bim Clinell järeldeb: «(...) *Billedstofteater*'i loodu võib laias laastus jagada nelja kategooriasse: lavastused, mis kasvavad välja kirjanduslikust tagapõhjast või baasist, ruumilised installatsioonid, tä-

¹³ Clinell, *loc cit*, lk 42.

tseremooniatele vees ning basseini ümber. Projekti aluseks oli klassikaline müüt sireenidest, kes meremehi surma peibutasid. *Billedstofteater*'i tööd iseloomustasid uued viisid elavate piltide ja visuaalse tegevuse kombineerimiseks tekstiliste mudelite uurimise kaudu. Siiski oli tekst olulisem kontseptuaalse lähtekohana kui lõpetatud etenduse osana. See projektteater on andnud oma panuse ja suuna visuaalse dramaturgia arengule Skandinaavias.

REMOTE CONTROL PRODUCTIONS: VISUAALNE DRAMATURGIA

Billedstofteater'i kõrval töötab post-avangardistliku teatri laadis Skandinaavias veel ka *Remote Control Productions* Stockholmis. Michael Laub, kes sellele projektteatri grupile Stockholmis aluse pani, oli ise tugevalt oma mujal Euroopas tehtud töö mõju all. Ta on pärit Belgiast ning tal on suured kogemused teatritöö ja kunstivideo (*art-video*) alal Madalmaades ja Itaalias.

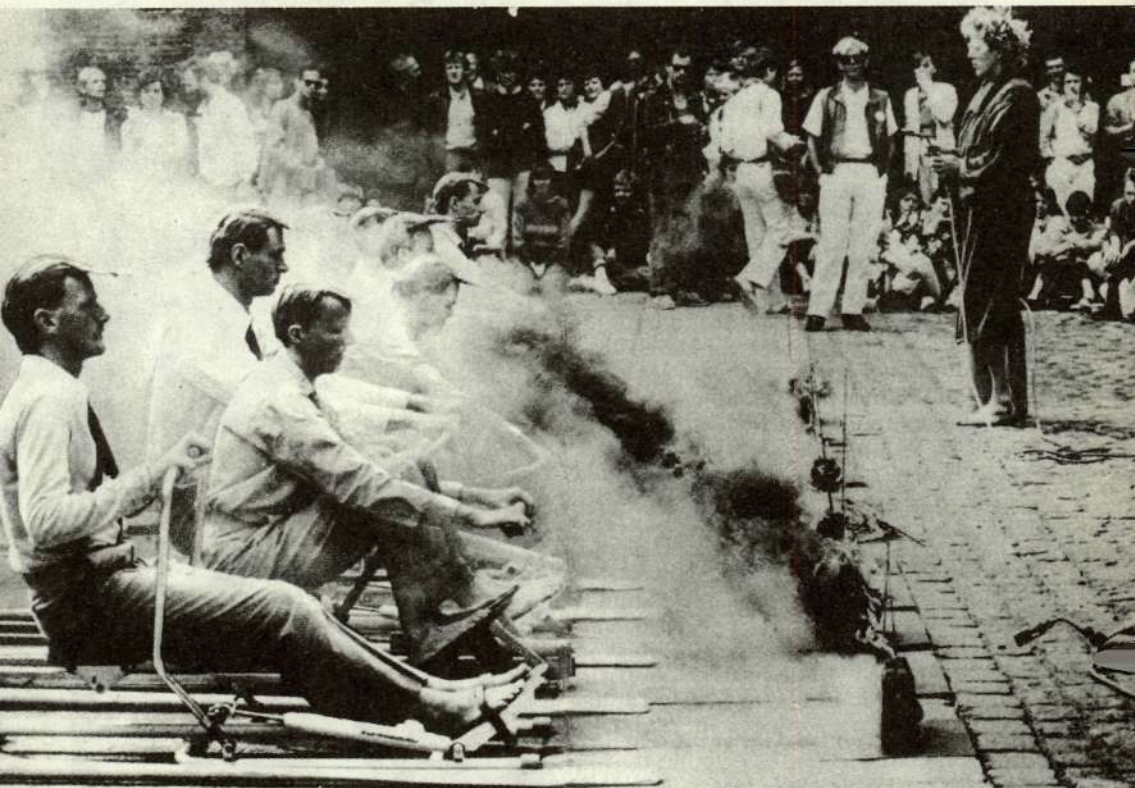
Pärast 1975. aastal alanud koostööd itaallase Edmondo Za'ga ja Amsterdamis *Mickery* teatris loodud projekti, asutas ta 1981. aastal oma projektteatri grupi Stockholmis. Selles kavatses ta

jätkata eksperimenteerimist elementidega teatri- ja videokunstist ning suurel määral lähtus see töö häppeningi põhimõtetest koos minimalismi ja korduvuse (*repetitivity*) elementidega. Sellesuunaline töö toimus *workshop*'i vormis. Ühes intervjuus *Kunstforum International*'ile teatasid Michael Laub ja Edmondo Za, et algul töötasid nad palju videoga: «/--/ Me tegime videofilme. Lühikesi 10—15 minutisi linte. Nendest me kristalliseerisime praegused elavad etendused. Selle käigus muutsime neid. Viie-minutisest videost sai kümme minutit tegevust.»¹⁴ See on huvipakkuv, kui arvestada, et sel moel jõuti väga lähedale vahendite paljususe dramaturgia (*multi-media dramaturgy*) rajamisele.

Esimeses *Remote Control*'i töös 1984. aastal väljendusid need otsingud selles, et etenduse osana tarvitati üht videoinstallatsiooni. «Return of Sensation» on temaatiliselt üles ehitatud igapäevaelu klišeede, tekstidena kasutatakse tsiitaate ja popkirjandust. Giorgio Sebas-

¹⁴ Performance: 22 interviews, Maniac Productions, Michael Laub and Edmondo Za, "Kunstforum International", k 32, 2—1979.

Billedstofteater'i lavastus «Transsibirien».





Remote Control Productions. 1984. aasta Venezia biennaalil esitatud lavastus «Return of Sensation».

tiano Brizio kirjutas Venezia biennaalilt, et eelkõige said nad materjali kriminaallugudest ja odavatest massiajakirjadest.¹⁵ Etenduses eneses kisti rühm stereotüüpidega portreeritud inimesi kaasa kontrollitud liikumisjooniste ahelasse. Lavastajad kasutasid täpseid geometrilisi kujundeid. Viiekümnendatele aastatele tüüpilises riietuses osalejad uitasid nende kujundite sees mõne hetke ringi ja õppisid tundma maneere. Nad kõik olid frustrereeritud sotsiaalsetest mallidest, milles nad osalesid. Kui nad ei suutnud enam oma rollis püsida ja püüdsid sellest välja murda, varisesid nad kokku. Tekst loeti ette valjuhäälditest ja see andis edasi katkendlikke muljeid kujude seisukorrast. «/--/ Ta tundis

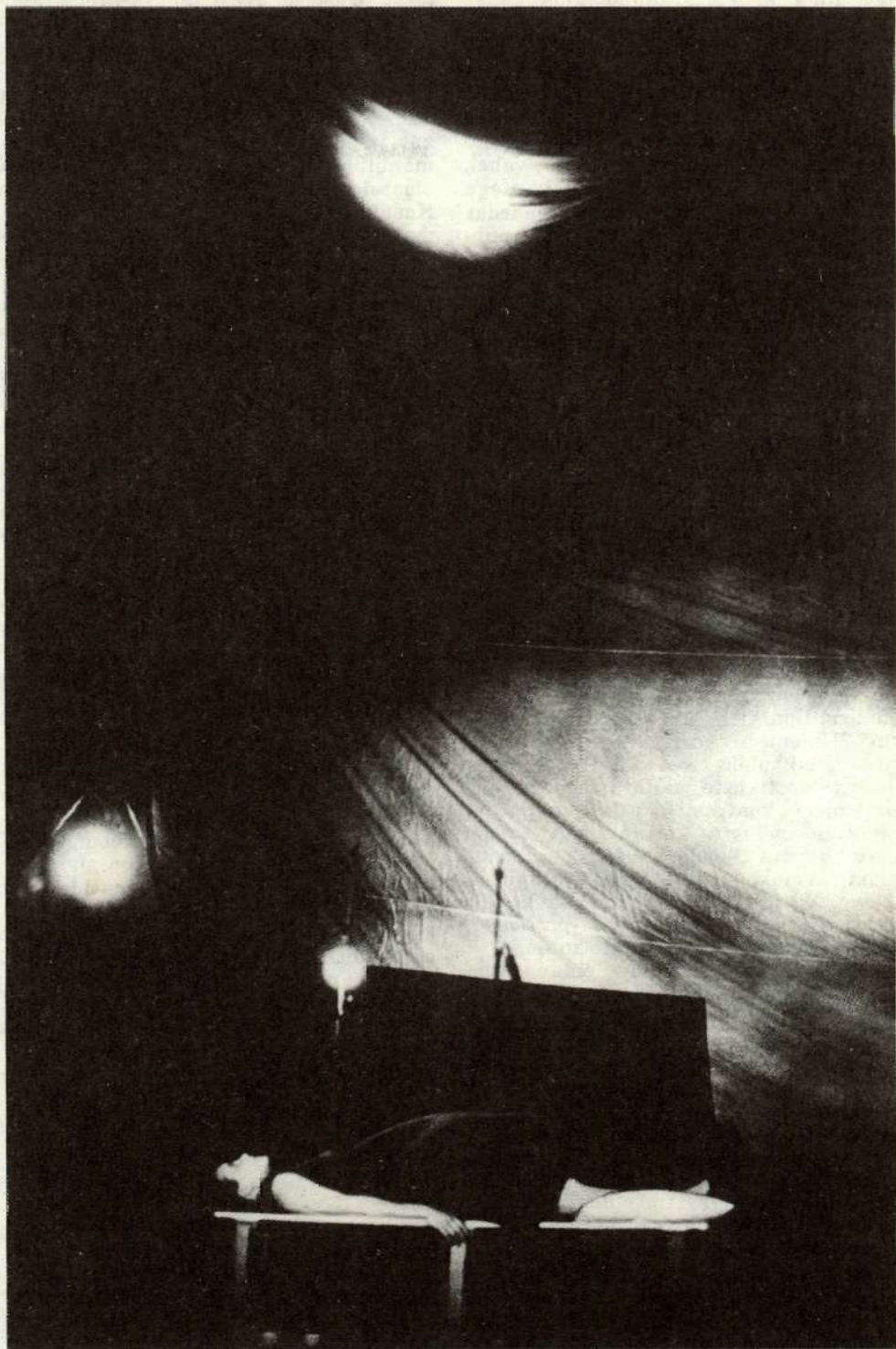
¹⁵ G. S. Brietsio, "Conclusa la rassegna teatrale a Venezia. Biennale tesa a mettere in luce il 'linguaggio'", "Avanti", 23.10.1984.

meeletut vajadust teda praegu näha, puudutada, intelligentset vestelda.»¹⁶ Robert Wilsoni stiili võis ära tunda nii katkendliku teksti kasutamisest kui ka minimalistlikust, korduvast liikumisest. Ent kontrastina Wilsonile oli olemas veel üks element: olukordade ja piltide draamaatiline intensiivsus. See näitab, et lisaks Wilsoni mõjule inspireeris Laubi ka Pina Bausch. Oma töös *Tanztheater Wuppertal*'iga püüdis too kirjeldada inimeste kõige sügavamaid, intiimsemaid tundeid, mille näiteks oli «Cafe Müller» (1980), kus P. Bausch jutustas visuaalselt, ilma ühegi vihjeta tekstile. Mitmel moel Wilsoni fragmentaarsest tekstikasutusest mõjustatud Michael Laubi võib mõneti asetada Robert Wilsoni ja Pina Bauschi vahele. Eriti kui me vaatleme seda, mil moel ta etenduse tekstilise ja visuaalse osa võrdele alusele seab. Kui ta seoses vaatepildi või tekstiga toob sisse elemente eel-modernsest või klassikalisest stiilist, sünnib terav avangardi vorm. Lavalistes mõttes väljendus see «Pressure'is» (1987), kus oli kasutatud vana teatrieesriide nurka. «Rewind Song'is» (1989) kasutas M. Laub melodraama elemente,

¹⁶ K. O. Arntzen, "Nye tenkemåter i teatret". "Arbeiderbladet" 26.07.1985, Oslo.

Remote Control Productions. «Rewind Song».





BAK-truppen. «Kjøter».

aga ilma et oleks olnud klassikalist ülesehitust. See väljendus lavaliselt ka ühe osaleja ilmumises rooma toogas. Siin seitsmekümnendate ja kaheksakümnendate puutepunktis kohtuvad kaks suundumust, nagu me võime näha ka *Maggazzini Criminali* töodes «Crollo Nervoso» ja «Genet a Tangeri» vahel. Retooriline mängulaad ja loorberitega pärjatud pead pehmendavad jahedat minimalismi. Peale selle suureneb publiku kaasatõmmatus.

BAK-TRUPPEN:

VISUAALSELT DRAMATURGIALT TEKSTIMAASTIKENI

BAK-truppen Bergenist on projekt-teater, mis oma tegevuses teadlikult kasutab terminit «ekvivalentsete elementide dramaturgia». Grupi lõi 1986. aastal Tone Avenstroup, kes koos grupi praeguse autori Oyvind Bergiga oli õppinud teatrit ja näitekirjandust. Rääkides oma tööst lavastajana, ütleb Tone Avenstroup: «*BAK-truppen* otsib ekvivalentsete elementide dramaturgiale tuginevat väljendusvormi; lavalises tegevuses figureerivad visuaalne, tekstiline ja muusikiline element võrdsetel alustel.» Seda mõtet edasi arendades üteb ta, et traditsiooniline hierarhia (seda mõistab ta kui elementide korraldust esteetilises süsteemis) tuleks asendada teatrivahendite vastastikuste mõjutustega, milles peab olema kontrasti ja erinevate puutepunktide mängu. Temaatilisel tuleks muu hulgas väljendada elevust ja tardumust, armastust ja surma, ajalugu ja olevat. Nii füüsiline väljendus kui ka pildid peaksid tekitama oleva (*presence*), mida vaataja on võimeline aduma.¹⁷

Siin peitub suur soov leida selline teatritele omane väljendusviis, mis hõlmaks ka viimastel aastatel praktikas, kriitikas ja uurimustes saavutatud arusaamasid postavangardist, visuaalsest etendusest ja visuaalsest dramaturgiast. *BAK-truppen* on praeguseks jõudnud teoseni, milles nad kõige selgemalt püüavad oma kavatsusi teostada — «*Germania Tod in Berlin*» (1989). See on Heiner Mülleri adapteering, mis nägi ilmavalgust tänu koostööle Oslo lähedal asuva *Hovikodden Art-centre*'i ja *Bergen International Theatrefestival*'i vahel. Esietendus toimus aprillis, sellele eelnes ettevalmistusperiood Lääne-Berliinis. Sellest peale on *BAK-truppen* nimetatud lavastustega käinud festivalidel Odenses (Taani), Bergenis ja Amsterdamis. Mülleri

tekst koosneb reast Saksa-Preisi ajaloo kujunditest, rõhutades revolutsiooni küsimusi ja sõjajärgse Ida-Saksamaa olusid. *BAK-truppen* on püüdnud näidendi Norra oludele üle kanda, töötades ümber teksti, lülitades etendusse muusikat ja lavalisi kujundeid, nagu põder, männipuu ning spetsiifiliselt Norrale omaseid asju ja stseene kujutavaid slaide. Kasutatakse Claes Gilli luulet ja Griegi muusikat. *BAK-truppen*'ile on iseloomulik etenduse (*performance*'i) ja kontseptuaalsete elementide samaaegne rakedamine, otsene suhtlemine publikuga teksti deklamatsioonilaadse esituse kaudu. «Mittenäitlemise» printsiipi rakendatakse sellise stiili raames, milles ettelugemine mõjub metafoorina. Visuaalsus ja tekstilisus on võrdsetel rõhutatud — samaväärsed.

Lavagraafiliselt tuletab nende leitud lahendus meelde üht *Mickery* teatri etendust Amsterdamis 1983. aastal — «*North Atlantic*» New Yorgi *Wooster Group*'i esituses (Hollandi Festivalil), kus põhiline dekoratsioonielement oli suur, tehniliste seadmetega koormatud lett. Kui taoline objekt on paigutatud diagonaalselt üle lavaruumi, tekib dia-meetriline (kruvitaoliselt keerlev) ühendus kahe punkti vahel. Selle ärakasutamine aga sõltub ruumist ja võib aidata luua lavalist pinget. Lavagraafiline element kõigi oma võimalustega saab visuaalse dramaturgia paindlikuks osaks, milles elemendid kohtuvad löikepunktides ja mille kulminatsioonis kerhib esile tekstimaastik. See on metafoor visuaalse dramaturgia elementide vastastikustest suhetest ja samaaegselt ka etenduse teksti jäljend (*imprint*). Tekst saab etenduse metafooriks ja vastupidi. *BAK-truppen* on Skandinaavias sõltumatu projektteatri vahenditega omal moel demonstreerinud, et see on võimalik ja seekaudu aidanud ehitada silda visuaalse etenduse, visuaalse dramaturgia ja tekstimaastiku vahele.

Tõlkinud SILVIA SOOMETS

KURI PILK

(S(2)+P)

«IGAUHELE OMA». Režissöör **Hardi Volmer**, stsenarist **Peep Pedmanson**, operaator **Rein Kotov**, kunstnik **Ronald Kolmann**, helilooja **Lepo Sumera**, helioperaator **Tiina Pruuden**, monteerija **Irja Määr**. Osades: **Andrus Vaarik**, **Arvo Kukumägi**, **Angelina Semjonova**, **Kalju Kivi**, **Riho Unt**, **Heiki Ernits**, **Kalmer Tennosaar**, **Peeter Simm**, **Ott Arder**, **Robert Gutman** jt, 947 m (4 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.



«Igaühele oma», 1990. Režissöör **Hardi Volmer**. **Andrus Vaariku** «väike inimene» oma kodus.

Teda on varemgi nähtud — kurb ja hädine aadlimees, valutava hingega kloun kalpsamas ringi tänavatel, tuttavate ja sugulaste keskel, lootusetult armastav ja viimse hetkeni asjatult lootev elu murelaps, väljanaerdud ja eemale tõugatud väike inimene. Turgenev lubas tal veel liikuda «seltskonnas», temast peeti isegi lugu ja suhtuti ajuti heatahtlikult — ta suri Pariisis barrikaadi taga. Tšehhov hoidis teda sama õrnalt, laskis rännata ühest novellist teise, et Charles Chaplin saaks ta ometi nähtavaks teha kinolinal, muunduda lihast ja verest temaks endaks kusagil New Yorgis. See väike inimene on nüüd püütud laululind puuris — **Hardi Volmeri** halastamatu pealkirjaga mängufilmis «Igaühele oma».

Filmi võib jaotada kolmeks. Esimeses pooles jälgib mehike kiivalt soliideid kohvriomanikke

— tahaks endale ka. Mehike ostabki endale kohvri, uhkeldab sellega linnas, tal veab viltu, mehike põgeneb, kohtab oma teel jõhkrust ja igasugu jäledust. Mehike ei saagi teada, mis tema kohvris peidus oli, ta jookseb ära sellest jubedast linnast, minema, koju. Filmi teine pool möödubki kodus. Mehike kuhjab ukse ette barjääri, ajab hunnikusse kogu oma viletsa mööbli, et

«Igaühele oma». **Andrus Vaarik**, **Angelina Semjonova** ja **Arvo Kukumägi** raudteejaama episoodis.



vaid elu sisse ei pääseks. Tal on vilets korter — tuba kraanikausiga. Mehike vaatab vutti, lööb jala ära, tapab kärbest, laseb endale kuuli pähe. Pärast enesetappu on korraks himu uks siiski avada, sest koputatakse, alguses ju isegi tahaks ja ei julge, pärast on palju muud teha: nina urgitseda, peeglit puhastada ja vinne pigistada. Lõpuks jääb ikkagi vaid pilt lennukist, mitte ehtne, kuid siiski. Kujutluses tõuseb see lendu.

Kui filmi esimest korda vaadata (mitu korda peaks?), ei saa üldsegi aru, mis on milleks — lennujaam, kohvri ostmine, kohvrast lahtisaamine (mis seal kohvriss ikkagi oli?) —, üksteise otsa kuhjatud stseenid nagu mehikese enda barrikaad, millest peaks järelduma mis?

Kõigepealt tahaks aru saada peaosalise Andrus Vaariku suhtumisest nn tegelikkusesse. Nii kohvrimüüja kui ka õlut imevad punkarid on väga ebameeldivad tüübid. Kui oletada, et nii punkarid kui ka müüja on nihestatud või siis karikeeritud kujud, siis oleks pidanud ka kõigest väest nihestama. Muidu on müüja lihtsalt kriitika teeninduskultuurile — rinnad tilbendavad särgikaelusest välja, kints on paljas. Pole üldsegi aru saada, on see Vaariku nägemisnurk, tema kujutlus või arvaksid kõik teised samamoodi. Kui see on Vaariku arusaamine maailmast, siis on ta nõrguke. Müüja särki oleks võinud minema visata ja perset näidata — poleks mingit kahtlust, mis see on. Kujutamiski oleks sel puhul saanud nimetada groteskseks. Aga kui too oli ühiskonnakriitika, nn kriitiline realism, siis oli ta mäge ja ajakohatu.

See kehtib ka punkarite kohta. (Vaieldav on tuntud nägude — Simm, Arder, Kukumägi, Villu — näitamine pisiepisoodides, äratundmisvaimustus hajutab tähelepanu, anonüümsus lubab rohkem mõelda filmile endale. Muidugi maksab see jutt ainult Eesti kohta.) Punkarid piirduvad vaid õllepudelitega vehkimisega, ei paista anarhiat ega metsikust. Mida Vaarik siis kardab seal keldris? Rohkem košmaare meelde ei tule, kuid ka punkaritega oleks pidanud enam vaeva nägema. Oluline on ju teada — milleks? Tundub nii, et soovitud on püütud väga lihtsalt saavutada või on kiirustatud. Stseenid on plakatlikud. Neid vaadates mõtleb vaataja halvas järjekorras, kõigepealt näeb ära ja saab aru, et see pidi olema näiteks õudne vms. Parem on, kui esiotsa õuduse läbi elad ja mõtled alles siis, kui hirm möödab. Nii need stseenid ei lumma sugugi, konstruktsioon paistab ära.

Sama lugu on Vaariku mõõda linna kihutamisega, taustaks iga sorti muusika. Muusikat on n-õ seinast seinale, aafrika trummidest ugri ürgkurbuseni. Kogu filmi läbib põhimeloodia on iseenesest nukralt kaunis ja meeleolu loov, aga muusikaline kujundus on mitmesse kaarde kiivakiskuv, puudub ühtsus, nagu filmi esimeses pooles üldse. Jääbki ähmaseks. Mis ta, kurat, jookseb seal linnas kohvriga? Ja jookseb viletsasti. Kui juba sõnadeta film, siis oleks mõtet

kõike nähtavat julgemini kasutada, pealegi lubab grotesk niipalju, kuipalju hallollus välja nuputada suudab. Vaarik põgeneks nagu väga, aga mitte päris, komistab, aga ei kuku. Oleks võinud ju rahumeeli kukkuda, nagu mufu, püksid ribadeks, kõik pihuks ja põrmuks! Aga nii ei olnudki ei kurb, ei naljakas või mis?

See, mis toimus väljas, tahtis olla ettevalmistuseks toas sündivale. Aga ei olnud. Film võinud olla ainult sellest, mis toimus toas; alustades sellega, et mees maalibki oma toas neid jalgu ja... Sest toas toimuv on omaette teravik, kujundlik ja vaimukas; mida on tahetud saavutada, on ka kätte saadud. Nutikad stseenid jäävad kohe meelde — kuuli pähelaskmine, hilisem plaasterdamine, isegi lennuki lendamine, kuigi midagi sellesarnast on vist juba kuskil olnud. Nüüd on olemas lugu mehest, kes tahaks ja ei saa või ei teagi, kas ta üldse tahab, sest nina rookimine ja vuti vaatamine meelitavad ära; kõik, mis parajasti liigub, kisub mehe endaga lootusetult kaasa. Nüüd pääseb ka Vaarik mängima, kuigi teda on kasutatud rohkem nukuna. Näitleja näol vahelduvad vaid maskid — rõõmus, õnnetu, uudishimulik. Küll on head erinevad suhtumised uksele koputamisse. Muidu Vaariku mehikese sisse nägema ei pääse. Loo tähendust ilmutatakse põhiliselt tegevuse kaudu. Näitlejat on jälgitud distantsilt, kuivalt, objektiivselt. Ju on seda tahetudki.

Operaator Rein Kotov tegi äsja Veiko Jürissoni filmis «Teenijanna» ilusa töö. Praegusel juhul on aga pilt üksluine, samad võttenurgad, «normaalselt» keskmised plaanid. Andrus Vaarikul on ju huvitav nägu, selle ehk oleks saanud huvitavamalt üles võtta. Kaader ei ole ka funktsionaalne, on küll kaadris näitleja, aga hästi ei näegi, mis ta seal parajasti teeb. Toimub monotoonne jälgimine «kuskilt».

Kokkuvõttes on siiski tähtis, et Hardi Volmer on sellele pakule astunud. Aga hosiannat laulame järgmise mängufilmi järele.

MART KIVASTIK (sünd. 1963) lõpetas Tartu Ülikooli eesti filoloogia 1989. aastal. Töötab «Tallinnfilmis» mängufilmide toimetajana. Avaldanud lühijutte «Vikerkaares»; 1990 tegi režissöör Aare Tiik lühimängufilmi «Semm» M. Kivastiku samanimelise novelli järgi. Meie ajakirjas debüteeris M. Kivastik arvustusega «Hingetaud — mulje filmist» (TMK, 1990 nr 12), mis käsitleb Sulev Keeduse mängufilmi «Ainus püha-päev».

RONALD REAGAN — NÄITLEJA, KUBERNER, PRESIDENT JA KIRJANIK

Ühendriikide presidendiks on olnud juriste, sõjaväelasi, õpetajaid, ärimehi, insenere ja üks näitleja — järjekorras 40. president Ronald Reagan (sünd. 1911). Kõrges ametis olles meenutas ta tihti oma kaksikümne viis aastat kestnud filmikarjääri Hollywoodis ning tundis selle üle teatud uhkustki. Filmikunsti on ta alati suhtunud suure austusega, pidades seda ameeriklaste hingeelus väga tähtsaks asjaks.

Eureka College'i lõpetanud RR sai 1932. aastal tööd esmalt Iowa WHO-raadiojaamas. Kuna neil aegadel tehti palju uudisfilme, siis vajati nendesegi diktoriks häid raadiohääli. Nii sattus RR Hollywoodi ja 26-aastaselt mängis ta oma esimeses filmis «Armastus on õhus» (1937) noort spordi-reporterit, s. o tegelikult iseennast. Tavalise «hea poisi» kuju kordas ta järgnevatel linasteostes «Seersant Murphy» (1938), «Poiss kohtab tüdrukut» (1938), «Ingel Texasest» (1940) jpt. Need olid tema esimesed filmid, millest suuremat osa ei mäletata enam isegi Ameerikas. Tihti tuli RR-il mängida oma isikliku elu, harjumuste või harrastustega seotut. Tema huvialadeks olid alati film, sport ja poliitika.

1939 kohtus RR filmi «Vend Rat ja beebi» võtetel näitlejatar Jane Wymaniga, kellest aasta hiljem sai tema esimene naine. Nad mängisid koos mitmes filmis armunud ja abikaasid. Tegelik abielu kestis kaheksa aastat, millest jäid järele tütar Maureen ja adopteeritud poeg Michael. Järgnevatel aastatel mängis RR kaks oma parimat osa: filmis «Knute Rockne — läbinisti ameeriklane» (1940) andekat jalgpallurit George «Jipper» Jippyt, kes sureb varakult kopsupõletikku, ning Drake MacHugh'd teoses «King's Row» (1942). Fraas viimati mainitud tööst, kus RR-i kangelane pärast mõlema jala amputeerimist ahastusest karjub: «Kus on ülejäänud minut?», sai hiljem tema autobiograafia (1965) pealkirjaks. Muusika sellest filmist kõlas aga tema presidendiks valimise tseremoonial.

RR-il kujunes välja kindel amplituud — tüüpiline ameeriklane. Ta oli meeldiv noor mees nii filmis kui ka elus — lõbus, suhtlemisaldis ja sõbralik —, ameerikaliku elulaadi täiuslik kehastus. Sõja ajal teenis RR õhujõudude eriväeüksuses, kus ta oli ametis Hollywoodi õppefilmide valmistamisega. Vahetust sõjategevusest vabastati ta kehva nägemise pärast.

Nancy Davis ja Ronald Reagan kohtusid ning abiellusid 1952. aastal, siis kui Reagani tähetund oli möödumas. Olgugi, et mees oli aastail 1947—1952 ja 1959—1960 Filminäitlejate Gildi presidendiks valitud, ei jätkunud talle enam häid rolle. Tema mängitud tegelaste galerii oli küll avaradunud — psühholoogiaprofessor «Bonzo magamisajaks» (1951), advokaat muusikalis «She's Working Her Way Through College» (1952), serif «Seaduses ja korras» (1953), sõjaväeohvitser «Sõjavangis» (1954), föderaalbüroo agent «Montana kariloomade kuningannas» (1954) jt —, kuid tundus, et Hollywood näitas talle siiski juba ust. RR hakkas esinema Las Vegase ööklubides, ta laulis ja tantsis estraadil, mille kohta öeldi, et see on lõpu algus. Suurfirma «General Electric» aga päästis Reagani, määrates ta 1952 telesarja «General Electric Theatre» eestvedajaks. RR töötas seal kaheksa aastat ning hakkas tasapisi poliitikasse pääsemiseks pinda ette valmistama. 1964



«See Hageni tüdruk», 1947. Shirley Temple ja Ronald Reagan.

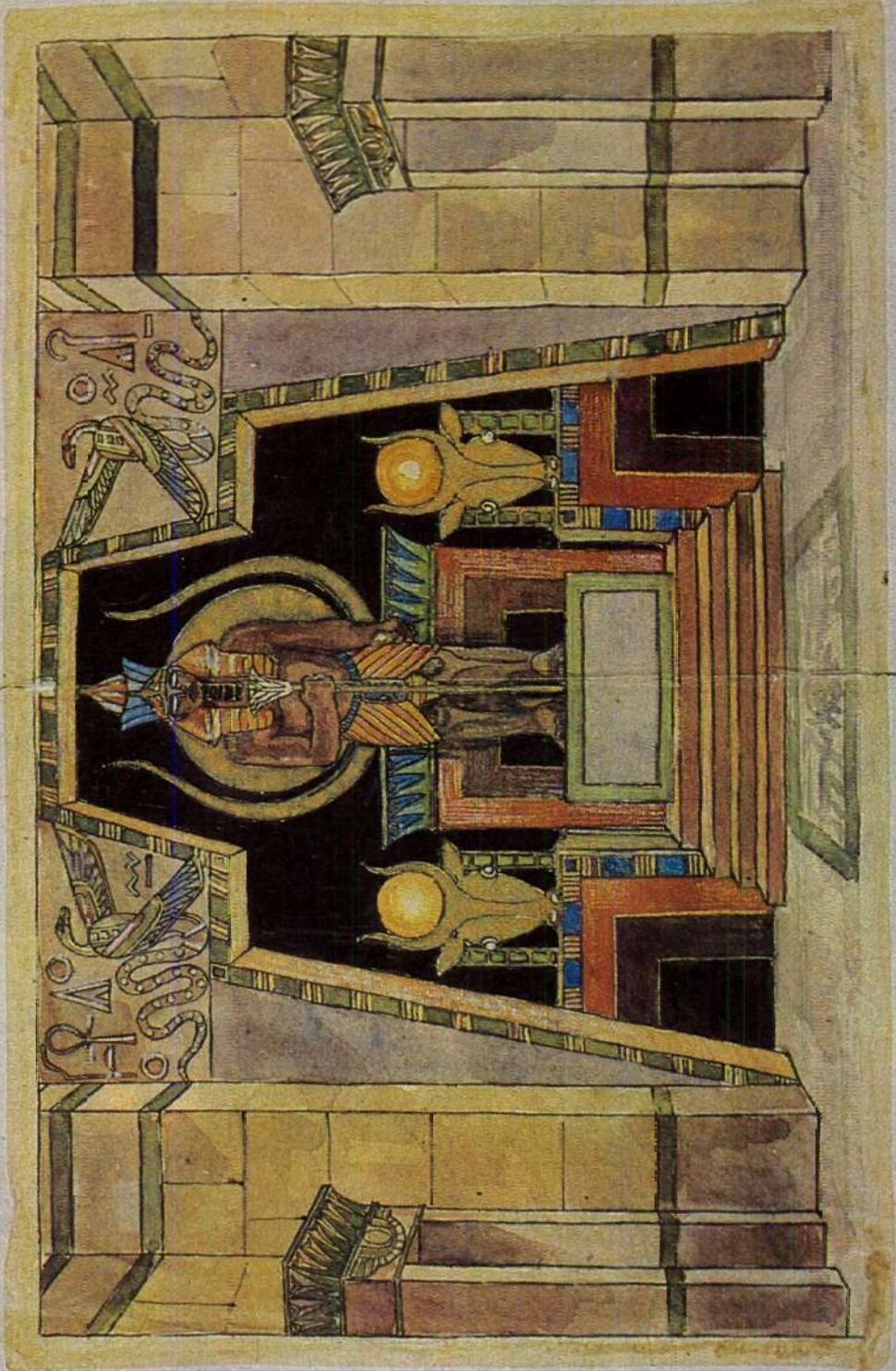
mängis ta oma viimase osa filmis «Tapjad»; seal kehastas RR ainus kord negatiivset tegelast. 1966 sai ta Kalifornia kuberneriks, neli aastat hiljem valiti ta samasse ametisse teist korda. Pärast kahte ebaõnnestunud katset (1968, 1976) presidendiks saada lülitus RR 1980. aastal energiliselt eelvalimiskampaaniasse ning võitis TV debati Jimmy Carteriga, mis määras paljuski tema edasise karjääri.

Nüüd, presidendid ametist vabanenud, elab RR Hollywoodis, Saint-Cloud Drive'is. Reagani pension on 130 000 dollarit aastas, tema teenistuses on kaks ihukaitsjat. Igast koosviibimisest, kuhu RR nõustub minema, saab ta 50 000 dollarit. Reaganil on viimasel ajal ilmunud kaks raamatut: üks sisaldab tema kõnesid, teine pajatab kaheksa-aastasest elus Valges Majas. Oma maalapil, mis asetseb 180 km kaugusel Los Angelesest, võib RR end praegugi tunda kui näitleja või kuberner. Harvu jõudehetki veedab Ronald Reagan kõige meelsamini oma viimase lemmikuga, Kanada Kuningliku Ratsapolitsei kingitud hobusega.

IVAR KÜMNİK



«Vend Rat ja beebi», 1939. Ronald Reagan. 37

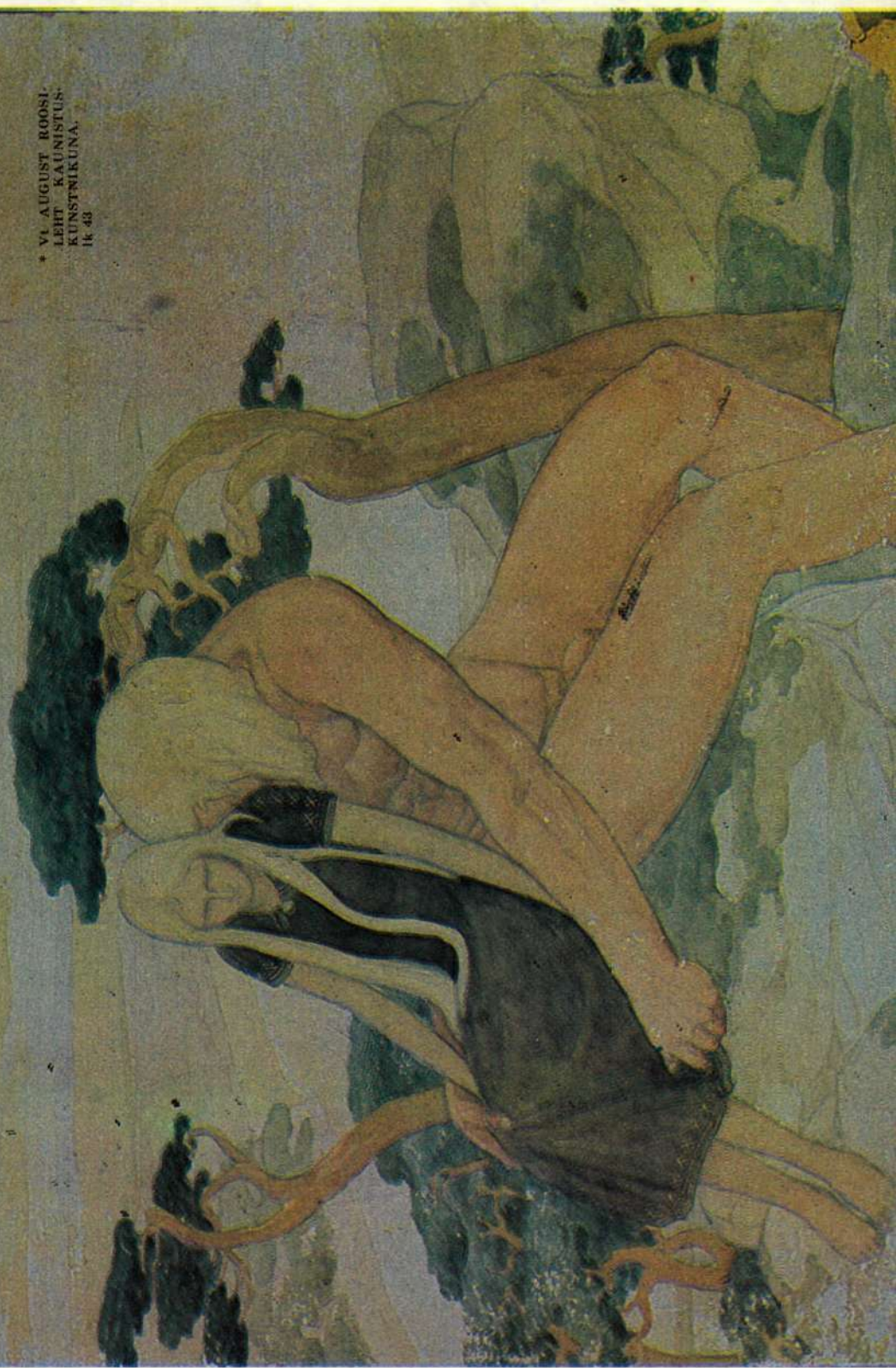


August Roosilehe taanukujundus näidendille «Ma-
nala laul», 1930. Värvil pl. tuss.

1934

August Roosit. «Kalevipoeg ja Saarepilga».
1920—1930. aastad. Akvaarell.

* VI. AUGUST ROOSI.
LEHT KAUNISTUS-
KUNSTNIKUNA.
LR 40



AUGUST ROOSILEHE FENOMEN

Provintsi — väikelinnade, alevite, külade — ergas kunsti-, muusika- ja teatrielu on rikka ja püsiva kultuuri tagatiseks. Kunstnik August Roosilehe andunud tegevus linna, oma kodu, teatri- ja peoõhtute kujundamisel, etenduste lavale toomisel, sobivate näidendite kirjutamisel — sügavalt omanäolise esteetilise õhkkonna loomisel 1920.—1930. aastate Paides on omaette fenomen, mille tähendus ja tähtsus ei piirdu vaid väikese Paidega. A. Roosilehe fenomeni avavad erinevail tasandeil Toomas Raudami ja Juta Kivimäe kirjutised, esimene isiklike mälestustena läbi lapsesilmade ja teine kunstiajaloolisest aspektist.

TOOMAS RAUDAM

TUBA

Igal kirjanikul on lemmikesemed ja -motiivid, mis kanduvad teosest teosesse, kombineeruvad, on iga kord nähtud mingi uue vaatenurga alt, nii et nende päritolu, paiknemist reaalsuses ning prototüüpe on võimatu tõsimeeli tuvastada. Ükski endast lugupidav looja ei tunnista ühtki teist reaalsust peale enda oma. Majamuuseumid ja kultuuripühamuteks kuulutatud kunstniku või kirjaniku sünnikoha areaalid on piinlikud paigad just seetõttu, et nõnda kultiveeritakse tahtmatult väärarvamust loomeprotsessist, mis pole kunagi täpselt sama, kord nähtu või läbielatu taasilmuamine, vaid mitmest erinevast komponendist uue kokkusulatamine.

Midagi uut pole ma sellega öelnud ega ennast tavalisest (lahkest) lugejast kõrgemale tõsta tahtnud. Ka mind vallutab selliseid paiku külastades kihk teada saada, mis on seda suurem, mida suurem on austus kirjaniku loomingu vastu. «Kas tõesti siin? Selle laua taga? Sellesama sulepeaga? Toosama raamat, mis tekitas minus sellist ülevust ja äratundmist, et arvasin haigushoogu end tabanud olevat?»

Kergendamaks kriitikute vaeva, kehtumaks hüpoteetilise lugeja unenäolist huvi «minu» vastu ning jäädes neid soove-soovitusi kirja pannes täiesti siiraks, osutan ühele — TOALE.

See tuba oli minu vanaisa August Roosilehe (27.II 1887 — 10. (?) VIII 1941) tuba. Teistest tubadest on tema vaim lahkunud, kuid seal, tänu neile kummastavatele kandilistele esemetele, suurele vaarao-tugitoolile, punase lõikeornamendiga tammistele toolidele ja lauale, nelja tugisambaga tempelpõrandalambile (selle sammaste vahel seisis poolümarate sulgkülgedega portselanvaas — kas ka tegelikult portselanist, on iseküsimus: kõik, mis hinnaline, on portselanist —, mille sisse nagu käsilolevasse lausesse oli paigutatud lamp-tuluke, mis templi alumise ääre alla peidetud lülitiklõpsust põlema läks ning toa, iseäranis aga lambi kõrval oleva madala kušeti kooljaliku, iseennast — punast — õgiva haloerenduselooriga kattis; vaasi ja kogu tempelehitise kohal kõrgus traatvõrestikule tõmmatud püramidaalne, lõigatud tipuga, siidriidest lambivari — kas pärisiidist, on iseküsimus: kõik, mis hinnaline, on siidist —, kus all oli veel teinegi pirn, mille sisselülitamiseks pidi käe lambivarju sisse pistma, mida aga tavaliselt ei tehtud, sest see vähendas luuma)...

Lõigakem siinkohal lauselohe kaheks, kohe kuulete midagi, mis on rohkem päris kui siid ning hinnalisem kui portselan:

«Lugesin-nägin: hõõguvat sigaretti — tüdruk suitsetas, Andres pakkus talle nagu kord ja kohus tuld. Tule kustutamine — punase pirniga põrandalambi süütamine, mis nägudele kooljalikku, varje söövat valgust heitis — 40 veenis mind veel kord armastuse lühiajalisuses. Nad mõlemad uurisid

punase valguse käes tuhkhõbedaks muutunud, iga hetk laguneda, pörandale kukkuda võivat sigaretiotsa, mis paberi põledes-pröksudes kogu aja pikemaks, pikemaks ja raskemaks läks; tundus, nagu oleneks sigaretiotsa kukkumisest või püsimisest nende endi püsi, kooselu, armastus. Punane lambituli oli tuhaosakestele nagu mingi võluvõime andnud, terve ehitus, mille kasvamist ja kulgu sõrmepöördega suunata sai, vajus küll kaldu, tuhanded praod ja liitekohad kärisesid temasse, kuid ometi ta püsis, kestis nagu miniatuurne Pisa Torn, mida paabellased ehitama tulnud. Lõpuks variseski pea sigaretipikkune hõbedane tuhalohe toosi põhja, mida Andres vaiba kaitseks enda käes oli hoidnud.» («Miks mitte kirjutada memuaare, kui oled veel noor», lk 215.)

... (tänu) saja sahtli, vasklingi ja voolja kumerusega kirjutuslauale, Kalevipoja-pildile selle kohal, punaste nibunuppudega raamatukapile, must-punasele elektrilülile ukse kõrval (punane — sisse, must — välja! võib-olla ka vastupidi?), Joh. Wiim pianiinol, ussi ja õunaga Eva skulptuurile, veel ühele pildile (sellisel lootelul ei ole ega saagi vist olla lõppu, sellise loetelu lõpp on lõpmatus) on minu vanaisa selles TOAS praegugi olemas ning ajaga paratamatult lisandunud raadio ja televiisor ei riku kuigi-võrd kunagist harmooniat.

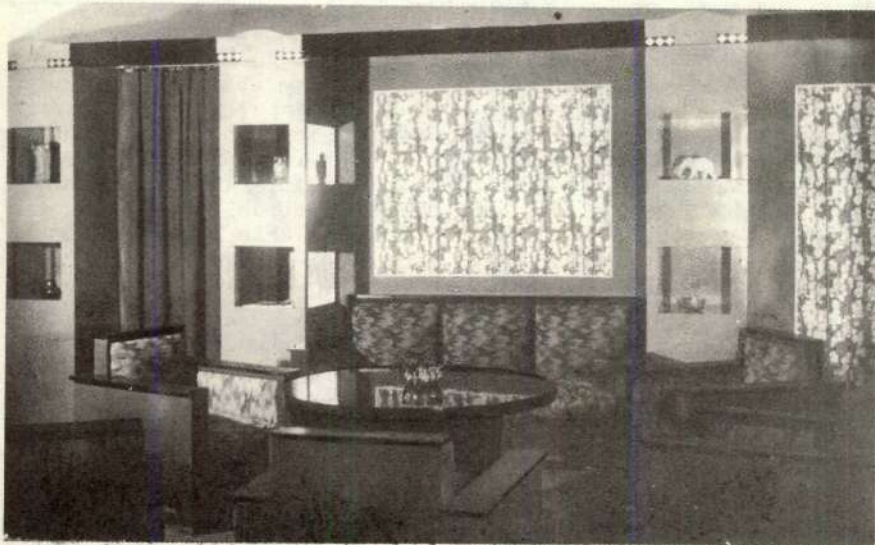
Tolle toa taga, paksude punaste kardineesriiete taga, mis ukseava raamivalt mustalt, punaste sälkudega puuäärised alla voogavad, on veel teine tuba — vanaisa ja tema abikaasa Magda (Memme) magamistuba. Ka seal on omatehtud või -disainitud mööbel, õisornamendiga riidekapp, voodi, mille peatsi külge on kinnitatud väikesed riulid, voodi kohal seinal aga ripub koolipinalit meenutav piimjast mattklaasist ja vineerist valgusti. Sellest toast — nendest tubadest — on pärit minu esimesed tugevamad lapsepõlvemeenutused, elektrilöök — niiske näpp tühja pirnipessa! — ja «Dekameroni» lugemine suures tugitoolis, jalad rätsepaistmes enda alla tõmmatud.

Kuid laskem veel kord rääkida teisel ja tõelisemal reaalsusel, pangem tähele — tubadest on saanud TUBA, emand Goteli, võluvate kaksikute tädi prototüübiks on minu vanaema ehk Memm, nagu ma teda kutsusin — loodan, et ta andestab mulle (kuningapojale ja Rapuntslile) jutu seisukohalt vältimatud frivoolsused ning mõistab mind, nagu ta mõistis rockmuusikat, Nabokovi «Lolitat», mille venekeelse variandi talle lugeda tõi, ega tauninud «pikki juukseid» (juhul kui puhas taskurätt, hea lastetoa indulgents, taskus), mis minu põlvkonna jaoks oli filosoofia küsimus: pilve tagant, kus ta end nüüd juba kaheksandat aastat peidab, näen tema musta juukse-tukka, mille hõredaid karvu ta kammiga laubal üksteise kõrvale ühtlaselt üles rivistab, pruuni puudripatja, millega ta oma põski tupsub, sissepoole tõmmatud kitsaid pingul huuli, mida katab kohe-kohe punane huulepumat, liigutusi juhtivaid tumepruune silmateri — jah, ta vaatab peeglist ning sealt, ennast «korda tegeva» Memme selja tagant, kõrvaltoa lävepakult, valge kahhelkiviahju kõrvalt paistan ka mina, uudishimulik poisike; kaksikutel, Aedal ja Teal, prototüübid puuduvad, parimal juhul illustreerivad nad TOA sümmeetrilissprintsipi; seinal ripuvad vaip asub praegu Kadrioru kunstimuseumis ning on kuuldavasti restaureeritud; jutukatkes (TOAS) vilksatab veel üks tegelane, k e e g i, k e d a minu jaoks p o l n u d, kuid kes 1941.aastani o l i — kuni öel Saatuse ja kuri Aeg lahutas ta oma naisest ja lastest, kodust, mille ta oma kätega loonud oli, linnast, kus tema algatusel ja ettevõtmisel tehti teatrit ja mängis (Juhan Zeigeri juhtimisel) sümfooniaorkester, koolist, kus ta õpetas seda kõige võimatumat — kunsti elust, TOAST.

«Samal ajal lamasid Rapuntsel ja kuningapoeg asemel, mille pikkus võrdus laiusega, mis oli seletatav emand Goteli, Aeda ja Tea (kes olid kaksikutel) tädi kehamõõtudega. Tädi oli Tallinna tsirkust vaatama läinud, võtmed olid nagu alati tüdrukute käes — tädi oli ainuke, kes meid mõistis ja moraali lugema ei kippunud. Kes jõuaks üles lugeda labrakaid, mida seal peetud sai, ehkki korteri eraviisiliseks kasutamiseks olid isegi kergemeelsed kaksikud liiga arad. Kuningapoja kollaste kandadega jalad toetusid voodi peitspuust äärisele, Rapuntsli värskest pestud, õlle, muna ja suhkru järele lõhnavad juuksed voogasid üle voodiserva ning särisesid hoiatavalt, 41

kui kuningapoeg oma higist niiske keha tüdruku pealt maha veeretab. Võimatu? Luuletuses, nagu öeldud, on kõik, ka keerulisemad kamasutrad võimalikud, ehkki mitte just alati ja ilmtingimata kergemini teostatavad. Seinal rippusid pildid — Goteli mees oli kunstnik, kelle omakaitse 41. aasta augustis «linna dekoreerimise ja loosungite tegemise» eest maha lasi. Tädi uskus siiani, et tema mees on elus — ametlikku teadet «sellest» polnud saadetud, isegi riided, mida ta kinnivõtmise ajal kandis, jäid teadmata kadunuks. Kalevipoeg naeratas, voodi jalutsis olevast kreemikasvalgest trümoopeeglist, kuhu pilk tahtmatult langes (tahtmatult mõtlesid — kuningapoeg mõtles — majaomaniku rafineeritud, kuid rahumeelsest, kodule ja perekonnale pühendatud maitsest, millega Maire abieluröõme sümboliseeriv madonnakeha nii hästi ja jäägitult kokku sobis, nagu olekski ta siin sündinud), paistis õigetpidi pööratud — varbad allapoole — jalad, tumelilla juugendmuster vanaaegsel, tänu toa hämarusele hästi säilinud tapeedil tantsis oma madujat tantsu, akna taga põimusid peenikestesse patsidesse tõelised rapuntslijuuksed, viinapuuväädid, puna-must lilleõis helepruuni riidekapi vineeruksel meenutas üht teist muinasjuttu. Kõik, absoluutselt kõik selles toas oli sümmeetriline ja harmooniline, põhimõtteliselt ja printsipiaalselt paarisarvuline, misläbi nii emanda eemalviibimine kui Rapuntsli ja kuningapoja (aga ka kaksikute kui idee) kohalolek õigustatud sai. Matkklaasist laevakujulises lühtris — ahtris ja käilas, Läänes ja Idas — põles vapralt kaks kahekümneviievatist nõukogude elektripirni, tolmunud puuviljavaasi valvas mosaiikne assüüria habemik-koletis, kelle tumedad kättemaksuingli tiivad iga hetk süttida võisid, aplikatsioonivaibal, mis läbi ukse otse peeglistse paistis ning seal küll mõõdult vähema ja väiksemana, kuid armastajate jaoks seda mõjusamana ilmus, sirutas Aadam oma kokkupigistatud sõrmedega käe Eva põlvele lennanud siniste tiibadega liblika poole, Eva silmad olid kinni pigistatud, ta k u l a s, Aadama silmapragu, soe pruunsöetäpp ninajuurele jooksnud, oli avatud, ta n ä g i ning see, mida üks nägi ja teine kuulis, kandis üht ja sama nime, mida paistis teadvat — ning kandvat — pruunil põdrasambal Eva jalgade vahelt üles keerduv must sametuss (samast sametist, mis äraviidud abikaasa palitukraegi). Punaste nuppudega raamatukapi otsas seisis, käed puusas, pruun savivaas, kuhu tädi enne linnasõitu oli torganud paar pakatavate pungadega pajutuduoksa. Kas pole see kena luuletus? Kas ka kaunis? Tohin ma nii öelda? Sõnul sõnada?» («Waldemar II. Romanss kahele». Lõpetamata lühijutt.)

August Roosilehe kujundatud Paide Seltskondliku Klubi ruumid, 1930.



AUGUST ROOSILEHT KAUNISTUSKUNSTNIKUNA

Kahe maailmasõja vahelist aega Eestis iseloomustab väikelinnade vilgas kultuurielu, mis kohati oli nii mitmekülgne ja rikas, et tundub praegu tagasi vaadates peaaegu võimatuks. Tõsi küll, enamasti toetus see nähtus ikka vaid ühele-kahele kodukanti kiindunud entusiastile, kes tavaliselt mõnes tollase «suure maailma» kultuurikeskuses olid kujunenud selgepiirilisteks kunstnikuisiksusteks. Väikelinna elama asunud, jäid nad kindlaks kord juba omandatud maailmanägemise harjumustele, saavutasid aastatega kunsti- ja eluküsimustes autoriteedi ning kinkisid väikelinnale oma isiksuse sära.

August Roosileht (1887—1941) saabus Paidesse 1919. aastal. Seljataga õpingu- ja tööaastad Münchenis ja Peterburis, löi ta nüüd siin perekonna ning ehitas oma kodu. Sestpeale oli ta kogu linnakese kunstielu hing ja kultuuritegevuse keskpunkt järgneva paari iseseisvusaastakümne jooksul, mis võimaldas mitmeti ja vabalt viljelda kodukoha esteetikat.

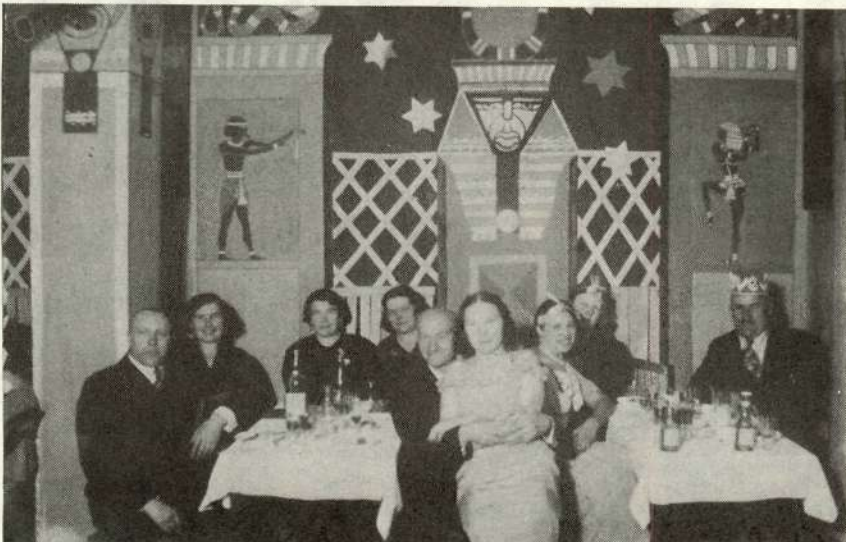
Eesti kunstiajaloo tuntakse A. Roosilehte peamiselt juugendlik-rahvusromantilise raamatugraafikuna. Meie viimaste aastate näitused on teinud tuntuks ka tema eeposeainelised temperamaalid-pastellid ning vabagraafika. Lisaks sellele väärib meenutamist, et omaaegne ajakiri «Koduperenaine» levitas kogu Eestis tema kodukujunduslike ideid ning mööblikavandeid. Paide gümnaasiumi õpeta-

jana asutas A. Roosileht kooli kõrvale kunstikabineti, mille õpilastest saidki tema peamised abilised ja aatekaaslased Paide kultuurielu korraldamisel. Kultuurhariduslike ja puhtmeelelahutuslike ettevõtmiste algatajana tõstis ta oma kaaslinlaste seltskonnaelu tähelepanuväärsele vaimsele tasemele. Väikelinn kui loov eluvorm, millest tänane päev puudust tunneb, oli A. Roosilehe ajal iseseisev kultuuri-phenomen.

Vabariigielses Paides oli arvestatav seltskonnaelu vaid saksa kogukonnal. Roosilehe tulekuga hakkas paljudi muutuma. 1920. aastate algul asutati Lava- ja Helikunstiühing «Voog» ja ehitati rahvamaja. Oli isegi oma sümfoniaorkester, mida juhatas Roosilehe lähedane sõber ja mõttekaaslane Juhan Zeiger. Harrastusteater tõi aastas välja 3—4 lavastust, operette ja üsna nõudlikku draamarepertuaari. Kõigile neile kujundas rekvisiidid ja kostüümid A. Roosileht. Teostajaiks olid tema omad õpilased gümnaasiumi juurde loodud kunstikabinetist. Publik ei väsinud imetlemast Roosilehe vaimukaid kujundusi ka siis, kui lavastust ennast päriselt omaks ei võetud. Nii võib lugeda 1928. aasta «Järva maast» mahedat kriitikat L. Falli «Lõbusa talupoja» liikumisrühma kohta, samas imetletakse kauneid kostüüme, mis «järjekordselt

Järg lk 96.

August Roosilehe kujundatud mardiball Paide rahvamajas. 1935.



SKITS ELLA ADAIEWSKYST JA TEMA AUTOPORTREE KIRJADES AINO TAMMELE

Tõsi, see on juba vana daami portree, kuid...¹ Ella (õieti Elisabeth) Schultz-Adaiewsky sündis Peterburis 22. veebruaril 1846 tuntud estofiili dr Georg Julius Schultz-Bertrami esimese tütre. Tee suurde muusikasse kulges sünnilinnas, kuid et vanaema, hiljem ka üks õdedest elasid Tormas Friedenthali (Rahuoru) mõisakeses, viibis EA nooruses сувiti sageli sealmail. Isa mõjul huvitus ta kunstmuusika kõrval varakult ka eesti rahvalauludest, kogu ni kogus neid.² Kuigi see jäi vaid episoodiliseks tegevuseks, pöördus EA vanuigi eesti rahvalaulu juurde mõneti tagasi, rääkimata sellest, et oma noorusmaad kandis ta, nagu mälestust isastki, kogu elu südames.

Schultzide peres olid kunstid au sees, kusjuures mitte kõik ei jäänud taidluse tasemele. Oma luuletusi viisistanud isa küll, ent üks õdedest, Pauline Geiger, jõudis Viinis ja Venetias omal ajal arvestatavate maalijate hulka, ema aga oli õppinud nimeka pianisti-pedagoogi Adolf Henselti³ juures. Nende Peterburi kodus liikus alatasa mitmesugust kunstirahvast. Nii sai Ellagi oma esimesed klaveritunnid juba 1861. aastal Henselti käest, üheksasena mängis kuulama panevalt Mozartit ja Glucki. Isegi Ferenc Liszt ei põlanud ära temaga 1858. aastal Weimaris neljal käel klaverit mängida, andes küllap mõned konsultatsioonidki. 15-aastasena korraldati EA esimene avalik kontsert Peterburis. Algas kontserttegevus, mis viis ta mitte ainult Tartusse (märtsis 1862) ja Võrru, vaid ka Pariisi, Londonisse ja mujale Lääne-Euroopasse. Saabus kuulsus imelapsena, mida EA-l oli hiljem raske ületada. Sest kuulus ta ikkagi muusika ilma teise, mitte esimesse suurusjärku.

1866. aastal jätkusid õpingud Peterburi konservatooriumis A. Rubiništeni, A. Dreyshocki ja N. Zaremba juures, viimaselt kompositsiooni alused. Tasapisi nihkuski huvi heliloomingule ja — tagajärjekalt. Elkkõige kirjutas ta sakraalmuusikat vene kirikukoori-

¹ Nimetajuju Adaiewsky kasutas ta Adaievski jmt kõrval ise kõige järjekindlamalt. See on kunstnikunimi, mille tekkelugu avaneb kirjavahetuses.

² Opetatud Eesti Seltsi kogus Tartu Kirjandusmuuseumis talletatakse EA käsikirja 27 rahvalaulu viisidega Paistust, Tormast ja Kadrinast koos selgitustega. Dr M. Veske soovil tegeles ta Paistu lauliku Epp Vasaraga.

³ Austerlane AH (1814—1889), oli 1887/88 Peterburi konservatooriumi klaveriprofessor.



Ella Adaiewsky 1880. aastatel.

de patrooni vürst Odojevski juhendamisel, seejärel huvitus põhjalikumalt antiikmuusikast. Tema elust Venemaal teame vähe, põhiliselt liikus ta suletud, aristokraatlikus seltskonnas. Kuid mitte ainult.

Meie toonaste vaimuinimestega oli EA-l nii Peterburis kui ka Eestis mitmesuguseid suhteid, mitte üksnes vaimseid. J. Köleri 1868. aastal maalitud kaunis portree on ju mälestusmärk armastusest, millest «Kolmandates mägedes»¹ olemas ka J. Krossi nägemus. EA

¹ On andmeid, et just isa seisib Köleriga abiellumise vastu.

oli tütarlapsena tõesti nii kaunis, et isegi tsaar lubanud temast möödumisel endale kord peapööramise. Mis siis rääkida vaesest C. R. Jakobsonist, kui ta Tormas köstri ja kihelkonnakooliõpetajana töötas ja Ellat seal suviti nägi! J. Johanson-Pärna kirjutab, et Jakobson «luuletas talle laulusid, saatis lillesid ja puistas südant kõrge preili jalgade ette», käis muidugi ta Tartu-kontserdil jne. Ent kõik see osutus neile üpris tüütavaks ning kord, kui EA nägi jälle Jakobsoni kiriku poolt Friedenthali tulemas, hüüdnud ta valjul häälele ödedele, nii et ka tulija kuuleks: «Der Kister kommt!» (sõna «kiister» oli moonutatud alamrahvapäraseks). Meie suurvaim pööranud kannapealt ümber ja teinud minekut.

1882. aastal siirdus EA Itaaliasse, aastast 1909 aga asus lõplikult paruness Margarethe von Loë sõbratarina Rheini-äärsesse Neuwiedi lähistel Neuhausis asuvasse Segenhausi lossi, kust ajuti siirduti ka Loëde Bonni-residentsi. Seal ta suri 26. juulil 1926. aastal.

Kõige rohkem on EA kirjutanud koori- ja soololaule («Vier Lieder für eine Singstimme», «24 prelüüdi» häälele ja klaverile öemehe (?) Benno Geigeri tekstidega, «Eesti hällilaul» häälele või viiulile klaveri saatena, «Nachtgesang» häälele ja keelpillikvartetile F. Grillpartzeri sõnadega, samuti kammermuusikat («Horazische Ode» ja «Sonate grecque» klarinetile ja klaverile), ent mainimata ei saa jätta ka kahte lühiooperit («Salomonida» ja «Die Morgenröthe der Freiheit») ning lavalist «Kreeka tantsukoori» (1924). Nende väikevormide põhjal, mis meil esitatud, võib öelda, et EA heli- ja kujundikeel on akadeemiline ja ideestik võluvalt lihtne, meeleoludes domineerib lüürika. Tegelikult aga kogupilt veel puudub ja läbi uurinud pole ta loomingut keegi.

EA jumaldas oma isa ja pidas Eesti- ja Liivimaad oma kodumaaks. Oma ainukese trükieksemplari Mozarti Reekviemist Henselti oreliseadega ja isa (1869—1870) eestikeelse tõlkega saatis ta 1924. aasta juunis Salzburgi Mozarti muuseumile. Kui Eestis elavad vend, vennalapsed ja vähemalt üks ödedest oskas eesti keelt, siis EA jõudis selle keele õppimist alustada alles selle sajandi kolmandal kümnendil, kui tekkis vajadus, tänu koostööle Aino Tammeaga. Siis ta kirjutab: «Selle keele musikaalsus võlub mind.»

Meile pole teada Ella Adaiewsky ja Aino Tamme tutvumise täpne aeg^o ega asjaolud, oletatavasti otsis lauljatar EA üles ja külastas teda hiljemalt 1913. aastal eesmärgiga edendada oma eesti rahvaviiside albumi koostamist ja väljaandmist (planeeriti trükkida seitsmes, ka saksa keeles). Just see, et daamid elasid



Ella Adaiewsky

üks Saksamaal, teine Eestis⁶, sai kultuuriloole õnnistuseks. Sest kirjavahetus oli tol ajal põhilisi suhtlemisvorme eri paikkonnas viibivate inimeste vahel ning intelligentsi korrespondents väga viljakas. Ja kirju hoiti alles. Ka EA oli avar suhtleja ning adressaatide hulgas olid peale sugulaste Eesti Opetatud Selts, Aino Tamm, Ernst Enno jmt. Ulatuslikumaid on EA saadetised Aino Tammele ajavahemikus

^o Vaid ühes 1921. a kirjas meenutab EA oma «Eesti hällilaulu» kohta, et «see laul oli meie tutvuse aluseks».

⁶ Kohtusid nad juba pärast I maailmasõda arvatavasti veel ühel korral, 1921. või 1922. aastal, kuigi näiteks 1923. a viibis AT mitu kuud üsna oma «duettina» läheduses.

(pausidega) 1913—1923⁷. Tõenäoliselt on neistki kirjadest midagi kaduma läinud, igitahes kahest kirjast on järel vaid katkendid. Üldse on dateeritud 64, dateerimata 5, postitemplitega ümbrikke ja lahtisi postkaarte paarkümmend. AT kirju pole arusaadavail põhjusil meie käsutuses ühtegi, ent nende sisu peegeldub vastu EA kirjadest: lauljanna kontserttegevus, eestlaste tarkav professionaalne muusikaelu jmt. Nii sai EA AT kaudu vähe-malt üldise ettekujutuse siinsete kultuuriaval-duste kohta.

Üheks järgnevate kirjakatkendite valiku

motiiviks ongi anda tõdemus EA sidemest uueneva noorusmaaga. Tõsi, see taasärkamine Eestile alles 67. eluaastal ei kätkenud enam erilist suutlikkust, varem jõudnuks ta palju rohkem ära teha⁸.

Valus on pilt ta enda eluolust Saksamaal sõja järel, mil lagastus kõik selles peene-tundelises keskkonnas, kus oli elatud.

Ja isa, isa m ä l e s t u s e teema.

Juba esimesel Postkaardil 10. septembrist 1913 teatab EA Segenhausi lossist AT-le, et saatis talle Narva «harmoniseeritud» rahva-laulu. Ja edasi:

II, 16. septembril 1913 Segenhausist⁹

Teie isa laul on kaunis ja ta saab kindlasti populaarseks. Mulle näib aga, et ta ei ole päris õieti muusikaliselt seatud. Ta jätab 3/4-taktilise laulu mulje, mis on 2/4 taktist läbipõimitud. See on muide huvitav lahendus, kuid ma saadan Teile siiski oma variandi [- -]¹⁰

III, 9. juulil 1914 Segenhausist

Mõtleme mõnuga Teie külaskäigule siin, kus oma kauni häälega ja muusikalise meisterlikkusega meid kõiki võlusite. [- -] Suure huviga jälgin ma muusikamärk-meid, mida avaldab vene muusikaajalehes («Russkaja Muzõkálnaja Gazeta») P. Bebutov. Loodan, et varsti näen seal ka Teie nime ja leian Teie triumfidest. Minu nimi esineb nüüd üsna tihti Leipzgis ja mu kompositsioonid klaverile ja klarnetile trükitakse — kuid mitte iga kiitus ei rahulda mind, vaid pigem mu tööde ilmumine [- -]¹¹

Ka Itaalia ajakirja «Rivista Musicale» III vihikus ilmunud retsensioon minu kohta on armas lugeda. [- -] Samas vihikus on avaldatud ka minu pikem artikkel mu meistri Henselti kohta koos kahe pildiga [- -]. Toon /artiklis/ ära mõned põhi-mõtted tema metoodikast klaverimängu kõrgemas koolkonnas, mille parim esindaja Henselt oli. H., selline meister, ja juba unustatud sel maal, millele ta oli pühendanud 50 aastat oma elust! [- -] Mul on väga armsate tuttavate kutsed Tallinna ja Haapsallu, samuti mu sugulastelt Rodauni Viini lähedal, kus elab mu õde proua Geiger oma poegadega, nende villa asub Viini metsa jalamil. 18 aastat pole mina oma armsat venda näinud ja ikka veel ei saa oma plaani teostada ja ta kolme toredat last näha¹². Ei oska veel öelda, kuhu kaldub vaekauss, eks lähemate päevade jooksul peaks see selguma, palju oleneb ka mu armsast sõbrannast paruness v. Loëst. Varsti aga peaks ta 80-aastane ema Bonnist, vana paruness ekstsellents Loë, meile külla saa-buma, nii et juulikuus pean vist Neuhausi pääsema.

Meie elame peaaegu päevad läbi väljas, lahtisel rõdul. Tööd tehakse aga palju kõikidel korrustel. Loomisel on uus tükk, mille kallal prl v Loë palju töötab ja mida tahetakse tema ekstsellentsi tulekul lavastada. [- -]

IV, 29. juulil 1914 Segenhausist

Austria astus sõjaolukorda ja see loomulikult lülitab täielikult välja meie reisi sinna. Nii langevad kõik meie plaanid vette. Kui vastik on see poliitika ja see veelgi kurvem rassiviha. Mis saab Teie ilusast kontserditurneest siia, ei oska kohe arvata! [- -]

⁷ TMM, fond M 13:1/86-103.

⁸ EA käest käis läbi u 30 viisi, mitmete kirjutas klaverisaated tema, teiste üle arutleti.

⁹ Numeratsioon on tinglik, dateerimata (ja puuduvate?) kirjade tõttu, TMM-i inventeeringu põhjal. Kirjade tõlked TMM-le saksa keelest L. Laurilt.

¹⁰ Jutt on AT isa Tõnise laulust «Slavatele» (sõnad Hannila, 1905), mille AT kas jättis maestro kätte 1913. a Segenhausenis viibides või saatis sinna kohe koju jõudes. Ilmus ilusti kujundatult eraldi noodina 1920. a EA ja A. Vedro «ühisharmoniseeringus».

¹¹ «Rivista Musicale d'Italia». Torino. Selle numbreid saadeti alates 1914. a EA-le tasuta, plus honorar.

¹² Robert v Schultz elas veel vabariigi ajal Haapsalus ja oli hea tšellistina kohaliku saksa kammermuusikaühingu liige. Nad ei kohtunud tegelikult enam kunagi. Üks õdedest, pr. von Baltz, oli tol ajal tartlanna.

Mõistagi ei saanud midagi ei külastusest ega turneest — algas Esimene maailmasõda ja vahele jäi kuum front. Eesti okupeerimise järel keisrivägede poolt 1918. aastal osutusid daamid ühel pool rindejoont olevaiks. Esimesena, näib, kirjutas AT 13. augustil, postkaart jõudis Rheini äärde 22. augustil ja juba järgmisel päeval saatis EA vastuse, kus rõõmustas, et AT taas kontserte annab.

VI, 20. novembril 1918 Segenhausist

Arvan, et Teie olete Berliini kaudu juba saanud 2 vihikut noote — «Laulud rahvaviisidele». Need on komponeerinud Rheinimaa viiside seadja Vollweiter. Ta oli Schimansky kaasaegne, keda viimane oma kirjutises kiitis. Tal oli 30 luuletust minu isalt, kelle kodus ta tihti viibis ja keda temale oli tutvustanud meister Henselt. Isa 100-aastase juubelisünnipäeva puhul avaldasin ma tema kohta andmeid nii Rheinimaa muusikaajalehes kui ka St Peterburgi ajalehes. Tema soov oli nimelt, et ta muusikapalu-laule tutvustataks ka Balti provintssides. Kuna tahaks, et ta soov täituks, pöördun Teie ning Teie kunsti poole ja loodan, et Teie võtate mõned neist lauludest oma järgnevasse kontserdiprogrammi. See soov ei ole loomulikult ainult muusika-alasest seisukohast motiveeritud.

Ma tean, et ka Teie olete rahvaste üksteise mõistmise poolt ja mu isa ideaal, millele ta oma elu pühendas, saaks teoks. Meie, muusikainimesed ja lauljad, võime ka anda selleks oma panuse, kas see ei ole nii, armas preili Tamm! Ma arvan, et need saksa laulud, komponeeritud mu isa sõnadele, inimese sõnadele, kes oli eesti rahva siiras sõber, säraksid nagu kalliskivid Teie kui lauluprintsessi diadeemis ja aitaksid veel rohkem ühendada vennalikke sidemeid Teie kaasmaalaste ja Balti sakslaste vahel¹³.

Suurima tänuga kuulsin, et ka Teie ning samuti ajaleht «Postimees» oma veergudel südamlikult ja heatahtlikult mu isa mälestasite. Seega pole teda veel unustatud!¹⁴

Taas sõjast — Vabadussõjast — tingitud vahe.

VII, 20. septembril 1920 Segenhausist Tallinna

Unustamatud on need tunnid ja päevad, millal Teie rõõmustasite meid ja lossi elanikke oma kunstiga. Millal see jälle kordub? Teie pilt ja tolleaegne kava kaunistavad meie muusikaalbumit. Viimati kuulsime Teist minu vennapojalt Hans v B-lt, kes Teid külastas. Kas annate veel ikka palju tunde? Kuidas on lood toiduainetega? Siin töötavad kõik noored ja vanad aedades ja põllul. Sest personal on siin tööga üle koormatud ja see pole mingi ime. Ka paruness aitab igal pool. Tal läheb, jumal tänatud, küllalt hästi, kuigi ta käsi on veel halvatud ja ta ei saa sellega kirjutada. Meie korraldame pühapäeviti huvitavaid õhtuid, kus esitatakse muusikalisi palu, luuletusi, vahel väikseid etendusi, mis tõstavad väga noorte tuju. Möödunud talvel: «Preciosa», Weberi muusika ja «Krabbatasch», mis mu isa muinasjutt, millele ma kirjutasin muusika. Mõlemal asjal oli suur edu, lavastatakse edaspidi ka mitmes kohas mujal. Kas eestikeelne tõlge oleks võimalik? Preciosa osa laulis ja mängis meie armas paruness ja ta nägi mustlaskostüümis suurepärane välja. Mu armas öde pr Geiger saabus siia Itaaliast. [- -]

1. novembri postkaardist järeldub, et AT on kurnud raskuste üle kontsertide korraldamisel Eestis. Seevastu EA rõõmustab, et tema teosed «hakkavad Saksamaal vähehaaval tuttavaks saama» ja neil on «juba edu märgata».

IX, 15. novembril 1920 Segenhausist Tallinna

AT kavatsusele teha turnee Saksamaal vastab EA tõrjuvalt, põhjuseks meeletu inflatsioon.

Kõrgemad klassid on veel eriti koormatud riigimaksudest ja muudest väljaminekutest, mis aina tõusevad. Nii ka minu armas sõbranna. Ainult sõjast kasu saanud spekulandid, enamikus juudid, elavad hästi ja nad võivad endale lubada luksus aidata ka kunstnike. [- -]

Kuid õhtuti me elame kaunile ja ilusale ja meil viibib praegu üks tore küllaline Rootsist, kes jääb siia kauemaks ajaks ja meie kõik süveneme Goethe teoste lugemisse.

[- -] Kas Peterburis on veel konservatoorium või on kõik paremad jõud ära sõitnud? Meie mängime vahel klaveriduetti minu andeka naabrinnaga: Tšaikovski sümfooniaid, mida ta nii armastab. Hiljuti kuulsin Bruckneri 8. sümfooniast jälle

¹³ AT lülitas sageli kavadesse nii saksa kunstmuusikat kui ka rahvalaule, mainitud Vollweileri nime me ei kohta.

¹⁴ 110 aastat G. J. Schultz-Bertrami sünnist. 1988. a — 180. sünniaastapäeval — viidi Ülo Pärniku initsiatiivil Tormas läbi mälestuskonverents. Kontserdil Maarja kirikus kõlas siis ka viis EA helitööd, nende seas «Eesti hällilaulud».

kord orkestri ettekandes pärast ligi kümneaastast vaheaega. Samuti Chopini kontserti f moll, mille esitas võrreldamatult Peenbauer. Lühidalt — olin jälle elust ja endast vaimustatud. [- -]

X, 2. detsembril 1920 Segenhausist

Minu kirjast Teie näete, et vabakunstnike elu on praegu Saksamaal väga raske. Reisid inimestest täistuubitud rongides, kus vagunid on suitsu täis, on lauljannale talumatud. Mittesuitsetajate vaguneid, nagu vanasti, enam ei ole. Inimesed ei hooli üksteisest. Pakke tuleb endal kanda. Kohvreid peab väga kõrgelt kindlustama, sest nende kaotamine on kergesti võimalik. Sõit voorimehega või autoga jaamast hotelli maksab kohutavalt palju, ca 70 marka. Üks ööpäev Kölni hotellis maksab 140 marka. Teie Eesti rahas ca 300 kr. Teil peavad seega väga suured rahad olema, kui tahaksite siin Saksamaal 2—3 kuud viibida.

[- -] Ka meie siin Segenhausis oleme ruumi poolest väga suures kitsikuses. Ma ei ela oma toas, sest meie ülemiste korruste keskküte on välja lülitatud. Ainuke tuba üleval, kus on ahi, kuulub ühele kurdile vanale daamile, kes selle toa eest üüri tasub. Selle tõttu parunessil puudub lihtsalt võimalus osutada Teile oma külaliskohust, nagu ta tegi seda enne sõda ja oleks tahtnud ka praegu meeledli teha. Omavahel öeldes on paruness sõja tõttu ka raskelt majanduslikult kannatada saanud, ta võimalused on väga piiratud. Pärast revolutsiooni Venemaal olen mina kaotanud kõik oma hoiused ja mulle pole jäänud ühtki krossi. Nii nagu meil on läinud, on läinud ka meie tuttavatel. [- -] Kuigi see kõik ei kõla sõbralikult, pean Teid tõelisest olukorrast informeerima, et Teie mulle pärast ei teeks etteheiteid.

XI, 23. septembril 1921 Segenhausist

Ma töötan usinasti, vaatamata oma kõrgele eale, kuid kahju, et trüki- ja paberikulud on nii tohutud, et enamik mu heliloomingust trükkimata jääb. [- -] Ainult minu muusikaalased artiklid toovad mulle veidi tulu. «Rivista Musicale» avaldas hiljuti mu artikli «Tatari lauludest» selle kohta, mis ma siin sõjavangidelt kuulsin ja üles kirjutasin.

[- -] Mu vanad prantsuse rahvalaulud — rondellid — ei leia Saksamaal sobivat pinda. [- -]. Mu Kreeka sonaati, mis lebas 30 aastat kaustas, on sel aastal parimad kunstnikud korduvalt esitanud, ta leidis sooja vastuvõtu ning see oli mulle trööstiks, et mu töö ja vaev ei olnud asjata.

XII, 5. oktoobril 1921 Segenhausist

Mu artikkel «Slavatele» läheb täna Rheinimaa muusikalehte. [- -] Eesti Selts pole mulle seni midagi kirjutanud ega midagi saatnud. Palusin üht oma vana sugulast Tartus selgitada, milles asi seisab. Sest mu uurimustes eesti rahvalaulude kohta on peamiselt tähtis kõik, mis on seotud muusikaga.

XIII, 1. detsembril 1921 Segenhausist

Kas on praegu juba olemas eesti rahvalaulude kogumikke? Millised nad on, kelle poolt välja antud ja trükitud? Mul oleks väga tähtis kõigest ülevaade saada. Igatahes oleks väga tähtis saada lähteandmeid ühe artikli jaoks «Eesti rahvalauludest» ning näidata selles, mida eestlased on teinud oma rikkaliku rahvaluule varasalve säilitamiseks ja populariseerimiseks. [- -] Samuti oleks vaja avaldada fotosid Eesti kohta, pilte heliloojatest ja lauljatest, mis annab artiklile erilise võlu.

XIV, 9. detsembril 1921 Segenhausist

Teie kiri 2. detsembrist saabus eile. Ta sisaldas tšeki üle 1000 Mk, mille saatmise põhjust ma alguses ei suutnud endale seletada. Alles kirja lõpus lahenes mõistatus. Enne kui ma kirja edasi kirjutan, tahan öelda, et need kolm eesti rahvalaulu ma komponeerisin rõõmust töö üle ja sõprusest Teie vastu, ilma et ma oleksin mõelnud mingi praktilise kasu või honorari peale. [- -] Mul on praegu ka mitu rauda tules, pean mitmesuguseid asju instrumenteerima «Kreeka õhtu» jaoks, pean «Fredrike» seadma harfi ja flöödi jaoks, siis oma väikese ooperi posituuri seadma, kuna see on osaliselt kaduma läinud. Üldse paluti mind sellele ooperile instrumentaalmuusika kirjutada.

XV, 19. jaanuaril 1922 Segenhausist Berliini

Armas lugupeetud preili Tamm!

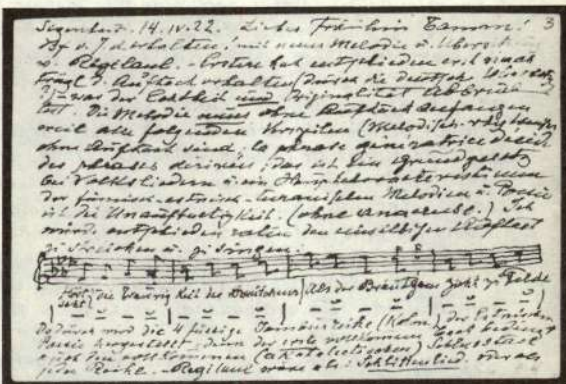
See on suureks üllatuseks saada Teilt kaart Berliinist. Ma kirjutasin Teile veel Itaaliasse ja saatsin harmoniseeritud laulu «Kallis Mari», loodan, et noot saadetakse Teile järele ning et saade Teile meeldib (arpeggio). Laulu meloodia on väga kaunis ja leiab kohe kuulajates vastukaja, kuigi ta ei ole just mõni vana rahvalaul.

On AT-lt saanud 7 rahvaviisi.

Kunstilisest vaatekohast on tähtis, et saade peab olema muusikaliselt huvitav ja tõstma esile laulu meloodilise joone lihtsuse, mitte aga varjutama või katma seda, säilitades ühtlasi tema rahvuslikku joont. [- -] Mis puutub Teie saadetud laulude meloodiatesse, siis on nr 1, 2, 3b ja 4 üldiselt kahtlased. Nad võiksid esineda rubriigi all: saksa ja rootsi mõjud eesti rahvalauludele. Viis 3b on tegelikult variatsioon Saksamaal väga populaarsest laste mängulaulust «Rebane, sa oled hane varastanud!» Täiesti ehtne, vanast luulevarast pärit on minu arvates viis laulule nr 7 «Laula, laula...», mis kannab eesti rahvalauludele iseloomulikke jooni. Samuti ka rütmis, mis erineb teiste rahvaste lauluviisidest. Kahjuks ei ole aga kõik küllalt selge Teie käsikirja tekstis, mida olete vist teinud suure kiiruga. Nii on laulus nr 5 alguses 2 risti (dieesi) ning ta on h-mollis, aga alates 4-ndast taktist on 2 bemolli ja laul lõpeb hoopis B-duuris. Kuna laul kõlab nii mollis kui ka duuris väga ilusti, palun Teid mulle öelda, kumb nendest kahest tonaalsusest õige on.

Mina ja paruness kahetseme väga, et Teie ei saa järgneda meie kutsele ja meile tulla, sest kohapeal oleks loomulikult palju kergem kõik üksikasjalikult läbi arutada. [- -] 7-nda meloodia kirjutasin ma üles selliselt, nagu ta mulle õigena paistis, palun öelge mulle, kas ma sain tast õieti aru. [- -]

Järgneb õige tihe ja üksikasjalikult tõine kirjavahetus, millest siinkohal vaid üks originaalnäide 13. aprillist, ikka Segenhausist Leipzigi (sinna on läkitatud AT-le edaspidise tarvis ka mitme kirjastaja koordinaadid):



XXIV, 26. aprillil 1922 Segenhausist Berliini

Teie räägite imekaunisti Segenhausist, aga midagi ei ole enam nõnda, kui kunagi oli. Et öelda tõtt, niipea kui ilm soojemaks muutub ja kevad lõplikult saabub, olete meil südamest teretunud, kuid pikemalt kui paariks päevaks ei saa mu sõbranna mulle seda võimaldada, ja mitte raha pärast, vaid toiduainete pärast, kuna kartuleid, piima ja rasva on võimatu kusagilt saada. Ajad on nii kurvad, et mu sõbranna on sunnitud heinte ja kaerte puudusel laskma oma armsad hobused tappa. [- -] Mind hirmutab Teie teadaanne sellest, et laulude publikatsioonist midagi välja ei tule... Arvasin, et asjad on juba trükkimisel. Kahju, et meie maailm praegu nii kole on!

XXV, 2. mail 1922 Segenhausist Berliini

Paruness v Loë:

Prl Adaiovsky on väga surutud meeleolus; ta plaanid vähemalt mõneks päevaks Teid siin näha ei täitu; ta tahab südamest aidata Teid nii Teie töö juures kui ka teiste küsimuste lahendamisel, kuigi ta ise võitleb paljude raskustega. Mul on ka endal valus näha seda kõike, kuid loodusnähtuste vastu, mis nüüd meie maal valitsevad, oleme abitud. Kõige hea tahtmise juures ei saa jääkülma tuba ilma kütteta soojaks teha. Kui Teie kuulete, et toas temperatuur kunagi üle 11 °C ei tõuse, siis võite endale ette kujutada, milline külm valitseb teistes, mitte köetud ruumides.

Ning EA:

Ma tulin just ruumi ja nägin, et paruness hakkas kirjutama, võtsin talt sullepea ära, sest tal on tugev reumatismus käes ja ta sõrmed on paistes. [- -] Seega peatse jälle nägemiseni, ma tres chère, et aimable amie, Aino!

2. juuni postkaardist nähtub, et AT on talle jälle raha saanud (nii sündis mõned korrad veel hiljemgi). Ja külastuse edasi lükanud — delikaatsusest? Küllap sellegipärast, et nagu EA rõõmustab, Berliinis «professor B juures töötada» võis. Edasises kirjavahetuses kahetseb EA, et «Kallis Mari» on Eestis juba seatud, soovitab reaaluste tõlgete kaudu leida võimalusi kvaliteetseks riimtõlkeks («Küla mul ütleb» jt). uurib ja kommenteerib hulga seadeid Härmalt jt, nende seas «Nekrutilaulu», «Orjalaulu», «Tütre tänu», «Orvulaul» jt. Peab küsitavaks monotoonuse vältimist üleharmoniseerimisega ja modulatsioonidega. Eristas hästi ehedat ja rahvalikku laulu, näiteks K. A. Hermannini «Süda tuksub...» praakis kohe välja. Mõeldi ka prantsuse ja itaalia tõlgetele.

XXXIII, 26. oktoobril 1922 Segenhausist Bad Kreuznachi

Mis minu õlimaaliportreesse puutub, mille maalis Koehler-Wiliendi, siis on mu sugulased, kui raske neil ka ei oleks, nõus sellest loobuma mõne eesti muuseumi kasuks. [- -] Kuid arvestades praegust rasket aega ja mu äärmist majanduslikku kitsikust, protesteerisid nad selle vastu, et ma portree kingiksin. Nad tahaksid, et selle müügist saadud raha minu heaks laekuks. [- -]

Mida Teie arvate, milliseid samme peaksid astuma mu sugulased selles suhtes, kelle poole peaksid nad pöörduma? Kas ei võtaks Teie härra vend selle asja enda peale!

XXXVI, 25. novembril [1922] Bonnist Bad Kreuznachi

Paruness paneb vapralt vastu kõikidele eluraskustele, vaatamata sellele, et terve suur furgoonitais tema mööblit oksjonil maha müüdi ta võlgade katteks, on ta maja veel ikka asju täis. [- -] Suureks trööstiks on, et võin veel õhtuti ta toredal «Backsteini» kontsertklaveril mängida. See on ka meie ainuke puhketund raske tööja murepäevade kestel. Mängime ka tema õega neljal käel Mozarti kvartette, see on otse taevalik muusika. Kas laulate, harjutate palju? Kirjutate selles miljöös, vasaralöökidest saatel, millega naelutatakse meie kaste pakitud asjadega. Vaimset tööd teha, komponeerida või «Rivistale» artikleid kirjutada ei tule praegu kõne alla. Küll igatsen tagasi seda head vana tööküllast aega. Kuid mõtlen oma kalli isa elumoto üle, mis rippus ta töölaua kohal: A. D. W. V. — ka see möödub!

[- -] Minu õelt Veneziaani on mul head teated, ta töötab praegu mitme portree kallal ja naudib ühtlasi Venezia päikesepaistet ja sametpehmet õhku. [- -] «Rahurorust» kahjuks mitte mingeid uudiseid. Mu mõtted lendavad päeval ja õöl mu armsate õdede-vendade juurde. Sõita Tallinna? Laulupeole? Oh kujutus, soovunelmaid!

[- -] Sain Rootsist Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia esimehelt väga sõbraliku tänuavalduse «Kreeka sonaadi» eest, mis seal ka ettehandmisele tuli. [- -]

XXXVII, 9. detsembril 1922 Bonnist Bad Kreuznachi

Mu aeg siin on täidetud külaskäikudega endiste sõprade ja tuttavate juurde. Käisin ka teatris ja kontsertidel, mida pole juba ligi 12 aastat teinud. Külastasin balalaikaorkestri kontserti (see oli väga huvitav), samuti kuulsin D'Asbeati klaveriõhtut, käisin sümfooniakontserdil, Bruckneri 4. sümfoonia, see oli kõige suurem elamus. [- -] Mu armas, mõtlen tihti Teile ning muretsen Teile pärast. Need viivitused ja venimine on Teile küllalt kurvad. Tahaks, et armas Jumal hakkaks kord juba «keetma», sest olete nii suure vaevaga «küttepuud» kokku tassinud.

XLI, 22. veebruaril 1923 Segenhausist

Pärast arutusi tervisest, enda ja AT eluolust ning rahvalaulude tõlke- ja trüki probleemidest:

Flick [parunessi ainuke allesjäänud hobu] on terve, Agathe on täitsa tubli, annab veel hästi piima. Meie koerad ja kassid saavad suurepäraselt läbi ja võiksid olla eeskujuks kogu maailmale.

Jätkab paruness:

Maestro oli liiga väsinud, et edasi kirjutada, ta ei saanud veel eesti tööd alustada, kuna tal puudus tervis ja rahu, kuid ta lubas tööga toime tulla nii kiiresti, kui iganes võimalik.

Edasi EA diktaat:

On Teil tuttavaid Eesti Kirjanike Seltsis, seal on liikmeks üks kooliõpetaja Kampmann. Kas Teile võite midagi lähemalt selle seltsi kohta öelda? Samuti, kas ta on saksavaenulikult häälestatud või ei? Omal ajal kirjutasid nad minu isa tööde kohta. Minu maali müümise küsimus ei ole veel lahendatud, minu vennapojad on selle vastu ja leiavad, et see ei õigusta end moraalselt. Mis minusse puutub, siis tahaksin öelda, et piibliainelisi stseene hakatakse siin laupäeval laulma, olen põnevuses, millise mulje nad jätavad.

Millal toimub Eesti laulupidu? Tahaks Rheini muusikaajakirjale selle kohta artikli saata. [---] Mu silmad lähevad järjest halvemaks. Hiljuti vaatasin läbi ja redigeerisin ühe ooperipartituuri orkestri ning häältega. See ooper tuleb alles lavastamisele.

XLIV, 23. aprillil 1923 Segenhausist

Armas kuldlinnukel!

Eile sain ma lõpuks Tallinnast sõnumeid portree kohta. Mu vennapoeg kirjutas mulle, et maal ripub tema juures ja üks tema sõpradest, kunstnik Peterburist, vaatas seda teost ja tundis kohe selles ära tuntud Kõleri maali ning hindas selle 70 000—80 000 Eesti margale ning märkis, et alla 50 0000 Em seda ära anda ei tohi. Mu vennapoeg on arvamisel, et kuna eesti maalikunstnike on üldse väha ja Kõleri maale pole pildigaleriis eriti arvukalt esindatud, siis võib-olla oleks kasulikum maal müüa rikkas Ameerikas, Suur-Britannias või Prantsusmaal, kus praegu dollari kõrgseisu juures leiduks selle hinnaga küllalt ostjaid. Teie, cara mia, teate aga väga hästi, kuidas mina tahaksin, et maal jääks minu kodumaale ja kui palju põhjusi mul on säilitada see maal Eestile. Need on südame ja hinge soovid ja põhjused.

[---] Kirjutasin kaks artiklit Tallinna laulupeo kohta ning saatsin need Rheini Muusikalehele ja «Rivistale». [---] Nüüd tahaksin kogu oma jõu eesti rahvalauludele ohverdada, ennast täielikult sellele kontsentreerida ja kirjutada ühe mitte liiga pika artikli nende kohta. Muidu «Rivista» ei võta seda vastu.

XLV, 30. mail 1923 Segenhausist Berliini

Kirjutab paruness.

Armas preili Tamm.

Maestro puhkab pärast pingelist päevatööd ning dikteerib mulle oma sõnumeid, et Teid mitte kaua vastuse järele oodata lasta.

Esmalt teatame Teile, et laulud on Röderilt¹⁰ tagasi tulnud. Önnitleme Teid väga maitsekalt kujundatud noodialbumi ilmumise puhul. [---]. Ella kirjutab «Rivistale» retsensiooni selle kohta. [---] Seega igas vihkus on juttu Eestist.

XLVI, 6. juuni 1923 Segenhausist Benneckensteini

Tegelen oma tööga eesti rahvalaulude alal ning loen mulle selleks nii sõbrat¹¹kult saadetud raamatuid. Teen vastavaid väljavõtteid nendest. [---] Oma maalist ei ole ma veel midagi kuulnud. Varsti olete Teie taas oma kodumaal! Kui hea meelega oleksin mina ka sõitnud laulupeole. Kui Jumal tahab, siis tulen ma järgmisel kevadel, et oma ema hauda näha ja oma öde ja kõiki armsaid külastada.

XLVII, 25. juulil 1923 Segenhausist Tallinna

Armas Põhjamaa Filomela!

Lugesin laulupeost «Pester Loydist» (Ungari ajaleht). Nägin fotosid ja lugesin sellest sündmusest Itaalia saatkonnas, kus räägiti palju Eesti tulevikust. [---] Minu «Kreeka sonaat» kanti Kölnis väga suure eduga ette sealses Moodsa Muusika Seltsis. Mind huvitab väga mu armsa isa 50. surma-aastapäeval peetava mälestusõhtu kava. Kuidas suhtuvad sellesse eestlased? [---] Kas Teie ei saaks paari eesti rahvalaulu dr. Bertrami tekstiga (eesti keeles) sel õhtul ette kanda, see meelitaks palju rahvast juurde, ka rohkesti kohalikke sakslasi. Kas ei oleks hea luua dr. med. Bertrami nim. stipendium eesti ja saksa üliõpilastele?

XLIX, 10. oktoobril 1923 Segenhausist

EA diktaat

Mu vennatütar Lina v. Schultz Tallinnast on momendil minu juures külas. Me vaatasime täna mõningad laulud läbi, mõnda ta tundis ja rõõmustas selle üle väga. Ta leidis, et meie tõlked on suurepärased. Ta oli mõne aja härra Türnpu õpilane, ta hindab teda väga kõrgelt nii kunstniku kui ka inimesena. Ta räägib ja kirjutab eesti keelt hästi, nii et mul ei ole praegu sõnaraamatut vaja, kuid tänan Teid lubaduse eest minule üks sõnaraamat saata.

[---] Ma olen väga liigutatud Teie lubadusest kaasa aidata mu isa mälestuspidustuste läbiviimisele. [---] Kuidas oleks kirikukontserdiga, kus võiks tulla ettekan-
misele Mozarti «Requiem». [---] Teksti peaks veidi revideerima, keeleliselt uuenda-
dama. Hans Schmidt¹⁷ surm mõjus minule raskelt.

¹⁰ C. G. Röder, Leipzigi kirjastus.

¹¹ H. S. (6. sept. 1854—29. aug. 1923) — baltisaksa muusikategelane, pianist ja luuletaja. Vt lähemalt TMK 1988, nr 4.

Kallis Aino Tamm!

Te ei võinud oma kaastöölisele rohkem teretulnud kingitust saata kui eesti sõnaraamat, mis praegu saabus. [---] Nüüd võin ma eesti keelt õppida, kuigi see minu vanuses küll Herculese töö on. Oleksin ma ometi sellega varem, minu isa abiga alustanud...

[---] Sisemaa kirjad maksavad juba 100 miljonit marka, järgmisel nädalal vist juba 300 milj. marka. [---] Ka Teie kirja üsan ühele oma sugulaste kirjale juurde ja loodan, et mu vennapoeg (Lina vend) Claus v. Schultz, ta teile toob. Siis võite mõlemad rääkida Segenhausist, mida ta hästi tunneb.

[---] Härrad muuseumist tulid, et mu portreed näha, kuid mu vennapoeg Hans Schultz, kelle juures see ripub, oli kahjuks oma suvilasse sõitnud. Härra Raud¹⁸ olevat aga öelnud, et muuseumil pole raha. Olen aga kindlalt otsustanud, et mu portreed ei müüda välismaale ja kui ta üldse müügile läheb, siis ainult mõnele Eesti asutusele. Parima meelega oleksin ma selle maali kinkinud Eesti Muuseumile, kuid praeguse raske majandusliku olukorra juures pean ma raha koguma, et armsa isa viimne soov täituks ja ta maised jäänused tema armsate eestlaste juurde ta sünnimaale viimsesse puhkepaika üle viidaks.

Teie kirjutasite mulle, et Teie oma venna juures Toompeal käisite. Te ei tea, kui võrd see sõna mind liigutab. Seal üleval Toompeal on mu isa sündinud, seal käis ta toomkoolis, seal olid ka tema isa ja vanaisa toomkiriku jutlustajad. Küll tahaksin ise näha seda Toompead, mida ta oma raamatus «Balti skitsid» nii üksikasjalikult kirjeldab.

[---] Palju tervist, armas Aino, oma kaastöölise poolt.

E. Adaiewsky.

Viimane lause on kirjutatud servale juba eesti keeles.

LII, 14. jaanuaril 1924 Segenhausist

Kirju mõtetes olen läkitanud Teile sadade kaupa, kuid uskuge mind, need oleksid maksnud miljardeid. Selle asemel saatsin Teile ühe trükitöö¹⁹, et Teie ka teaksite, et ma pole veel surnud ega maetud. [---]

¹⁸ Kristjan Raud oli 1919–1924 Haridusministeeriumis riigi muuseumide korraldaja ja Muinsusvalitsuse juhataja.

¹⁹ Järeleühid H. Schmidtile «Rheinimaa muusikalehes» nr 33/34.

Üks viimaseid fotosid Ella Adaiewskyst.



Andke härra Röderile edasi minu tänu Teie laulualbumi tasuta saatmise eest. ... Proua Busch tahab Teie laule Kölnis propageerida, kuhu Aenne²⁰ peatselt siirdub, et võtta laulutunde. Ta õpib seal ühe kohaliku professori juures, kavatseb ka mõnd Teie laulu õppida, millest nad on vaimustatud. Mina kinkisin Aennele «Sulase laulu» ja «Tütre tänulaulu». [- -]

Nälga meil siin ei ole. Paruness teeb pidevalt vanadest asjadest midagi ümber. Meil on soojad sukad. Üldse läheb tal korda meid riiete poolest vee peal hoida. Seega oleme suurest hädast üle saanud, võrreldes paljude töötute inimestega, kes ei saa isegi endale sooja suppi lubada. [- -]

Pean nüüd kirja lõpetama, armas kallis linnukene, ja oma «Kreeka tantsukoori» kallale minema (Hümn muusale). [- -] Meie lavastame ta ühel abistamise kontserdil vaeslaste heaks veebruari alul. Väljas käime vähe kiilasjää tõttu. Mägede nõlvad on täis kelgutajaid, ka Lina ei jää pealtvaatajaks.

[- -] Lina hoolitseb loomade eest, Blum (kurt teener) talitab Agathet ja Flicki, meie hobukest. Vasika vahetas paruness sea vastu, mis on juba vorstiks ümber töötatud.

LIII, 3. nelipüha päeval /1924/ Segenhausist
Ikka äraelamise mured, mälestused, tööjutud ja kurtmine, et ülevaatlikuma artikli jaoks Eesti muusika kohta puudub materjal.

Suurt rõõmu pakkus mulle Neuwiedis hiljuti esmaselt lavastatud «Kreeka tantsukoor». Lava, dekoratsioon, kostüümid, laul ja muusika — kõik oli kaunis. Tükk esitati kaks korda suure menuga. [- -] Ka Kölni muusikaringkondades räägiti sellest ja ka minu teistest kompositsioonidest. Ma saatsin Kölni muusikakeskusse Teie laulude albumi ja mõned enda laulud. Samuti Teie «Hällilaulu», millel on suur menu.

LIV, 11. augustil 1924 Bonnist
Siit teeme väljavõtte vaid arvustusest, mille EA meie lauljatarri ette toob:

«Kunstilise kõrgpunkti saavutas õhtu suurepäraselt ettekantud hümniga muusadele, mis oli nii luuleliselt kui ka muusikaliselt võrdselt väärtuslik. Hümn oli EA komponeeritud, teos on seatud klassikalise kreeka templitantsuna. Vanakreeka hümnitõlgendus on välja peetud klassikalisele puhtas stiilis, südamesoojusega läbi põimitud, täis elavaid impulsse ning sügavat usaldust kõiki haarava, eluandva jumaluse vastu. Muusika voolab otse jõena, sümfooniliselt suletud kompositsioonina, mis on rikas mitmekesisest toonidest. See kompositsioon avab meile ta looja suure ande ja oskuse.»

LV, 20 septembril 1924 Segenhausist
Meil aga pole sel suvel üldse ilusat ilma olnud ja imestame, et vaatamata vihmale ja niiskusele ruumides terveks jääme, välja arvatud 6 hane, kellele tekkis silmapõletik, mida raviti edukalt sooja püüga. Terveks sai ka isahani nimega Faust. Ta nimetati nii meie võrratult armsa kindral Mincki auks, kes kahe aasta eest ta meile kinkis. [- -]

Teie kirjutasite parunessile, et minu isa mälestus eesti noore generatsiooni juures on täiesti kustunud. Selle üle ei tohiks eriti imestada, sest pärast nii suuri muudatusi Teie maal on see täiesti mõeldav. Härra Tiitso, keda õppisime Bonnis tundma, näiteks ei teadnud isegi, kes oli dr. Bertram. Kuid kui ma näitasin talle «Balti skitsides» luuletust «Eesti peaks suurem olema»²¹, lõi ta nägu särama, ta oli sellest väga vaimustatud.

LX, 2. mail 1925, Segenhausist
Paruness kirjutas Teile mu isa väikesest mälestusaktusest Viinis [- -] 16. mail kell 6 õhtul. Hans Rilger, evangeelse luteri koguduse pastor, peab mälestusjutluse, millest ta mulle kirjutas teatas. Kõik see on mulle rõõmuks ja trööstiks. Valus on, et ei mina ega keegi sugulastest sellest osa ei võta, ega keegi ta kodumaalt. Võimalik, et siiski mõni korp! Estonia liige, kui ta Viinis sel ajal viibib, ilmub aktusele, eks näe!

LXI, 5. juunil 1925 Segenhausist Tallinna
Teie suurepärasele isale ja teistele härradele, kellest Teie meile rääkisite, saadan oma suurima tänu minu isa mälestuspäeva korraldamise eest. [- -] See olite jällegi Teie, kes saatis kirja Eesti konsulile Viinis ning mille tulemusena võttis mu isa mälestustseremooniast osa härra Andresen. Mu isale sai ta haul osutatud au tema kaasmaalaste, rahva poolt, keda ta nii hindas ja armastas.

²⁰ A. isik teadmata.

²¹ J. Krossi tõlkes olemas ka TMM-is (fond M13/103).

Armsam!

Eile saabus postiga Teie armas, liigutav kiri rõõmusõnumiga minu Kõleri maali müügi kohta. Ma ei suuda, mu armas Aino, kullakene, küllalt sõnades väljendada²². [---]

Ma pean vabandama, et kirjutati pliatsiga, kuid pean lamades kirjutama, see on mul kergem. Arst käskis mind palju värskes õhus viibida. [---]

Teid tervitades E. Adaiewsky

Lehepöördel, parunessi käega:

Millises lehes ilmub see artikkel? See pakub meile palju nalja, et Ellat on tõstetud seal vürstinna seisusse. Oige on, et ta kunstnikunimi on pärit vürst Odojevskilt, kes tol ajal oli vene kirikukooride juhataja ja suur asjatundja kirikumuusika alal. Ta oli Ella juhendaja nende vaimuliku muusika kompositsioonide loomisel, mida Ella kirjutas kreeka õigeusu kirikutele ja mis ta oli heale keisrile Aleksandrile ja ta naisele pühendanud. Nagu Teie teate, oli Ella keisrinna stipendiaat. Kunstnikunimi Adajevski anti talle sel ajal vürst Odojevski poolt, kes oli tema kuulsa õpetaja Henselti sõber. Ta ei tohtinud ju laule, mis ta oli kirjutanud õigeusu kirikule, oma nime all välja anda, sest ta oli 1) sakslanna 2) naine 3) protestant. [---] Koomiline on see, et Ella esineb Nesse muusikalendris kui E. Adoievsky meeshelliloojate nimestikus ja kui Ella Adoievsky (teistkordselt) naiskomposiitorite loetelus, mille üle me väga naersime.

LXIII, 8. aprillil 1926 Bonnist

Kiri on dikteeritud.

Armas, pai, kullakene!

Kui õnnelik Teie olete, teades, et olete oma isamaale nii palju andnud ja ta kuulsusele muusika alal nii tähtsalt kaasa aidanud. Seda ei saa küll paljud enda kohta öelda.

Mulle oli eriliseks rõõmuks kuulda, et laulsite ka ühe laulu, mida mina harmoniseerisin ja mille Teie Segenhausis komponeerisite. See oli tõesti ilus aeg, kui meie koos Teiega töötasime. Kas Teie tulete kunagi jälle siin mäest üles ja ma saan Teid taas emmata?

LXIV, 1. juunil 1926 Bonnist

Diktaat.

Saadati Teile ühe juubelimälestuse oma foto näol, et saaksin vähemalt «pildis» Teie lähedal viibida. [---]

Beethoveni pidustustest 9.—13. maini ei saanud kahjuks meie osa võtta, kuna mu tervis halb oli. Päevakangelane, kuulus pianist Elly Ney, rõõmustas meid oma külaskäiguga ja esitas oma programmist Mozarti Sonaadi ja Fantaasia. [---] Riist sain teate, et mu Kreeka sonaad esitati eduga 10. mail — esimest korda kodumaal. Klaveril mängis Karin [?] Bolm rahvusteatri.

Jätk 2. juunil s. a.

Lamasin täna öösel tundide viisi uneta, muretsesin väga, et mul ei ole läinud seni korda lõpetada artiklit eesti rahvalaulude kohta. Kogu mu armastus ja vaimustus asja vastu enam ei aita. [---]

Eesti rahvalaulud on olnud mulle juba algusest peale armsad ja sümpaatsed, enne kui suutsin nendesse süveneda. Mu isa tööde kaudu avaneb mul nende sisemine maailm. Kogusin neid juba noorusajal seal Friedenthalis tolleagse köstri abiga. Selle töö kohta on dr. Veskele saadetud andmed ja ta on sellest ka kirjutanud. Kas see töö võiks Teile kasulik olla?

Tema viimased sõnad Eestimaale: «Teid tervitab südamest, armas, kallis Aino, Teie E. Adaiewsky.» Need on kirjutatud oma käega, väga nõrgalt ja esimese lehe ülaäärele tagurpidi — nagu sõnumi lõppu. Tagasiteel ta ju oligi, värav sulgus 26. juunil 1926. aastal.

20. septembril 1924. aastal, oma 78. eluaastal oli ta kirjutanud: «Iga maa austab end ise, kui ta oma paremaid poegi ei unusta! Andku jumal, et ma selleni elaksin!»

Kompileerinud IVALO RANDALU

²² EV maksis Schultzidele 550. Emk. Muidugi võis see saada vaid nurgakiviks dr 54 S-B viimase soovi täitumisele, kuid — ka eetilistel põhjustel — asjaga kaugemale ei mindud.

KINO KAITSEKS

KOLM LAUSET JA NELITEIST SÖNA
ARVO VALTONI «PROOVIPILTIDE»
ÜMBER

S



Toomas Raudam.
K. Suure foto

1. «Et kirjanikud ei taha kinole kirjutada, on täiesti arusaamatu.» Olen selle lause Arvo Valtoni raamatust «Proovipildid» (Tallinn, «Eesti Raamat», 1990) meelega pahupidi pööranud. (Originaal nägi välja nii: «Et kirjanikud ei taha kinole — aga mitte eriti ka teatrile — kirjutada, on täiesti mõistetav.» Lk 112.) Sest igale teesile leidub vastutees ja see, mis ühele võib olla arusaadav, võib teises tekitada hämmingut. Kuna töötasin raamatus kirjeldataval ajal ise stuudios «Tallinnfilm» samal ametikohal kui Arvogi, otsustasin oma kauaaegse kolleegi ja hea sõbra mälestusi täiendada enda omadega, asetada tema hinnangute kõrvale oma arusaamad, mis osati kattuvad, osati erinevad. Tõestada ma oma kirjutisega midagi ei taha: nagu Arvo ise mainib, on kõik vaatenurgad võrdselt respektieritavad. Pealegi oleks tulemusrikkam sõelaga vett kanda või hügieenilisem vasikaga võidu joosta kui «Tallinnfilmi» harjumuslikult madalat reputatsiooni päästma hakata. Müüt Eesti kino kehvusest on visa püsima, ei kummuta seda tegelikud edusammud, festivalidelt saadud preemiad ega kohatine sõbralik kriitikagi. Praktiliselt on see viinud madalate mõttemallideni meis enestes. Tean inimesi, kes alates «Jalgrattataltsutajatest» pole näinud ühtki Eesti filmi, kuid kes kohtudes armastavad öelda: «Noh, ega te midagi paremat ikka teinud pole. . .» See muidugi näitab, et kinos kui meediumis on

midagi valulikku, mällusööbivat. Halb raamat ununeb, halb kino mitte kunagi. Hea kino, halb kino, kehv kino; kintsi/kinti lähed? no on alles kinu! (tähenduses «maailm», «elu», «tsirkus» või ka «näitemäng», võimalikud ka teised tõlgitsused, kuid enamasti kujutavad nad endast eespool mainitute nõrgemaid või tugevamaid asteid), kõva kino, mõni kino või midagi, mõni kino või asi, lähme kinno, kinno lähme? kinost tulles, kinno minnes jne. Mõnes kinos — kino enne kino — saab limonaadi juua ja mänguautomaatidega mängida. Kino on juba pihta hakanud. Seierid seinal toksivad aega, tualettruumi vedruuks plaksus kinni ja lahti, lahti ja kinni, veel viimane mahv, noh nii, nüüd võib minna. Kärtsti (lubatagu see reministsents, kuigi tänapäeval kinodes, kontsutõmbajad enam saali ukse ees ei seisa ja filmi ajal sooja ahju kõrvale toolil istudes kampsunit ei koo ning ka suured sildid kinoksel käskude ja keeldudega kuueteistkümnest eluaastast ja seansi ajal saali sisenemises on olematusse haihtunud) — ja pool piletit, rea number ja koht ühes sellega! Kuid olgu see õpetuseks: kinos nagu eluski (see ongi pikaleveninud võrdluse põhisisu, jutu ülilm moraal ja mõte!), elus nagu kinoski peab oma kohta teadma, mäletama, mitte valetama, kui küsitakse. Lähed sisse, istud, vaatad, imestad. Vahel ei jõua ära imestada — tunne, nagu oleksid iseennast näinud, ehkki ekraanil (kui rumal väljend: kinolinal!) on eskimo, punanahk, pangaröövel, pervert. Sellest piisab täiesti, et öelda — kinost lahkudest ei olda kunagi täpselt samasugused kui sinna minnes. Minu, Kino (Kindi, Kinu) poolt vaadates — tulles!
Raamatut lugedes loeme iseendid, filmiga on veidi teisiti, film on meie suhtes aktiivne, ta püüab meid veenda (meid endasse hõlmata) ning iga pisemgi eksimus selle juures tasub end tuhandekordselt kätte ja vaataja lahkub saalist ega naase enam kunagi, erinevalt raamatust, milles võimalik igavamad kohad — looduskirjeldused, mõtisklused, targutu- 55

sed — vahele jätta. Film on kino (hüpnosisööri) silm, lummata võib ühteviisi nii šarlatan kui Delfi oraakel, (kes, nagu ajalugu näidanud, on sageli šarlatan).

2. «Stsenaarium ei ole kirjandus.» Seda lauset ei tulnud mul peaaegu üldse muuta, olen Arvoga ühte meelt, kui ta ütleb: «Minu veendumuse kohaselt ei ole stsenaarium kirjandus. Igatahes on ta seda vähem kui näidend.» (Lk 111.) Kuid siiski on ta «midagi». Vaevalt on ühtki teist sellist nähtust, mille kõige täpsemaks ja sisuõigemaks määratluseks on ebamäärane (kui «elu» välja arvata) või nagu Pasolini on öelnud — vahepealsus. Temas, tolles stsenaariumiks nimetatud imeasjas peab aimuma too «miski», mida nimetatakse kinoks, kinuks, kindiks, kintsiks. Ei aita siin süžee selgus ega faabula kirevus — ehkki sellised stsenaariumid ja nende saladuslikult vaikivad, õllesõpradest ja muidualkohoolikutest vorprijad on kõikides filmistuudiotest sagedased külalised. Abi pole ka täpsetest looduskirjeldustest — selle, mille kallal kirjanik vaeva näinud ja sõnu kulutanud, fikseerib kaamerasilm mõne sekundiga, ning alati on see ommoodi, kirjutaja visioonile mitte vastav.* Oma toimetajaks olemise ajal õnnestus mul kohata sadu maalilisi tulbipeenraid, nukralt kohisevaid metsatukki, ekstaatiliselt õitsevaid aasu kogu oma liigitäiuses ja sordirikkuses ning mõnel nostalgilisel noruhetkel kerkib mu silmades ette tööstuskooli uks, millest filmi kangelane pidi sisse-välja käima ning mille stsenaarist umbusaldusest «Tallinnfilmi» toodangu vastu stsenaariumi «sisse oli joonistanud». Tahaksin öelda, et eesti kirjanik ei pruugi ilmtingimata olla hea eesti stsenaarist (või ka lihtsalt — stsenaarist). Samad sõnad käivad eesti kirjanduse (üldse kirjanduse) kohta. Ükski hea lugu, olgu selle autoriks Tammsaare, Tuglas, Proust või Joyce, pole veel kino, vastupidi, kirjanduse tõl-

kimine kinokeelde on dramaturgile üks raskemaid ülesandeid. Sellega olen jõudnud käesoleva artikli kolmanda lauseni, kuid lubatagu absatsi lõpetuseks lisada neliteist sõna: kinokeel ja kinokujund (defineerimatud, igal üksikjuhul erinevad) — neist moodustub halorõngas St. Stsenaariumi pea kohal.

3. «Stsenaariumi kirjutamine on raske, vastutusrikas, vastik, põnev, masendav, rõõmus, rahatoov töö.» Sellele oma lausele vastandaksin Arvo stiililt ja sisult umbes samamoodi kõlava (kuid vastupidise määrgiga) — «Igatahes ei pane mind imestama, et eesti kirjanikud ei tee meelsasti «Tallinnfilmiga» koostööd, neid võib vaid raha selleks meelitada. Iseenesest pole filmile kirjutamine nii suur töö, aga kõik see, mismoodi sind pärast vintsutatakse ja kui vähe valminud film vastab sinu ettekujutusele ja soovile, kaalub üles näiliselt hõlpsasti teenitud raha ja küsitava kuulsuse. Nõnda et vahel pidin keelde hammustama, et oma heale tuttavale mitte öelda: ma küll agiteerin siin sind, sest pean, aga tegelikult teeksid targemini, kui sa end «Tallinnfilmiga» ei seoks. Enamasti polnud seda tarvis öelda, teati isegi.» (Lk 137.)

Jah, minu arvates on stsenaariumi kirjutamine raske ja suur töö, ehkki keskmise romaani 300—350 käsikirjaleheküljega ei anna stsenaariumi 60—70 lehekülge muidugi võrrelda. Ning raskeks läheb ta sealtmaalt, kust mängu tuleb vastutus, mis pole pelgalt vastutus iseenda ees, vaid võtab endasse kogu autori tahtel kihama lõõnud sipelgapesa, kinotootmise vastuolulise masinavärgi («Iseäralik tunne on muide see, kui käsikirja autor äkki nagu asjast eemaldues näeb, kui palju tüli on ta teinud suurele inimeste kollektiivile,» mainib Arvo «Proovipiltide» 79. leheküljel). Esialgne variant pole kunagi täiuslik, sellega peab filmidramaturg alati arvestama. Tegeliku filmi on veel tükk maad ning sõltub täiel määral autorist endast, kas ta filmigruppi sel konarlikul teel üksi käia laseb või oma abi pakub (seejuures ise abistatava osas olles). Muidugi võib juhtuda, et stsenaaristi ja režissööri teed juba alguses lahku lähevad, kui režissöör käsikirjast hoopis midagi muud välja loeb ja seda kõigest hingest ka täide viia tahab. Kõik need juhud, kui stsenaaristi sunnitakse (meelitatakse) juba algusest luhtumisele määratud mängus kaasa tegema, on kurvad ja kahetsusväärsed ning ma jagan Arvoga tema nõrdimust, piinlik meelde tuletada,

* Peale oma naiivsuses sümpaatse ebaprofessionaalsuse oli asjal veel teinegi, tunduvalt reaalsem põhjus. Nimelt esitati stsenaariumid hiljem (ümbertõetatuna) kirjastusse kui täisväärtslikud romaanid või jutustused. Uhest žanrist (keelest) teise ümberkehastumise metamorfoos oli seejuures, usun, suures osas näiline. Kino tüssamist üldiselt ei häbenetud, sest kino justkui oligi loomuldasa selline — pettus pettuses, vale vales. Igal juhul oli ta seda rohkem kui kirjandus. Nõnda harjusimegi, harjutasime end mõtlema (koos vastavate alateadvuslike teoreetiliste üldistustega): KINO, see on vale ütlemise, vale mõtlemise ja vale näitamise pesapaik, mis tast tühjast rohkem lootagi.

et olin «Hundiseaduste aegu» toimetajana selles kaasosaline. Kuid ikkagi arvan erinevalt Arvost, et jumalik hingus tekib ja on selgelt tuntav nimelt siis, kui sinust (kirjandusest) pole enam midagi alles jäänud, aga uus (kino) on sündimas. Sügavalt sulgudes võin veel märkida, et aastase enesetapumõtete varu (ca 365 tükki) kulutasin Peeter Simmiga «Inimene, keda polnud» kallal töötades. Mõned tema ettepanekud ei olnud minu arvates küll halvad, kuid see-eest sellised, et minu püha lehm Stsenarium neid kuidagi seedida poleks suutnud. Onneks piirdusin kodus peeglilaua ees (vannitoa uks kinni, kuum vesi lahti keeratud: kino mis kino!) peakamimisega ning möödusin kauges kaares žiletiteradest, mille peidupaika abikaasa pingutustest hoolimata juhtusin teadma. Järgmisel hommikul avastasin, et kõik on siiski võimalik, vähe sellest, paljud Peetri ettepanekud olid n-ö olemuslikku laadi ning jäi üle imestada, kuidas ma neid stsenariumis peituvaid võimalusi ise polnud osanud tähele panna. Palju jäi muidugi ka tegemata (avastamata), vigadeta pole Peetri filmgi (arvan, et ta ise tunnistas seda esimesena), kuid üks on hea — siiani on mul raske vahet hea või meelde tuletada, mida mina kirjutasin ja tema tegi, naljatoonis (tõsi-meelselt) ütleksin, et mõnikord tundub mulle, nagu oleksin ka Imbi (Katri) kostüümide (eriti too karakullmütsike, mis kangelanna koheva soenguga nii imehästi sobis) autor, ehkki Mare Raidma nendega vaeva nägi.

Niipalju siis raskusest, vastutusest, vastikusest, põnevusest, masendusest ja rõõmust. Veel paar sõna rahast. Sellel, et kirjaniku osa filmi loomisel lõppes tavaliselt «Tallinnfilmi» kassaluugi ees, kust saadi kätte lepingus ette nähtud 1500 rubla (seda siis, kui film käiku ei läinud, mis oli küllalt tavaline, sest vastuvõetavaks tunnistati — sageli õigustatult — ainult vähesed lepingulisel stsenariumid), on muidugi piinlikult pikk ja piisavalt piinlik ajalugu. Kuigi Arvo on veendunud, et vaid raha võis kirjanikke meelitada kino heaks oma geeniust raiskama ja nõustuma oma inglitiivalikult hea nime määrimisega (andestust, ei tahtnud olla irooniline, kuid millegipärast kukkus nii välja!), arvan siiski, et mul õnnestus olla tunnistajaks sellele, et püüti endast anda parim (see, et raha siirast soovi võib tekitada, pole vist mingi ime?), ning olla vahetu kaasosaline protsessis, mida vaid tinglikult, nominalistide ja bürokraatide rõõmuks kinoks võib nimetada. Ei saa

salata, et esines ka puhtalt rahalisi kokkuleppeid, kus stsenariumi pähe võis esitada üksipuha mida ja kui siis korduvate meeldetuletuste peale stuudiosse midagi lõpuks laekus, siis hingasid kõik kergendatult, sest töö oli justkui tehtud, kulutatud raha võis maha kanda ja revidenti ei pruukinud karta. Nagu ei saa salata ka seda, et paljud stsenariumid surid juba ideejärgus, sest polnud ideoloogilistel põhjustel vastu võetavad. Muuseas, ideologiseeritud ei olnud mitte ainult ideoloogia, vaid praktiliselt kõik — psühholoogia, seks, kangelaste riietus, dialoog, kaamera jne. Kuid oluksid nood merkantiilsed tehingud stuudios tollal enamuses, ikkagi arvan, et asja iseloomustas just too siiras tahtmine kaasa teha ja oludest hoolimata osa saada ning sellele järgnevat pettumust («Tallinnfilmis», kinos), kui midagi välja ei tulnud. Kino on julm värk! Julm, petturlik, õones, pumba juures olijate mäng, võitlus, kus võidab tugevam, jne. See kõik võib ju isegi nii olla ja suures osas ongi, kuid miks ei võiks olla teisiti? Miks lepime sellega? Tegelikult on kogu aeg just teisiti olnudki, sest üks pole küll sajast suurem, kuid tugevam igal juhul.

TEATER OTSIB OMA TEED, KRIITIKA — TEATRIT

1972. AASTAL KORRALDAS ROBERT MORRIS HEARING-INSTALLATSIOONI: TOOLILE ASETATUD MAGNETOFONIST TULVAS JUTTU KUNSTIST. TOLLASES KESKTELUS ÕELDI VALJA MÖTE: «JUTT ON ODAV, ASJAD AGA MITTE.» SEDA VÕETI KUI MÖTESTAMISKUNSTI VASTLAUSET KUJUTAVA KUNSTI KOHTA KÄIVA JUTU-PUHUMISE HOOGUSTUMISELE. EHK ON MEIE TEATRIKRIITIKAGI ÄRA TEENINUD NIISUGUSE VASTANDAMISE. TEINE ASI, KAS ÖNNESTUB SIIT JÄRELDADA: JUTT ON ODAV, TEATER AGA MITTE?

Kriisiaeg teeb teatriga imet. Võib-olla kunagi vaadatakse praegusaja teatrile tagasi kui ühele väga «loominguvalale» teatrile. Teatrit ei kohusta enam miski, ei ideoloogiline kontroll (see stagnaaja needud paine), ei esteetilised kriteeriumid, ei konkurents. Isegi turg mitte. Laulev revolutsioon võimaldas teatril pisut publikukriisi nuusutada, ent endiselt on teater jäänud paljudele peaaegu ainsaks vaba aja veetmise kohaks. Miski ei sunni teatrit kuigi aktiivselt oma kohta või uusi võimalusi otsima, loominguiliselt uuenema. Kas vajamegi plahvatust, midagi uut? Üksikud lavastused-lavastajad ju pakuvad veel kunstirõõmu: kord vilksatab hõrkude detailideni nauditav psühholoogiline teater, kord heias-tuvad laval totaalse teatri puhangukesed otsekuu tsitaadid 70-ndate avastustest. Kord lummab peenendunud maitsega vaataja meeli tabav kujund, kord valutab lava NÄITLEJA. Kord... On lavastajaid, kes enese ja teatri võimeid tundes taset hoiavad. Aga üldpilt on kuidagi kiretu, ükskõikne.

See kõik ei vajaks enam ülekorruma-tmist, kui hiljuti poleks Linnar Priimäelt lugeda olnud nõuet: uus teatriaeg peab vanad kriitikud välja vahetama uute vastu (vt «Postimees» 25. II 1991). On's uus teatriaeg juba kätte jõudnud? Või kuidas Priimäe määratlust üldse käsitada: kas kui esteetilist või astronoomilist nähtust?

Eksib see, kes arvab, et järgneb kaitse-kõne teatrikriitikale. Kui vähegi enese-kriitiline olla, siis võiks etteheiteid kriitikale koguda hea hulga: pealis-kaudsus, heietavalt igav ümberjutustamine, lapidaarsete hinnangute jagamine, millel puudub argumentatsiooni kate, žanrivaesus jne. Tundub, et meie teatrikriitiline mõte on mõneti ummikus — nii raske on vabaneda kulunud võte-test, kiretust fikseerimiskohustusest, ar-

vustuste stamplikust ülesehitusest. Vaimukalt võttis Mihkel Mutt meie kriitika keskpärasuse täiesti tahtmatult kokku oma paroodilise arvustusega «Eesti Ekspressis» «Vanalinnastudio» lavastusele «Ameerika Kristus». Tõnu Karro ootab eesti teatrisse Suurt Alustajat-Lavastajat-Õpetajat (vt «Päevaleht» 06. IV 1991). Kas ei vajaks sellist autoriteeti meie kriitikagi? Või tuleks siiski ära oodata see uus teatriaeg, mis annaks kriitikalegi impulsi kvaliteedi-muutuseks? Äkki peaks teatergi enese-kriitiliselt küsima, mis põhjusel kohtab nii sageli kriitikat, millel käsitletava lavastusega vähe ühist, kuid mis sisal-dab palju tsitaate ja kõrvalheitusi, nii et hakka või kahtlustama 70-ndatel maailmas tekkinud uue laine — *The New Criticism* — sündi Eestiski (kriitiku elamuste, enesetunde ja kokkuloetu kirjeldamine on tähtsam analüüsitarvast lavastusest, st keskenudatakse arvustuse tekstile endale). Eespool nimetatud kõrval püsib jõudsalt ka veel ähmastamine ja loitsimine. Nüüd on kriitikupaarist Schuttingute produktiivse tegevuse tulemusel lisandunud ka desorienteerimine ehk musta valgeks rääkimine, mis annab tunnistust igasuguste kriteeriu-mide kokkuvarisemisest nii teatris kui ka kriitikas. Markantsem näide selle kohta on Schuttingute eufooriline kiidulaul tänaseks juba mängukavast kustutatud R. Trassi lavastusele «Romantikud» (vt «Päevaleht» 6. IV 1991), mis viis mõtted kriitika eetika ja oma positsiooni kuri-tarvitamise teemadele. Vahest kõige stiilipuhtamas suunas üritab oma nägu leida lühike ja operatiivne pressikriitika («Eesti Ekspressi» valitud arvustused), mis püüab tuua teosed juba ärasele-tatuna, mõistetuna, liigitatuna lugeja silme ette. Ent siingi peitub oma oht: kõik grammatiliselt õigesti öeldu tundub töepärasena ja seetõttu langeb suur vastustus lehtede kultuuritoimetajatele,

kes peaksid hoolt kandma, et meie teatri-
maastiku võimalikult objektiivset pee-
geldust ei hakkaks ähmastama kriitiku
subjektiivsed eelistused ja kahtlased
maitsehinnangud.

Ei olekski vist hakanud üles soojen-
dama mälestusi läinudsügisestest teatri-
festivalist Hollandi sadamalinnas Rot-
terdamis, kui tollasest muljest sündinud
mõtted koduse teatri ja selle retsept-
siooni taustal veel praegugi aeg-ajalt
mees ei mõlguks. See, kuidas avardus
festivalikogemuse kaudu teatri mõiste ja
mõistmine, on selgunud alles koduses
kontekstis. Ja see puudutab ka kriitikat.
Sest Hollandi reisi tegelik eesmärk oli
osalemine Rahvusvahelise Teatrikriiti-
kute Assotsiatsiooni (*International Asso-
ciation of Theatre Critics*) korraldatud
iga-aastases seminaris. Seekord oli mõis-
tetavalt suurenenud Ida-Euroopa esinda-
jate osa, nii olid lisaks Ameerika, inglise,
türgi, kreeka, norra ja soome kriitiku-
tele kohal noored Ungarist, Poolast,
Tšehhoslovakiast ja Eestist (NSVL).

Ei, metodoloogia poolest ei pakkunud
seminarikogemus midagi avastuslikku:
ikka oli lähtealuseks lavastuse koodi
lahtimõtestamine. Ent mu seniste kog-
emuste salves seisid vaid kodused krii-
tikute keldriarutelud, üksikud konve-
rentsid ning «Balti teatrikevadete» (ja
veel mõne NL-i festivali) arutelude paha-
endeliselt subjektiivne, tuliste vaidluste
sildi all toimunud madal kähmlus. Selle
taustal tundus sealne pingevaba seminar
jumaliku esteetikaparadiisina, vabana
kriitikukompleksist, vabana lokaalsete
suhete, kinnisideede ja positsioonivõit-
luse painest. Arusaadavalt võidigi olla
vaba vastutusest nii teatritegijate kui ka
lugejate ees, aga see ei vähendanud
suhtumise tõsidust. Loomulikult asus se-
minari juhendaja, Antverpeni ülikooli
professor ja teatriteadlane Carlos Tinde-
mans klassikalise analüüsi positsioonil
(see tundus pisut vanamoelinegi, nagu
arvasid temast paar-kolmkümmend aastat
nooremad seminaristid). Lühidalt tä-
hendas see kunstinähtuse nimetamist,
määratlemist esteetiliste kategooriate
abil. Aga Tindemansi ekskursid kunsti-
ja teatriajalukku polnud kuivad ja nahk-
sed, vaid võluvalt elegantsed ning panid
igatsema säärast persooni meiegi kriiti-
kute hulka.

Niisiis, kui hr Priimägi ootab meie
kriitikute hulka muljendajate asemel
arvustajat, kes opereeriks mõistusega,
siis eeldab see klassikalist erialast
koolitust. Siin annab vahest kõige valu-
samalt tunda rahvusliku teatriteadus-

hariduse puudumine. Tahtmata midagi
ette heita Leningradi ja Moskva teatri-
koolidele, kust meie diplomeeritud kriiti-
kud on tulnud (see saaks praegu mõjuda
ainult konjunktuurse rünnakuna), on
nende õppeprogrammidel ometi üks ob-
jektiivse paratamatuse kategooriasse
kuuluv puudus — arusaadavalt põhjusil
asub programmides esikohal vene teatri-
kultuur ja -teadus. Peale TA kultuuri-
loosektoris üksikteaduritena tegutsenud
Lea Tormise ja Karin Kase, kes on püü-
nud eesti teatriajaloo ja tänase päeva
mõtestamiseks siiski midagi ära teha,
pole süstemaatiliselt teatriteoreetilise
mõttega tegelnud Eestis ükski institut-
sioon. (Kas pole veider, et viimased
teatriteoreetilised artiklid tõlkis Alek-
sander Kurtna juba 20 aastat tagasi!)
Asi pole mitte niivõrd tekstide kätte-
saadavuses emakeeles, kuivõrd eestikeel-
se terminoloogia aegumises. Siit täpsuse
puudumine, ebamäärasus, kammitsetus,
vohav ümberjutustamine ja muljenda-
mine (iseasi on, et kunstikeele kirjeldami-
seks vajaliku metakeele loomine on üldse
väga keeruline ja tõenäoliselt igavene
probleem). Hollandi seminari taustal ei
saa muidugi väita, et terminoloogia
oleks see võluvits, mis kõik raskused mi-
nema pühib. Tõenäoliselt annab meie ko-
duses kriitikas kõige rohkem tunda tead-
likult valitud vaatepunkti puudumine.
Priimäel on mõneti õigus, kui ta väidab,
et tänast teatrit mõdetakse näidiste
põhjal, milleks on kriitiku Suur Isiklik
Elamus. Kuid ometi, olgu selleks siis
Panso, Irdi, Toominga, Hermaküla,
Mikiveri, Raidi, Komissarovi või teiste
lavastused — seda ajaloolist mälu ei
maksaks siiski alahinnata. Just toosama
suurte isiklike elamuste aeg on eesti
teatrikriitilisele mõttele olnud arendav
ja õpetlik etapp. Ja kas ei jõua me siit
ringiga tagasi praktikas kontrollitud, sa-
geli võib-olla ehk ebameeldivagi tõe
juurde, et iga teater on oma kriitikat
väär.

Hollandi festival tõi minu jaoks esile
ühe väga tähelepanuväärse erisuse, mis
ei torganud silma ainult siinses konteks-
tis: «*Assota Herald Tribune*» kriitiku
Jay Anelmani arvates oli Hollandis
nähtu midagi sellist, mida Ameerikas
võivad enesele lubada ainult suurlinnade
väiksed teatrid. Talle tundus veider, et
riigi toetusel on võimalik teha nii mo-
dernset teatrit. Seda kinnitas ka festi-
vali direktor Arthur Sonnen: «See, mis
teistel maadel on marginaalne, vähem
väärtustatud, on Hollandi teatri pea-
suund.» Niisiis nägime modernset teat-
rit, mis pole maailmateatrit näinule 59



«Ballett». Toneelgroep. Amsterdam. Lavastaja Gerardjan Rijnders.

mingi uudis, küll aga sageli veel meile. Sest kuigi Eestiski tehakse mitut moodi teatrit, on eesti teater maailmateatri v ä g a erinevate vormide taustal ÜKS teater, ÜKS suund, milles võivad vahelduda küll erinevad žanrid ja laadid, kuid v a l d a v a k s jääb üks lähenemine — literatuurne, kirjandusel põhinev psühholoogiline ansambliteater. Tekstist lähtuv teater. Ja kuigi Toominga, Herma küla, Raidi ja teistegi lavastused pakkusid 70-ndatel eesti teatritavaatajale ka vastupidist kogemust, ei ole meil kanda kinnitanud need nn poststrukturelismi alla paigutatavad teatrinähtused, kus erinevad väljendusvahendid asetsevad tasakaalus, kus ei võimutse teksti prioriteet, vaid võrdselt on esiplaanile tõstetud tekst, liikumine, tants, ruum, muusika. Muidugi, probleem on vastuoluline, sellist teatrilaadi ei pruugi ainu-eelistada, temale toetudes kodust teatrit põhjata. Kas me üldse vajame teistsugust teatrit, kui tegijad sellest ei huvitu, ja ka traditsioonilise laadiga harjunud, pealegi veel komöödiaaldis publik, midagi muud üldse «alla neelab»?

Samas on raske vastu vaielda neile, kes väidavad, et traditsiooniline, ainult tekstile toetuv teater ei suuda meie fragmentaarses maailmas läbi lüüa. Seda seisukohta iseloomustab Juha Siltaneni 1988. aastal Eestis peetud ettekanne uuest dramaturgiast (vt TMK 1989, nr 2): «Nn uus dramaturgia püüab otsida vahendeid sellise maailma kujutamiseks, kus teave ja tunne segunevad üks-teisega, kus arusaam moraalist, individist, kaugustest, põldudest, järvedest, isast, emast, perekonnast, pangast, rahast — kõigest — on pidevas muutumises. Neid protsesse on väga raske edasi anda näidendiga, millel on korralik ja

sile algus, korralik ja sile lõpp ning lisaks veel kombekas keskkoh. Mida siis ette võtta? Eriti olukorras, kus vaatajad istuksid meelsamini televiisori ees, sööksid õhtust, oleksid välismaal, voodis, passiivsed, rumalad, agressiivsed, ühesõnaga täiesti prognoosimatud või äraolevad?» Siltaneni seisukohad mõjuvad üle lugedes hämmastavalt aktuaalseina, eriti nüüd, 1991, mil ka meie oleme kaasa haaratud muutuva maailma dünaamikast. Muidugi on paljudel valmisvastus olemas: neurootilises eestimaailmas rabelev vaataja vajab klassikalisel süzeel põhinevat lõdvestavat teatrit. Üsna tõenäoline, et nii see ka on, kuid kas pole me selle kõrval ehk küpsed ka sellisest dramaturgiast lähtuvaks teatriks, millest räägib Siltaneni?

Paljude Hollandis nähtud etenduste põhjal annaksin õiguse ka neile, kes väidavad, et iga hetk muutuva, info-uputuse käes heitleva, väärtusi kaotava maailma (Siltaneni: «Mida peaks lastetükk rääkima lastele kuningast ja kuningannast, kui juba pelk sõna «riik» on nüüdsel ajal nii raskesti tõlgendatav?») peegeldamine nõuab erilist, fragmentaarset dramaturgiat, mille üks iseloomulik jooni on assotsiatiivsus subjektiivsel tasandil, üksikisiku kõige intiimsemate tunnete puudutamine — see suudab veel lava saaliga ühendada. Mõelgem, et ka klassikalises laadis lavastused on publikut võitnud siis, kui nad kannavad endas mingit üldist inimliku olemise tasandit. Dramaturgia aspektist võiks uuele draamale lähedal seista nii Witkiewicz kui ka Kõiv. Meil pole teatri ja dramaturgia teisenemisest eriti räägitud, ent mäletan mõned aastad tagasi Rimma Kretšetovat kaitsmas üht kehva, avalikult massikultuurile orienteeritud lavastust, mitte aga lavastuse enese, vaid just selle dramaturgilise alusmaterjali pärast. Tegemist oli nõrgalt seotud süzeega, kus üksikute fragmentide ja assotsiatsioonidena tõsis esiplaanile tänapäeva inimese sisemaailm.

Just publikuga kontakti otsimine ja selle kontakti leidmine inimese peidetud instinktide, soovide, ihade, tunnete tasandil oli enamiku Hollandis nähtud lavastuste ühisjoon. Eitamata niisuguse võimaluse olemasolu eesti lavastajate töödes (hoopis teiste vahenditega saavutavad seda ka Unt, Raid, Pedajas, Tooming), pakkusid Hollandi etendused üllatava kogemuse. Ei ole mingi uudis, et sageli kohtame väljaspool kodupinda teatrit, milles näitleja kehal ja liikumisel

on hoopis suurem tähendus kui meil. Ehkki kõik uus on hästi äraunustatud vana (ekspressionistliku teatri katsetused Eestis 20. aastatel? Üht-teist ka nn noore režii päevilt 1960-ndate lõpust — 1970-ndate algusest?), puudub meil praegu sellise teatri tegemise ja vastuvõtmise kogemus. Kahe põnevama lavastuse dominandiks oligi liikumine ja tants, kuid vale oleks neid lahterdada tantsuteatri hulka.

Amsterdam Toneelgroep tantsuteatri nimetusele ei pretendeerigi, nende deviisiks on: «It's a certainty that nothing's certain», mida võiks tõlgendada kui eesmärki jääda igavesti teatrikunstis uusi vorme otsima. Trupp kasutab väga palju klassikalisi müüte ja nende mugandusi (Medeia, Kuningas Lear, Titus jt), mida tuleb siiski võtta vaid kui alusmaterjali erinevate teemade arendamiseks. Ka Gerardjan Rijndersi loodud «Ballett» toetus Orpheuse müüdile, ent rohkem toimus see kui kood, mille abil loodi kujundid armastusest, surmast, kunstist, need tõusid esile liikumise ja dialoogifragmentide kaudu. Viieteistkümnest näitlejast polnud keegi professionaalne tantsija, ometi viitas lavastuse pealkiri balletile. Kummaline, et teater, kes tegi 80. aastatel lõpu nn tomati-perioodile Hollandis (60—70-

ndatel puhkenud avangardi protest traditsioonilise kunsti vastu), tõstes oma lipukirjaks klassika restaureerimise, suhtub ometi sellesse mingi nihestatusega. «Ballettki» lähtus klassikalise ooperi ja balleti traditsioonist, kuid see oli serveeritud iroonilises võõrituslikus võtmes. Orpheuse ja Eurydike müüdi moderniseeritud tõlgenduses olid otsekui kihtidena ladestunud erinevad ajastud oma stiilidega. See oli nagu nihestatud tsiitaatide kogum: Christoph Willibald von Glucki ooperi «Orpheus ja Eurydike» muusika ja sama ajastu dekoratsioonide kasutamine vihjas väga rangetele mängureeglitele, mida aga ometi rikuti. Nii said ka klassikalise balleti võtted näitlejate utreeritud esituses võõritava ilme. Korraga oli see ka meie kaasaegsete tabude rikkumine: selles massi- ja üksinduseühiskonnas oli igal tegelasel oma teema (sotsiaalsest erootiliseni välja), mida teater mingi sooja mõistvusega avas. Keeruline on kirjeldada teatrit, kus tajud, kui adekvaatne, väljendusrikas võib olla inimese keha, kandmaks tema siseelu hoopis täpsemalt vaatajani kui sõnad (see ei tähenda, nagu oleks tekst lavastusest puudunud!).

Sama raske on kirjeldada tõenäoliselt üht festivali parimat tööd, koreog-

«Stella». Lavastaja Anne Teresa De Kriesmaeker.



raaf Anne Teresa De Kreesmaekeri lavastust «Stella», mille naiselikkusepaljastus oma üdini mineva julgusega mõjus tõelise šokina. Bejart'i juures õppinud koreograaf on loonud isikupärase moderntantsu maailma, kus ühinevad teater ja tants, mitmesugused tekstid ja tsitaadid, filmilõigud, muusikavalikud klassikast modernmuusikani, kostüümid ja hiilgav ruumitaju. Ekvi-valentsete elementide dramaturgial põhinev teater. Lavastuses väljendus trupi stuudiovaim. Viele tantsijannale oli kogu lähtepunktiks lavasügavuses asetsev treeningusaal ja garderoob, kust kasvavad välja sündmused, situatsioonid, karakterid, suhted, mida naised eraldi ja koos kandsid — tantsus, liikumises, kõnes, riietumises, muusikas... Atmosfääri kandiski tänapäeva ungari helilooja György Ligeti muusika, «Kaheksa tööd klaverile» ja «Sümfooniline poeem 100-le metronoomile». Lausa imena mõjus üks etenduse kulminatsioonidest, mil tantsijatar eeslaval asetsevad metronoomid liikuma lükkas ja sellega segipaisatud, kaootilise maailma kujundi löi. Lavastuse metateksti mahtusid Goethe näidend «Stella», Kurosawa film «Rashomon» ja Williamsi näidend «Tramm nimega «Iha»». Viis naist ei lahkunud kordagi lavalt, nad olid kui ühe tähe (*stella* — it k: täht) viis erinevat nurka — oma naiselikkuses lahutamatud, ehkki igaühel oli selles maailmas oma tee. Ligeti muusikas lausa elades, vaheldusid nende kohtumised, tardunud staatilised poosid, naiselikku kaitsetust ja jõudu väljendavad sooloteasted. Teater tõestas, et suudab veel publikule öelda midagi igavest ja uut tema enese, inimese kohta.

1972. aastal korraldas Robert Morris *Hearing*-installatsiooni: toolile asetatud magnetofonist tulvas juttu kunstist. Tollases keskustelus öeldi välja mõte: «Jutt on odav, asjad aga mitte.» Seda võeti kui mõtestamiskunsti vastulauset kujutava kunsti kohta käiva jutupuhumise hoogustumisele. Ehk on meie teatrikriitikagi ära teeninud niisuguse vastandamise. Teine asi, kas õnnestub siit järeldada: jutt on odav, teater aga mitte?



ESIMESI TEATEID TULIJAITL

MIDA ARVATA JÄRGMISEST
TEATRIKOOLI LENNUST? KAS 15.
LEND, MIS ON AVALIKKUSELE
TUTTAVAKS SAANUD JUBA
KUUE OPPELAVASTUSE KAUDU,
ESINDAB NÄITLEJATE (JA KA
LAVASTAJATE) UUT POLV-
KONDA? KUNA OPPELAVASTUSIS
TEGUTSETAKSE VANEMA
POLVKONNA SEATUD RAAMES,
ANNAVAD ÜLIÖPILASTE ENDI
LAVASTATUD TÖÖD NOORTE
HOIAKUTE JA TÕEKSPIDAMISTE
KOHTA TUNDUVALT ENAM
INFOT. NÄITEKS VOIB
TUUA LÄBINISTI IROONILISE
SUHTUMISE POLITILISTESSE
SEBIMISTESSE («ULGUMEREL»)
VOI SELGELT VÄLJENDUVA
SOOVI ARGIELU TÛHISUSEST
KÕRGEMALE TÕUSTA, MIS
ILMNEB «VÄIKESE EYOLFI»
LAVASTUSES.

Ei tea, kas ka mujal ilmas mõni teatrikool sel määral tähelepanu keskmes seisab, kui meie konservatooriumi lavakunstikateeder? Muidugi, väikese rahva väike ja praktiliselt monopoolne näitlejate ettevalmistuse paik ilmselt teisiti ei saagi. Nii nagu koolis (praegu küll rohkem kooli ümber) hõljub Panso-müüt, mälestus paremaid aegadest, nii saadab teatav äravalitusemüüt ka lavakunsti-üliõpilasi, kes on tihtipeale tavalisest ekstravertsemad tüübid ja hinnatud seltielutegelased. Neid tunda-teada kuulub vist hea tooni juurde. Tasub vaid vaadata melu, mis tekib «lavakate» Tallinna etendusil, kuhu kogunevad emad, isad, õed, vennad, klassikaaslased, õpetajad algkoolist peale, hulganisti kriitikuid ja muidki huvilisi. Seda seltskonda seob teadlik või ebateadlik usk mingeisse muudatusisse ja lihtne uudishimu, soov võrrelda eri lende ning prognoosida tulevaste tähtede tõusu. Nõudmiste nivoo on kõrge ja vähimgi kõrvalekaldumine loodetust toob kaasa kriisihoiatusi ja etteheiteid kuni kateedri laialisaatmise ideeni välja. Raske on helge mineviku käest pääseda!

Teatrikooli 15. lend, mille õppelavastusist edaspidi juttu tuleb, on muidugi kergelt 13. lennu (loe: kursuse- ja kateedrijuhataja Kalju Komissarovi) nägu. Kursuse ettevalmistamise meetodid on samad, varasemad kogemusi arendatakse lihtsalt edasi. Ka tänuväärset praktikabaasi rolli täitval «Ugalal» aidatakse

endiselt vee peal püsida, kuigi kassaplaani täitmiseks enam ei piisa: lennu seni viimase lavastuse, «Limonaadi Joe» sponsoriks on Tallinna Karastusjookide Katsetehas. Aga siiski, milleski on 15. lennu nägu oma eelkäijaist erinev: nii mõneski õppelavastuses on vilksatanud isikupäraseid jooni, mida ei kipu kursusejuhendaja omadega enam ära segama. On see juhus? Või saame aasta pärast, mil kursus lõpetab, tõepoolest rääkida o m a n ä o g a lennust?

15. lend alustas suurel laval õige varakult.

«SUVEÕO UNENÄGU»

esietendus juba teisel kursusel, 24. veebruaril 1990. Oigupoolest ei oskagi seda lavastust analüüsida, segab pikk ajavahe. Mäletan ainult, et jäin algajate midu tublit mängu jälgides äraootavale seisukohale. Liigset aukartust Shakespeari ees õnneks ei tuntud, kuigi kursusejuhendaja lavastus meenutas kohati naivistlikku taidlusteatrit. (Muidugi võib seda muljet seostada ka sellega, et 15. lennust on vähemalt Tarvo Krall ja Andres Raag meelde jäänud omaaegseilt kooliteatريفestivalidelt.) Kolmest tegevusliinist võis hinnaalanduseta vaadata käsitöölise jantlikku teatritegemist. Õukonnaintriig ja iseäranis metshaldjate maailm jätsid aga püüdliku lastetüki mulje. Režiilahenduselt kontrastne 13. lennu agressiivselt vaba «Hamletiga», oli «Suveõo unenägu» sündmuseks rohkem tegijaile endile. Lavaristsed.

Veelgi aktiivsem teatritegevus algas hooajal 1990/91, juba 24. septembril esietendus «Ugalas» Henrik Ibseni

«VAIKE EYOLF».

Nii «Suveõo unenägu» kui ka hilisemaid «Keiser Nero eraelu» ja «Limonaadi Joe» võiks käsitleda kui Komissarovi tüüpilisi vaatamängulisi õppelavastusi. Tema õpilase Katri Kaasik-Aaslavi lavastajadebüüt aga lähtub hoopis teiselt pinnalt. Üliõpilase Ibseni-tõlgendus, mis on lavale toodud psühholoogilise realismi vaimus, on andnud eesti teatritele tõelise kammerlavastuse. Õnnestunud etendusel tekib siin üliõpilastöödes ja kutselistegi lavastuis nii harva esinev terviklik atmosfäär, kaasa hakkavad mängima tundlikult seatud valgus ja neutraaltoonides lavakujundus (kunstnik Krista Tool). «Väikese Eyolfi» kodu on «Ugala» keldrisaalis, näiteks Draamateatri väikese saali tagaread jäävad juba lavastuse hapra atmosfääri mõju alt välja.

Ei saa jätta mainimata pähetlunud

mõtet, milleni viis Kaarin Raidi Rotieide põnev ja psühholoogiliselt peen osatäitmine. See paralleel võib mõjuda kunstlikuna, kuid Raidi valimine Rotieide ossa tudengilavastuses mõjub otseselt tunnustusena Raidi lavastamislaadile (või teatrisuunale?), mida järgmise generatsiooni esindaja nii veendunult jätkata on otsustanud. Tõepoolest, ka Katri Kaasik-Aaslavi lavastust iseloomustab seesama struktuurikindlus, inimlikkus, kriipiv liigutavus. Hämmastab algaja lavastaja julgus valida nii mitmekihiline ja probleemirohke näidend, nagu ka tulemuse enesestmõistetav lihtsus, seda ka tähendusrikastes detailides. Üllatav on seegi, et see on just üliõpilase lavastus, mis pakub kursusele psühholoogilise mängulaadi võimaluse. Sellega pole Komissarov ei 13. ega 15. lennu avalikkuse ette jõudnud teis just liialdanud: 13. lennu ühiehiline (ja kiidetud) «Kolm öde». «Eyolfis» intriigerivalt, kuigi kumbki eri laadis, vaataja tähelepanu keskendavad härra ja proua Almers (Jaanus Rohumaa ja Garmen Tabor) koos õrna preili Almersi (Tiina Mälberg) ja joviaalse insener Borgheimiga (Üllar Saaremäe) moodustavad kompaktsed nelinurga. Rotieit viib neilt Hamelni rotipüüdja kombel ära väikese Eyolfi, järgmise vaatuse koloriidis asendub valge mustaga. Esimesele vaatusele, mis on vaid üks pikk sissejuhatus, järgneb tegelik intriig, vähemalt kolme kaardimajakese kokkuvarisemine ja resignatsioon.

«Ugala» väikeses saalis esietendus üliõpilase Rednar Annuse debüütlavastus

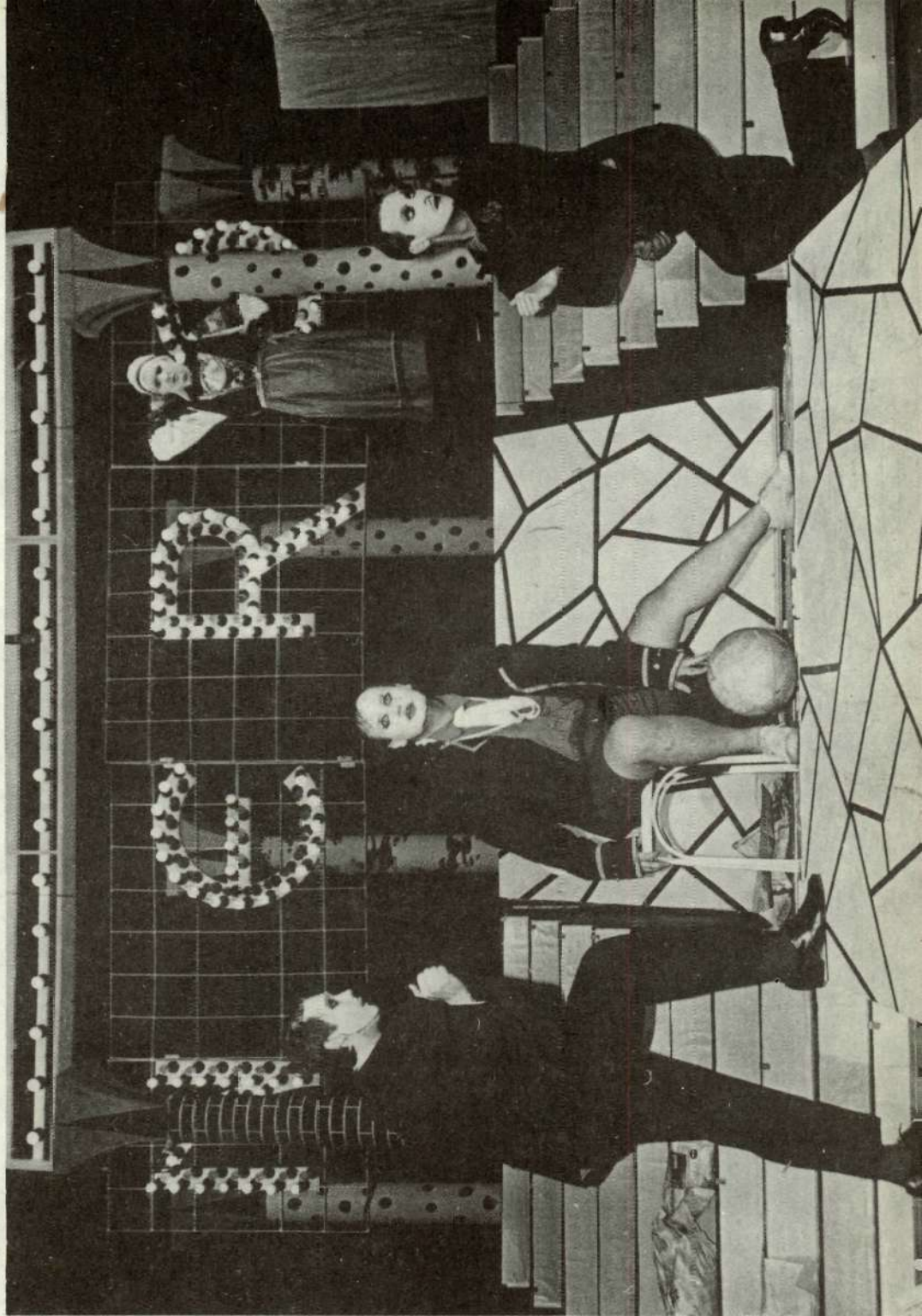
«MEESTE MANGUD»,

millest algas kentsakas diskussioon «Päevalehes», kus teatrisõbrad vaidlesid, kas see oli koolitöö või päristeater. Kõik sõltub loomulikult sellest, mida silmas pidada. Üldmuljelt jääb see kahest näidendist koosnev teatriõhtu «Väikesele Eyolfile» küll alla, kuid asja teeb sümpaatseks algaja lavastaja tekstivalik. Sławomir Mrożeki «Ulgumerel», jant parvel viibivast kolmest mehest, kes peavad ellujäämiseks ühe endi hulgast ära sööma, väga hea näidend niikuinii, on praegu poliitiliselt teravamgi kui juba tuntud totalitarismikäsitlus «Keiser Nero eraelus». Absurdset situatsiooni mudeledades püüab Mrożek kombata demokraatia rakendamise piire. Dan Pöldroosi, Ivo Uukkivi ja Sten Zuppingu (Jaanus Rohumaa samas osas pole kahjuks näinud) merehädalistest võib välja lugeda igasuguseid vihjeid, ennekõike muidugi 63



H. Ibseni «Väike Eyolf», lavakunstkateedri 15. lennu õppelavastus «Ugalas», esietendus 24. septembril 1990. Lavastaja üliõpilane Katri Kaasik-Aaslav, kunstnik Krista Tool. Esimeses reas: Rotieit — Kaarin Raid, teises reas: Eyolf — Kaiho Kaur, Riita Almers — Garmen Tabor, Alfred Almers — Jaanus Rohumaa, Asta Almers — Tiina Mälberg, insener Borgheim — Üllar Saaremäe.

Margus Kubo foto



M. Uadi «Keiser Nero eraelu», lavakunstkateedri 15. lennu õppelavastus «Ugalas», esietendus 8. oktoobril 1990. Lavastaja Kalju Komissarov, kunstnik Krista Tool. A. Mees rohelises — Dan Põldroos, Nero — Tarvo Krall, Agrippina, Nero ema — Garmen Tabor, B. Mees lillas — Ivo Uukhivi.

E. Veliste foto



S. Mrožeki «Ulgumerel» (I osa tectriõhtust «Meeste mängud»), 15. lennu õppelavastus «Ugalas», esietendus 22. septembril 1990. Lavastaja — üliõpilane Rednar Annus. Musta lipsuga mees — Sten Zapping, Sinise lipsuga mees — Dan Põldroos, Punase lipsuga mees — Ivo Uukkivi.

T. Huigi foto

poliitilisi. Kolme mehe otsus asuda kan-
nibalismi teele, kuigi kohvis on veel
purk mulgi kapsaid, seostub näiteks ko-
halike poliitiliste liikumiste võitluse ja
üldiste inimsööjalike kalduvuste ning vä-
givalla tungimisega meie igapäevaellu.
Soovija saab lavastusest ka kinnituse
hüpoteesile, mille kohaselt noorsugu ei
taha poliitikat teha, vaid eelistab ironiseerides kõrvalt vaadata. Omaette
huvitav küsimus on, kas vanem publik
mäletab, milliseid assotsiatsioone kutsus
esile «Ulghumerel» telelavastusena aastal 1967.

Kui «Suveöö unenägu» tõi publiku
ette hulga tundmatuid nimesid ja nägu-
sid, siis järgmistes lavastustes hakkavad
välja kujunema kursuse «esinäitlejad». Näideteks sobivad needsamad Pöldroos
ja Uukkivi, kuigi mitte ainult nemad.
Juba on neil (nagu öeldud, mõnel teiselgi)
välja kujunenud kindel amplitua ja
stiil. Teatud piires polegi see halb, Dan
Pöldroos näiteks on osav parodist. Kuid
neilt, kellele on antud rohkem mängu-
võimalusi, tahaks seda rohkem nõuda.
Teatrikoolile ei saa sobivaks pidada
osaliste valikut kindlate patentnõksude
alusel, umbes nagu «Ruto Killakunna»
mõnes projektis: kes oskab laulda, kes
kududa, kes elegantselt uksi avada või
mune purustada. Esialgul jääb see just
kiiremalt edu saavutanud noortele näit-
lejatele oluliseks ohuks.

Teatriõhtu teine osa, Bernard Mala-
mudi «Võluvaat», kurbnaljakas ja oota-
matult õnneliku lõpuga looke New Yorgi
juudikogukonna elust, esindab tavalise-
mat komöödiatüüpi. Gert Raudsepa teo-
loogiaüliõpilase ja Ingomar Vihmari kol-
loriitse kosjasobitaja kemplemine lõbus-
tatakse publikut. Tunda on lavastaja ritmi-
taju ja oskust tempodega mängida, kui
lõpu äravajumine maha arvata. Ometi
tekkis ajuti tunne, et see lugu võinuks
jääda siiski õpilastööna kinniste uste
taha.

«KEISER NERO ERAELU»

on vaatamängulise suuna parim näide
15. lennu seniseist etendusist. Pean küll
mainima, et Kalju Komissarovi lavastu-
si palju näinud vaatajale midagi põhi-
mõtteliselt uut ei pakuta. Pigem on tun-
da lavastaja nostalgiat vanu aegu meen-
nutades. Veidi pingutades võiks leida
ühisjooni ka Undi-Tammaare «Prii-
use...» ja Hermaküla-Schaefferi «Proo-
videga», siiski on eneseirooniline ja en-
nastparodeeriv tendents viimaseis selge-
malt märgata. Undi näidend «Keiser Ne-
ro eraelu» kuulub kindlalt seitsmeküm-
nendaisse aastaisse, lavaline lahendus
toob aga meelde kümnend hiljem mängi-

tud Komissarovi «Vennad Lautensackid»
(ah jaa, seegi Undi tekstivariandis).
«Lautensackidega» ühine on ka teema,
üksikisik ning tema tõus ja langus ajaloo
taustal, totalitaarühiskond oma hiilguses
ja viletsuses. Seitsmekümnendate aastate
Unt kasutab kõikvõimalikke efekte, de-
heroiseerib kangelas (kärbeseenenuu-
sutajast apostel Paulus, ramedalt jantlik
Seneca jt), tehes kõik, et ironia-
pelglikku publikukihti eemale tõrju-
da. Nero ema mõrvamise taustaks kõlav
«Suveniiri» lööklaul «Nüüd head ööd, mu
armas ema» mõjub umbes samuti kui
sentimentaalse melodraama ootamatu
pööre räigeks mulgi tõsieluks Toominga
aastatetaguse «Jane Eyre'i» finaalis.
Ilmselt on soov vastu tegutseda pub-
liku alateadlikele ootusile, teatud lavas-
tajapoolne jõudemonstratsioon, põlvkon-
naomane nähtus.

Õhus on Brechti vaimu ja muudki.
Iseenesest teravmeelne on kursuse ühis-
tööna valminud helitaust: tohutus kogu-
ses muusikalist kitsi, mis loob seisaku-
aja atmosfääri. Ühelt poolt k u u l u b
Komissarovi lavastus kindlalt mineviku,
kõike seda on juba nähtud, lavastaja
on jäänud truuks ajale, mil peidetud
vihje sellele, et Hitleri, Brežnevi ja Nero
võiks ühe mütsi alla mahutada, oli julge
ja tänuväärt tegu. Kõik on üks ja see-
sama, on alatine opositsionäär Komissa-
rov aina korranud. Eks ta olegi. Teisalt
esitavad üliõpilased seda siin ja praegu,
lavalt kostvad Baltikumi-repliigid kuu-
luvad sellesse aega, mida saalis viibija
käekell tiksub.

Võrdlusvõimalusi pakuvad lavastu-
se kaks oluliselt erinevat koosseisu.
Ilmselt sõltub palju ka juhuseist, nii
ei näinud ma põhimõttelist erinevust
Mrika Korolevi ja Kaili Närepi Poppea
vahel (või oli teine neist julmem ja rā-
medam?). Ka Nero ema (Garmen Tabor
või Katri Kaasik-Aaslav) kaks esitajat
erinesid vaid detailides.

Rohkem on erinevusi peategelase la-
hendusis. Tarvo Kralli skaudimundris
Nero on võluvalt paheline, tema võitlu-
se ja piinlemised teatraalsamad, lähi-
mad käsilased ja hiljem soodsal hetkel
mahamüüjad (Mees lillas — Ivo Uukkivi,
Mees rohelistes — Dan Pöldroos) kolo-
riitsemad. Üllar Saaremäe Nero alustab
rohkem nullist ja hakkab publiku silme
all arenema, tema kõhklused ja süüme-
piinad mõjuvad siiramalt. Jaanus Rohu-
maa ja Gert Raudsepa kõvakübaratega
mehed, Uukkivi-Pöldroosi duetist hulga
vaiksemad ja märkamatumad, ajavad
oma asju elegantse professionaalsuse-
ga. Nende kõrval on Saaremäe Nero 67



V. Hala, J. Rychíki, J. Bredecka paroodiamuusikail «Limonaadi Joe», 15. lennu õppelavastus «Ugalas», esietendus 17. veebruaril 1991. Lavastaja — Kalju Komissarov, kunstnik — Krista Tool, Vasakult: Garmen Tabor, Merle Palmiste, Gert Raudsep, Tarmo Krall, Tiina Mälberg, Andres Raag (Limonaadi Joe), Sten Zupping, Kaili Närep, Mariika Korolev, Katri Kaasik-Aaslaev, Ingomar Vihmar, Rednar Annus.

E. Veilste foto

poisike, kes toimuvast alati arugi ei pruugi saada. Tema diktatuuris on märgata kollektiivse juhtimise jooni. Kralli Neros on rohkem elu näitelaval tegusevat näitlejat.

Kristel Leemendi Octavia jääb lõpuni mingile teisele lainele, võõrkehaks Nero inimlike väärtuste seisukohalt pahupidi pööratud maailmas, kuhu ta vägivaldselt on toodud. Võib-olla sellepärast kujuneb lavastuse kulminatsiooniks kohutepubliku ees ettekantav Octavia monoloog «Naine kaotab häbitunde», mis on võetud hoopis Mati Undi teisest näidendist «Good-bye, baby». Sel hetkel näib, nagu aeglustaks ajalugu oma käiku, nagu otsustataks Nero saatus just sel silmapilgul.

Esimeses vaatuses on revüünumbrid kenasti tasakaalus, teise vaatuse ülipikk varieteestseen muutub efektselt seatud liikumisele (Inge Pöder, Mall Noormets, Mait Agu) vaatamata igavaks. Üldse sobiks «Keiser Nero eraelu» poliitiliseks revüükavaks mõnda laudade ja teenindava personaliga saali, ja see pole üldsegi halvasti öeldud. Võib muidugi arutleda, mis juhtuks, kui laulud lindi asemel esinejate endi suust tuleksid. Et see täiesti võimalik oleks, seda tõestab järgmine etendus, paroodiamuusikal

«LIMONAADI JOE».

See tšehhi päritolu totternaljakas kantrimuusikal tuletab vaatajaile meelde käibetõde, mille järgi ajalugu üldjuhul farsina kordub. Silme ees 13. lennu «Oklahoma», tekib kiusatus hakata põhjendama, miks sedapuhku valikuga alt mindud. Või ei ole? Etendus toob piisavalt publikut kokku, annab üliõpilasile muusika- ja lavalise liikumise kogemuse ja on üldse üks lustlik lugu. Siiski leian, et 1968. aastal võis Pärnu teatri lavastus karskest püstolikangelasest veel üldisele taustale sobida: meenutagem tollast muusikalibuumi. Praegu pole muusikal just see kõige parodiaväärsem objekt, pigem võiks töödelda mõnd salongikomöödiat või Hugo Raudseppa. Aga see selleks, parodeerib ju 15. lend hästi. Esimeses vaatuses saab naerda loo naiivset tobedust, teise vaatuse magamistoamõll laskub juba nauditavasse absurd. Andres Raagi lüüriline Limonaadi Joe on täpselt nii helesinine ja positiivne, kui ta autorite järgi just olema peab. Osatäitja teeb näitlejatehniliselt palju huvitavaid katseid seda siledust ironiseerida, varieerida ja retušeerida, tajudes ilmselt ise ohtu ühekülgsuseks jääda. Kuid pole parata, peategelase koha hõivab siiski hoopis valemängija

Horatius Gaylord Ravenal (Ivo Uukkivi), sest ülevõimendatud negatiivsus (eriti kui ta on nii häbeliku enesestmõistetavusega mängitud) on tavaliselt naljakam, veenvam ja võimalusterohkem.

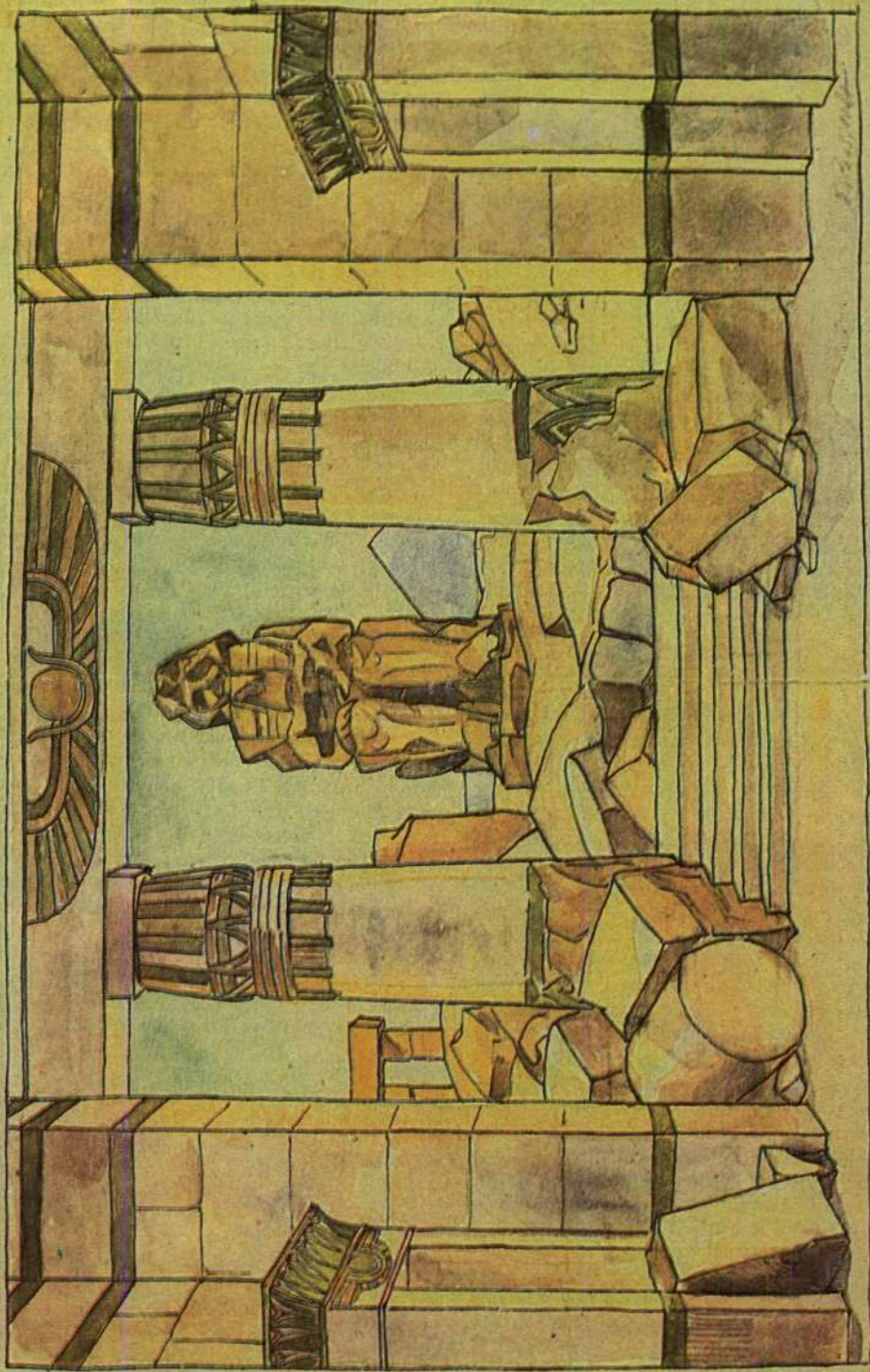
Kursusejuhendaja valitud meetodi juurde kuulub ka kaasategemine «Ugala» jooksvas repertuaaris, tavaliselt küll asendusnäitlejana. Elmo Nüganeni lavastatud «Kajakas» on aga esimesest proovist alates üht peosa teinud üliõpilane Merle Palmiste, kelle nooruslikult ja rikkumatult naiivne Niina Zaretšnaja sulab ansamblisse hinnaalandusteta, leevendades «Ugalat» kiusavat noorte ja võimekate näitlejataride pöuda. Ühtlasi on see kõva plusspunkt 15. lennule.*

Mida siis arvata järgmisest teatrikooli lennust? Kas 15. lend esindab näitlejate (ja ka lavastajate) uut põlvkonda? Kuna õppelavastusis tegutsetakse vanema põlvkonna seatud raames, annavad üliõpilaste endi lavastatud tööd noorte hoiakute ja tõekspidamiste kohta tunduvalt enam infot. Näiteks võib tuua läbinisti iroonilise suhtumise poliitilistesse sevimistesse («Ulgumerel») või selgelt väljenduva soovi argielu tühisusest kõrgemale tõusta, mis ilmneb «Väikese Eyolfi» lavastuses. On's teatav erinevus õpetajate põlvkonna mõtteviisist piisav, et uskuda muutuste võimalikkusse? Muidugi võivad praegused nooremad lavastajad näida üllatavalt varavanadena ja traditsioonikindlatena, nagu oleks oma õpetajate kõrvalt samm tagasi astunud, kuid tegelikult võib see osutada juba arenguspiraali järgmiseks ringiks.

Lõplike järelduste tegemise aeg on aasta pärast, praegu võib ainult nentida, et järjekordsed kuulujutud lavakunstkateedri allakäigust on tublisti liialdatud.

TÖNU KAALEP (s. 1966) on TPedI kunstiõpetuse eriala IV kursuse üliõpilane

* Lisaks eespool vaatluse alla võetud viiele õppelavastusele kuulub kursuse repertuaari veel lasteetendus «Tilimilimlandia» (Noorsooteater, lavastaja K. Orro, esietendus 15. mail 1990.), mida sinise ülevaate autor kahjuks näinud ei ole.



1914

August Roositehe lavakujundus näidendalle "Ma-
nala laul", 1930. Värvil pl. akvaarel.



* VI AUGUST ROOSI-
LEHT KAUNISTUS-
KUNSTNIKUNA.
lk 43

August Roosilehe kujundused näidendile «Sarkofaag». 1929.



FILM KODUMAAIGATSUSEST

«KA SIBER ON OLNUD MU KODUMAA». Stsenarist ja režissöör Märt Müür, operaator Arvo Vilu, helilooja Sven Grünberg, helioperaator Henn Eller, monteeriija Irja Müür. 1881 m (7 osa), värviline ja mustvalge. «Tallinnfilm», 1990.

Märt Müüri filmi «Ka Siber on olnud mu kodumaa» alguskaadrites lükatakse vaguneile piltlikult öeldes riivid ette ja rong küüditatuga hakkab veerema külma maa poole. Järgnevat võikski interpreteerida läbikäidud Siberitee etappidena, mida taaslustavad küüditatute kurbkibedad mälestused sunnitud mahajäetud kodust, nende läbielamised teel olles, meenutused elust Siberis ja vangilaagris ning lõpuks kauaigatsatud tagasitulekust kodumaale, kuhu paraku mitte kõigil vägivallega viidust polnud määratud tagasi jõuda ja kuhu mitte kõik isegi nendest, kel õnnestus ellu jääda, pole tänaseni päralt jõudnud. Kõrgelennuliseks minnes julgesin öelda, et Müüri uus film jutustab kodumaaigatsusest, mida läbi ränkraskete aegade kanti hinges. Tegelikkuks ülekantult võib viimati öeldu tähendada ju ka kodumaatust, sest sageli polnudki enam kohta, kuhu tagasi pöörduda nagu Müüride suguvõsa «väikese kodumaa» — kodutalu — räämas ja umbrohtu kasvanud asemest näha.

Oigupoolest ei maksaks lasta end petta filmi tegelaste suhteliselt rahumeelsest keskustelust nende saatusesse vahkvalusaid vermeid löiganud kannatusaastate ümber, millest varem vaikida tuli ja mille mälestust nüüd avalikult kinokaamera vahendusel jäädvustada tohib. Otsekui juhuslikult Arvo Vilu kaamerasse püütud ilmed, kaamera pealesõidud näiteks Müüri emale või Niko-



«Ka Siber on olnud mu kodumaa», 1990. Režissöör Märt Müür. Filmi autor koos isa Martini ja vend Reinuga (vasakul).



«Ka Siber on olnud mu kodumaa». Märt Müür koos ema Leida ja vend Reinuga. Nii ema kui ka isa lahkusid meie hulgast enne filmi valmimist.

lai Sarsinile — tegelikult eesti mehele Enn Saar-
sele, kes ligi viiskümmend aastat elanud muula-
sena võõral maal võõra nime all — ütlevad
tihti peale rohkem kui kaadritagune nimme kire-
tult pealeloetud autoritekst. Jutustavad varjatud
valust, mis jääb meelegohal vasardades hiliste
õõtundide kaaslaseks seni, kuni elupäevi antud ja
mida ei suuda leevendada ka tekitatud ülekohtu
kaaluva rehabiliteerimiskomisjoni ikka ja alati hi-
linenult õigust taastada püüdev otsus.

Film on ülesehituselt lihtsakoeline, tegelaste
mälestused on järjestatud meenutatavate sünd-
muste tegeliku toimumise kronoloogilist järgne-
vust silmas pidades, vastavalt on valitud ja
filmpildis reastatud ka mälestusi elustavad võtte-
paigad. Filmi keskmes on Mүүride traagiline
perekonnasaaga, režissööri otsese seotuse tõttu
viimasega võib filmi vaadelda ka autobiograa-
filisena, millist määratlust, tõi küll, laiendab
Mүүride saatusega lähemalt või kaugemalt seo-
tud või sellega üldse mitte kokku puutunud,
kuid ometi toonaste sündmuste konteksti ava-
miseks ja täpsustamiseks oluliste inimeste (nagu
näit. julgeolekuboss Vladimir Pool) intervjuee-
rimine, autori kaadritagune kommentaar või
neutraalselt peale loetud diktorigekst. Mүүr oleks
just nagu peljanud subjektiivse või perekeskse
alge ületähtsustamist, eeldades küllap õigesti,
et raudse filmiteljena ei kao see niikuinii kuhugi.
Teisalt ei saa minagi nagu «Eesti Ekspressi»
(1991, nr 9) retsensent Olo Mattheus päris

«Ka Siber on olnud mu kodumaa». Märt Mүүr paljude
aastate järel oma kunagises kodupaigas Siberimaal.



«Ka Siber on olnud mu kodumaa». Ja siis tundis
Rein Mүүr ära oma lapsepõlvkesõbra Arbekovi.



«Ka Siber on olnud mu kodumaa». Märt Mүүr koos
Tarvastu vallavanema poja, kaks korda (1941 ja
1949) küüditatud Ants Reinetiiga, kes on tänaseni
siberlane.



hästi aru, miks oli Müüril tarvis näiteks küüditatud eestlaste pilgeni täitunud kannatustekarikat vähekegi leevendada aidanud lihtsate siberlaste inimlike miniportreedede kõrval nii pikalt jäädvustada ametlike käibetõdedega vehklevat julgeolekutegelast. Kas tõesti oli põhjuseks unikaalne filmimisvõimalus arhiiviks muudetud kurikuulsas Tallinna julgeolekukeldris? On ju ometi selge, et suure imperiumi repressiiv-aparaadi ühe põhilüli esindaja suust kostvad kinnitused valmisolekust tõe väljaselgitamiseks mõjuvad pehmelt öeldes variserlikult ja küüniliselt, kui neid ei toeta tegusad ja silmanähtavad sammud valulise enesepuhastuse teel, mis reaalselt tähendaks aktiivset kaasaaitamist julgeolekuorganite laialisaatmisele ja imperiaalse mõtteviisi lagundamisele. Seda vaataja V. Pooli sõnavõttust küll välja ei lugenud — ent võib-olla seda Müüril oligi tarvis tõestada? Kahju siiski, et filmi objektiivsel, n-ö üldistaval tasandil, millelt vaadatuna Müüridele osaks saanud vint-sutuste rada koosnes etappidest, mis nii või teisiti tuli läbida suurel osal eesti rahvast, jäid Vladimir Pooli väljaõeldu kõrval kõlamata meie rahva kannatuseaastate kohta käiva sünge tõe väljaselgitamiseks palju ära teinud ajaloolaste (näit. Mart Laar, Lauri Vahtre, Küllö Arjakas) seisukohad.

Arvatavasti pole vale väita, et Märt Müüri film kannab endal meil siiaaani ametlikult kehva segase üleminekuperioodi pitseriit, olles ometi ehe inimlik dokument eesti rahva südamevalu, kinni kasvamata haavade ja valatud pisarate kohta. Hea on, et Müür sai kübeke sellest valust ausa filmi vahendusel oma hingelt ära öelda. Kuid me ei tohi unustusse jätta ka neid kümneid tuhandeid eestlasi, kes lebedes nimetus haudades, mis on laiali paisatud mööda ääretuid Venemaa lagendikke, ei saa ise enam mitte kuidagi enda eest seista. Kes peab meeles neid sageli viimse liikmeni kodumullast välja juuritud taluperesid ja hoiab alal nende õigus, muuseumandioigusigi, mis on küntud kolhoosipõldude alla? Oieti pole vastust antud retoorilisevõitu küsimuselegi raske ära arvata. Seda ei saa teha ei nõukogude võim ega mingi kunstlikult katseklaasis nurisünnitatav Kolmas Vabariik, vaid ainult see vaba Eesti riik, mille täisvereline elu 1940. aastal katkestati ja mida kui oma kallist kodumaad armastasid ja pidasid pühaks kõik punase terrori poolt jõhkralt koheldud, piinatud ja poodud, vägivallaga viidud.

Märt Müüri film kõneleb, ja mitte muuseum, sellestki, et nende tagasihoidmist kodumaale pole vaja enam väga kaua oodata. *In spe!*

JOHANNES SAAR

LEMBIT PALUTEDER OMAS KOJAS

«SEE OLEMINE». Stsenarist, režissöör ja operaator Peeter Sirge, helikujundaja ja helioperaator Igor Garšnek, monteeriija Aino Lootus. 570,7 m (2 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.



«See olemine», 1990. Režissöör Peeter Sirge. Filmi peategelane Lembit Paluteder.

Film kujur Lembit Palutederist pidi tulema varem või hiljem. Ainuüksi fakt, et keegi kunstnik võetakse ühel päeval avalikkuse hammaste vahele, tõendab laiemat huvi tema vastu. Filmitegijate ootuspärased katsed seda huvi rahuldada raliseerusid antud juhul juba kunstniku eluajal, mis polegi igapäevane nähtus meie portreefilmis. Et aga paari aasta taguses aatlemise tuhinas oli Paluteder tähelepanu keskpunktis kui «Estonia» kõrval asuva 1905. aasta revolutsiooni monumendi autor, «okupatsiooni käsilane» jne, võis nüüd eeldada tollal alustatud «loomapiinamise» jätkumist.

Režissöör Peeter Sirge «See olemine» üllatas aga meeldivalt. Filmis antakse sõna kujurile endale, kes ladusalt kirjeldab maailma ja motiive, millest sünnib tema looming. Jutt käib peamiselt kunstnikust ja tema tegevusest, mölema ümber keerlevast avalikust arvamusest hoidutakse delikaatselt (diskreet-selt?). Mõttemõlgutusi ja filosoferimist saadavad ajakohased kaadrid kõnealustest tαιestest, plaanitsetavate projektide mudelidest. Filmis kasutatud illustratiivse materjali rohkus annab vaatajale võimaluse kujundada oma isiklik arvamus. Kõnealune film veenis, et Palutederi sattumine enim

mõnitatud kollaboratsioonistidest kunstnike hulka ning sellest johtuv jahe huvi tema ülejäänud loomingu vastu on õnnetuseks ka eesti kunstiavalikkusele. On ilmne, et kujuteldavas surmahetluses mingi sotsrealistliku hüdraga on rahvusaadetega vehklejad valmis maha vaikima terve epohhi skulptuuriloo ning mõnd teist ajastut jälle mõttetult ülistama.



«See olemine» näitab, et võõristusel, mida tunneme ülepaisutatud pateetika ja dramatismi vastu Palutederi eespool mainitud monumendis ning imetlusel samasuguse heroismi vastu näiteks Amandus Adamsoni Lembitu monumendis, on puhtpoliitilised põhjused. Nõukogulik kunstideoloogia tuli ja läks koos nõukogude võimuga, kuid ometi vaevleme siiani kunsti poliitilise hindamise silmaklappides. Palutederile on saatuslikuks saanud see, et erinevalt Adamsonist pole temal olnud õnne realiseerida oma romantilist kunstnikupaleust Eesti iseseisvuse ülistuseks. Jumal näeb ja teab, et praegustele trummipõristajatele ning kõmisevate kõnede pidajatele piisab sellest, et nõuda ühtede monumentide taastamist ning teiste mahakiskumist, küsimata kummagi kunstiväärtusest. Keegi nagu ei tahakski mäletada, et ka Adamson on grandiosseid monumente Vene impeeriumile pühendanud, ning sama ignorantsusega hoidutakse huvi tundmast Palutederi rahvusaatelistest monumentide vastu.

«See olemine». Kujur Lembit Paluteder.

Filmi «See olemine» teene on selles, et ta võtab poliitilistes arutlustes aja maha ning ulatub nägema ka asja inimlikke külgi. Tava-vaatajale on ilmselt meeldivaks tõdemuseks, et

«See olemine».



nn «Hei, taksol!» autor pole mõni paadunud reaktioonäär, vaid mõnus mees, kes kuskil Lõuna-Eesti kuplite vahel pastoraalses idüllis haub ja jõudumööda ka teostab plaane maailma parandamiseks kunsti kaudu. Kolossaalsed projektid inimkonnale ja rahvustele pühendatud skulptuuriparkide rajamiseks, kodulooduse plaanipärane dekoreerimine skulptuurse animalistikaga jne räägivad Palutederist kui eetilise mehest, kelle jaoks kogu maailm ootab romantilist hingestamist. Kõik see on veenvalt ning kunstiliselt terviklikult serveeritud.



«See olemine.» Lembit Paluteder oma taiesega.
P. Sirge fotod

Ometi ei saa jätta tähelepanu juhtimata töigale, et piirdumine Palutederi monoloogidega pole ainus võimalus teda portreerida. Mõned olmeheietuste ja koduvillaste mõttetade asemel oleks ehk kohasem olnud objektiivsem ülevaade eluloolistest seikadest ning kunstiajaloolistest oludest, milles Palutederi looming on sündinud. Põlvkonnakaaslaste ja kunstiteadlaste kommentaarid ning repliigid oleksid pilti avardanud. Kujuri enda kogemused ja muljed on arusaadavalt subjektiivset laadi. Kindlasti pakuks huvi Lembit Palutederi Eesti Kunstnike Liidust lahkumisega seotud seigad aastal 1964, mis kujukalt ilmestavad tollast pingerohket kunstielu ja paljuski on kujundanud kujuri edasist käekäiku. Samuti oleks ära kulunud asjatundlikum eritlus eetika ja esteetika vahekordadest Palutederi loomingus. Kujuri enda öeldust jäi siiski arusaamatuks, kuidas saab loomingus «eitada isiklikku kasu», mida ta väidab end tegevast, ning ometi luua monumente Leninile ja Vene revolutsioonile. Või inspireerisid need teemad omal ajal tõesti meest, kes tänapäeval kirglikult vabadusmonumente kaitseb? Ka skulptori enda nending «aeg paneb seda tegema, mitte tellimus» ei aita vaatajat edasi. Endiselt jääb püsima küsimus, mis aeg see siis ikkagi oli?

Ajad muutuvad ning uued olud tõstavad esile uusi soosikuid ja unustavad vanu. Palutederi siiras soov kaasa rääkida igasugustes oludes on toonud talle kahtlase väärtusega

kuulsust. Tema enda jaoks pole see probleem, see ei häiri teda. «Ma pole sellele mõelnud, et ma sellega kellelegi halba võiksin teha,» mõõnab ta. Loomulikult polegi sellel «globaalset» tähtsust, kas ühest ostmata jäänud Lenini monumendist Võru linnale sünnib edaspidi Sibeliusi või Kristuse portree. Hämmingut tekitab vaid kergus, millega poolelijäänud Leninit ollakse valmis Kristuseks maskeerima. Ohendada kõike seda ühe maailmavaatelise kontseptsiooniga on raske, kui mitte võimatu. Sellisena esindab Lembit Paluteder sõjajärgset kunstnike põlvkonda, kelle lõhestatus ja heitlikkus on ebaloomuliku ühiskondliku arengu loomulik tagajärg. Peeter Sirge debüütfilm «See olemine» toda teemat nii laialt küll ei valgusta, kuid paljudest lühifilmi ikka mahub. Samm selles suunas on siiski tehtud!

JOHANNES SAAR (sünd 1965) lõpetas Tartu Ülikooli ajalooeaduskonna kunstiajaloo eriharud 1991. aastal. Avaldanud skulptuurialaseid kirjutisi ajalehtedes «Postimees» ja «Maaleht».

OMA POISS NEW YORGI AGULITÄNAVAILT

KAREN MOLINE KÜLASTAB REŽISSÖÖR MARTIN SCORSESET
TEMA KODULINNAS NEW YORGIS JA RÄÄGIB TEMAGA TA
FILMIDEST, USUST JA TAGASIPÖÖRDUMISEST ÜÜRIMAJADE
KVARTALISSE TEMA UUSIMAS
TÖÖS, MIS ON VIIMANE PIKAS
EKSPERIMENTIDE REAS.



Näitleja Robert De Niro ja režissöör Martin Scorsese filmi «Taksojuht» võtete aegu 1976. aastal.

Kuigi Martin Scorsese (sünd. 1942) praegune elukoht New Yorgis on vaid mõned miilid eemal tema lapsepõlvkodu üürimajas Elizabeth Streetil, jääb too ometi nendest agulitänavatest itaallaste linnajaos väga, väga kaugele. Aga MS ei ole neid agulitänavaid unustanud. Seal valitsenud karnevaliõhkkonda püha Januariuse pidustuste aegu põlistas ta «Agulitänavates» ning pöördus uuesti selle teema juurde viimases filmis «Omad poisid», kus kujutatakse gangster Henry Hilli (Robert De Niro) vägivallaga täidetud elu New Yorgi allilmas 1950. aastatest tänapäevani.

Martin Scorsese istub oma toas Central Parki lähedal asuva kõrghoone seitsmekümne viiendal korrusel (selge ilmaga on siit näha Manhattani saar, mis imeliselt kaugusse vaob) ja hoiab hellitlevalt süles abikaasa Barbara koera, valget karvanässi, kellel on punane tutt silmile vajunud. Ta silmitseb Zoed, kes on äsja koerte iludussalongist tulnud. «Anna andeks, Zoe,» ütleb ta, viidates põlatud tutile, «ega see mulle ka ei meeldi.»



Akira Kurosawa filmis «Unenäd» (1989) kohtab Akira Terao noore kunstnikuna meister Vincent van Goghi, keda kehastab Martin Scorsese.

Zoe-taolist koera ei oskaski vist kohe seostada Scorsesega, kelle üle-eelmise film «Kristuse viimne kiusatus» kutsus kogu maailmas esile kriitikatormi. Ka tema korter, mis on sisustatud «Decorator Moderni» üsna ilmetu, mustvalgetes ja kroomkollastes toonides mööbliga, ei anna tunnistust tundeerksusest, mis tõukas Travis Bickle'i «Taksojuhhi» ja Jake LaMotta «Raevunud härjas» meeleheitlike tegudele. Projektor, mis on suunatud varjatud ekraanile laes, korralikult laudadele asetatud kõvakaanelised läik-

paberis filmiraamatud ja fotod filmidest, põrandale ja diivanile laiali pillutud padjad viitavad paljudele pimedatele ning vaiksetele õhtutele, mis mööduvad siin filme vaadates. Kõige tähelepanuväärsem selles muidu silmapaistmatus toas on väljavaade akendest, see ulatub lõpmata kaugele. Kõige ilmekam «eksponaat» on aga korteriperemees ise.

Karges tumesinises särgis ja sama värvi teksastes, jalad paljad, jälgib MS Zoed, kes on oma söödava mänguasja kallale asunud, ja laskub tagasi patjade kuhja. See säravpuhas, kuid isikupäratu korter on tema pelgupaik. «Linnas tunnen end ebamugavalt,» räägib ta. «Ma ei kuulu õieti kuskile. Kuigi siin üleval, 75. korrusel, pole väga vigagi. On vaikne. Olen omaette. Ma ei hooli seltskonnast tänapäevani. Istun kodus, räägin telefoniga ja vaatan filme.» Seda muidugi siis, kui see «tööori» (nagu ta ise ennast nimetab) tööd ei tee.

Pärast seda kui Martin Scorsese oma kuulsa habeme ära ajas, näeb ta palju noorem välja kui 48-aastane. Ta silmavaade on ettevaatlik, nagu ikka inimesel, kes on harjunud end kriitika eest kaitsma, aga ta naerab tihti ja nakatavalt, Jutu sekka puistab ta tahtmatult vihjeid täiesti tundmatutele filmidele, kuid

tema kommentaarides puudub väiklane enesekiitus ja oma lavastajamina upitamine; oma töö suhtes on ta sageli kriitiline. Scorsese on nii vastutulelik, kui üldse saab olla see, kes on pidevalt «valvel», nagu ta seda ise sõnastab. Väärsti mõistmisest tüdinud, kasutab ta sageli pehmeid väljendeid, nagu «arvata-vasti võiks ka nii öelda» või «see on ainult minu arvamus». Ta räägib oma kõikidest filmidest kui «eksperimentidest» (tegelikult ei olegi need näiliselt veidrad kõikumised «Taksojuhi» pöörasest loost eepilise ja läagelt magusa bigbändi stoorini «New York, New York» tingitud ainult finantseerimiskapriisidest, vaid ka MS-i varjamata soovist end iga järgmise filmiga uuesti tõestada).

Nii tema ta-ta-ta-ta kõne, mis on otsekui automaadivalang, kui ka tema väike kasv on ta seesmiselt hellaks teinud. See on autsaideri, ühiskonna ääremail olija närviline ebakindlus, ja tal on õnnestunud see kogemus üle kanda oma tegelastele, kelle tihtipeale neurootilise käitumise tagapõhjaks on lausa kombatav üksildustunne. «Filmi «Taksojuht» produtsent Irwin Winkler pakkus oma uues teoses «Kahtlustatuna süüdi mõistetud» üht osa, kelle prototüübiks on kaudselt filmirežissöör Joseph Losey,»

«Raha värv», 1986. Paul Newman ja Helen Shaver.





«Taksojuht»,
1976. Filmi pea-
tegelane Travis
Bickle (Robert De
Niro).

räägib Scorsese, kes on mänginud ka sel-
listes filmides nagu Bertrand Tavernier'
«Kesköö paiku» ja Akira Kurosawa
«Unenäod» (esmajoones selleks, et mitte
unustada, kui raske on näitleja töö).
Selle rolli tõttu filmis, kus on juttu
Hollywoodi mustast nimekirjast, ajas ta
ära oma habeme; viiekümnendate aastate
alguses olid habetunud vaid biitnikud.
«Bobil (De Niro) ja minul on selles filmis
üks väga hea stseen, aga on ka teine,
peo episood, kus ma endale eriti ei meeldi,
sest ma räägin liiga kiiresti. Ja te küsite
endalt, et mida see pisike seal ekraanil
teeb?» Ta hakkab naerma. «Tõsi mis
tõsi! Ma pidin kõikidele näitlejatele alt
üles vaatama, kui nendega rääkisin.»

Too, mis juhtus pärast «Elukogemusi»
— see oli MS-i novell filmis «New Yorgi
lood» —, andis talle inspiratsiooni, kui-

das teha filmi «Omad poisid». Scorsese
oli juba pikka aega teinud koostööd
ajakirjanik Nick Pileggiga tema menuro-
maani «Tarkpea» stsenaariumiks kohan-
damisel, kui kunstnik Giorgio Armani
tellis talt kaks reklaamfilmi. «Kui ma ei
oleks neid teinud, poleks ma «Omade
poiste» stiili tabanud. Ma sain teada, kui
lühike võib olla kaader ekraanil, et vaa-
taja jätaks selle kujutise mällu ja saaks
selle tähendusest aru. Kahekümne kolme
sekundiga on ikka väga raske lugu jutus-
tada. Reklaamfilmi tegemine oli kinnitu-
seks minu ideele, et tegevus peaks arene-
ma palju kiiremini.»

Üelda, et «Omad poisid» on film, kus
tegevus areneb kiiresti, on pehmelt öel-
dud. MS on kavakindlalt iga sekundi
pilgeni täitnud. «Muidugi liigub kaame-
ra kiiresti, aga seda oligi vaja elulaadi 79



«New York, New York», 1977.
Robert De Niro (Jimmy Doyle) ja
Liza Minnelli (Francine Evans).



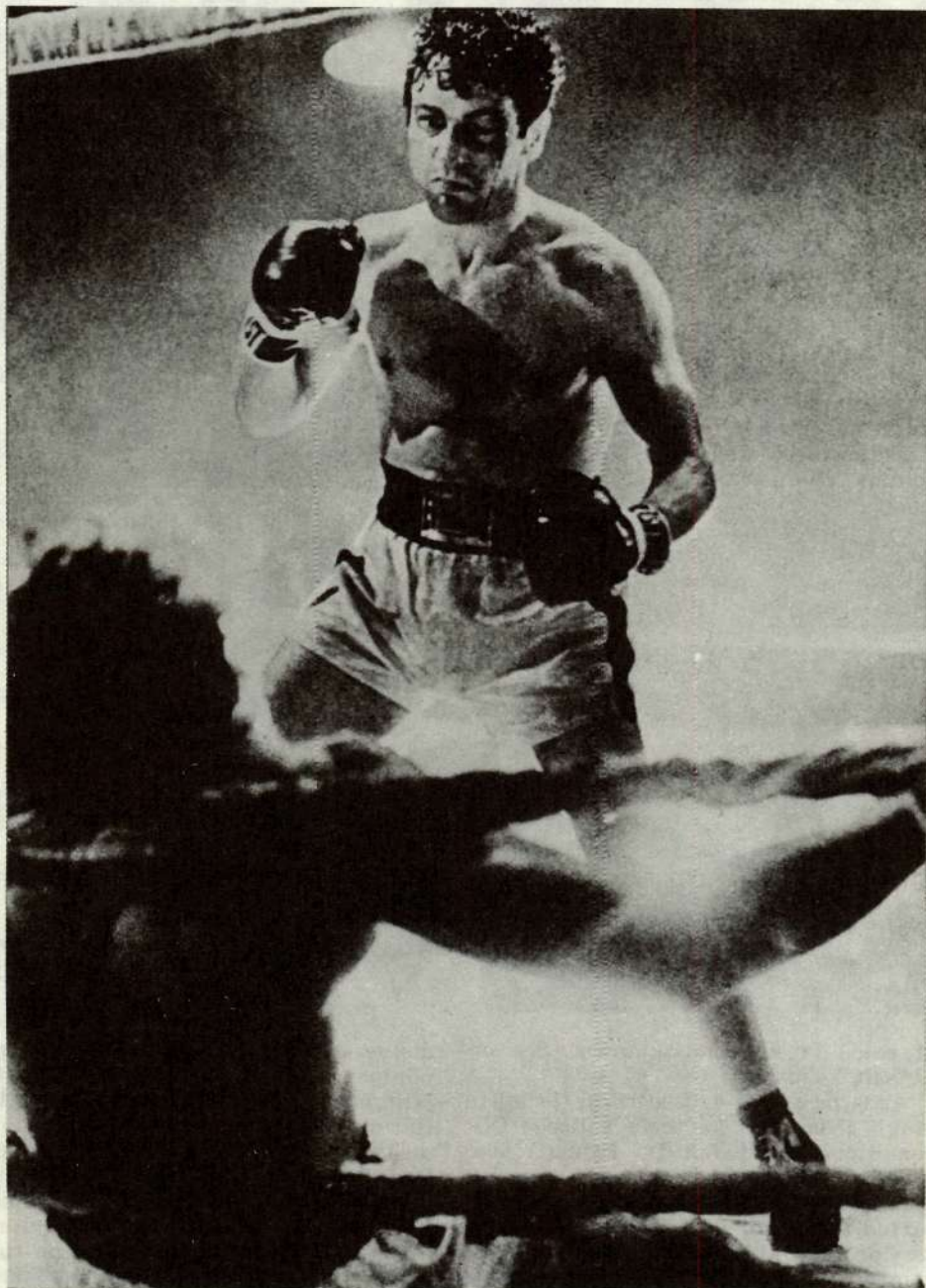
«New York, New York». Keskel
Liza Minnelli (Francine Evans).

näitamiseks,» selgitab ta. «Filmi stiil peab välja kasvama materjalist, ja mina tahtsin edastada seda, mida tunnevad tegelased. Neil on nii palju tehinguid ja sekeldusi, et nad ei olegi tüüpilised «üksildased». Neil pole aega üksindust tunda.»

Kuigi film sai Venezia festivalil «Höbelövi» parima režii eest, on mõned krii-

tikud nagu ikka Scorsese puhul rünnanud teose brutaalsust, samuti teemavalikut, kuigi praegu, kus üks gangsterifilm järgneb teisele, võib vägivald filmis «Omad poisid» šokeerida vaid oma ootamatuste tõttu. Eriti võib-olla sellepärast, et üks kapriisne tegelane, keda mängib Joe Pesci, suunab oma irriteerivad ja oh-

«Raevunud härg». 1980. Poksija Jake LaMotta (Robert De Niro) oma hiilgeajal.



jeldamatud raevusööstud alati süütute kõrvalseisjate vastu. See teema on üks neist, mis paneb Martin Scorsese tusaselt naeratama: «Kas on olemas mingi reegel, mis ütleb, et filmid peavad olema headest inimestest? Kui mõtlema hakata, siis idee, et igas inimeses on midagi head, midagi halba ja midagi vahepealset, on igati kristlik. Ja kas gangsteri elulaad erinebki nii väga riigipea omast, kes oma tööpäeva jooksul võib tuhandeid inimesi surma saata ja hiljem kodus perekonnaringis olla armastav ja õrn? «Agulitänavatest» saadik on mult päritud, miks ma niisugustest inimestest filme teen. Ma ei üritagi sellele küsimusele vastata.»

Siiski valgustas MS seda tööka üsna põhjalikult ühel pressikonverentsil mõned nädalad tagasi: «Juba kreeka tragöödiates on antikangelane huvitavam kangelasest; need kaabakad peegeldavad meie varjukülgi ning meile meeldib end nende suurepärase tegelaste kaudu välja elada.» Kuid ironia seisneb selles, et MS on neid «Omades poistes» nii hästi kujutanud, et me hakkame mõistma, kui kohutav on ikkagi tegelikult selline elulaad. «Te peaksite nägema Föderaalset Juurdlusbüroo toimikuid nende meeste kohta,» ütleb ta. «See on hullem kui üks-



«Raevunud härg». Robert De Niro (Jake LaMotta) ja Joe Pesci (Joey).



«Raevunud härg». Allakäinud poksija Jake LaMotta (Robert De Niro).

ki reede ja kolmeteistkümnes. See on lihtsalt kohutav.»

Teda on sageli kritiseeritud (ja mitte ainult teda, vaid ka tema kolleegid Oliver Stone'i ja Brian De Palmat) veel sellepärast, et naised tema filmides, kui neid seal üldse esineb, mängivad ainult teatud tüüpe või stampe. «Omades poistes» on tegelikult ainult üks naisosaline, Henry Hilli muserdatud naine. Selle süü-

distusega ei ole MS päri. «Minu filmid põhinevad enamasti ühel ja samal materjalil, ja enamasti on ka tegemist ühe teatud naisetüübiga meeste juhitud maailmas. Samal põhjusel töötan sageli koos Bob De Niroga, sest üks ja sama materjal köidab ju ühtesid ja samu inimesi. Kui tuleb aeg, et mind hakkab huvitama niisugune materjal, kus naised on tugevamad, siis võtan ta igatahes käsile.



«Alice ei ela enam siin», 1975. Kris Kristofferson (David), Alfred Lutter (Tommy) ja Ellen Burstyn (Alice).

Ma usun pidevasse muutumisse.»

Vaatamata sellele, et Scorsese filmides on huvitavaid naisosi vähem kui põnevaid meeste rolle, tahavad naisnäitlejad temaga koos töötada. Näiteks Linda Fiorentinol, kes mängis filmis «Pärast päevatööd» naisskulptorit, on eriline anne niisuguste asjade peale, mida isegi skaudilaagris ei õpetata. «Ma räägin teile ühe naljaka loo filmist «Pärast päevatööd»,» ütleb Fiorentino. «Marty sisendas mulle, et ma saan kõigea hakkama, sest hea lavastaja on näitleja jaoks otsekui päästeingel — kui kukud, püütakse sind kinni. Aga tol päeval filmisime stseeni, kus mina laman kinniseotult põrandal, ja ma olin tõesti närvis, sest Marty vanemad olid tulnud võtetele, ja pealegi oli mul seljas läbipaistev kleit, nii et mul oli veidi piinlik. Niisiis ettevalmistused võtteks olid tehtud ja mina laman põrandal, kui tuleb Marty ja ütleb, et ta tahab mind kellegagi tuttavaks teha. Ma vaatan üles ja näen, et see on Brian De Palma. Brian kummardub alla, raputab mu väikest sõrme ja ütleb: «Mulle meeldib see, kuidas Marty oma naise riitab.»»

Millised ka ei oleks vastaste argumendid, ent Scorsese edu oli üpris suur küsitlusel viimase kümne aasta parimast filmist. Peaaegu üksmeelselt tunnistasid kriitikud «Raevunud härja» 1980. aastate parimaks filmiks. See oli magus võit

mehele, kelle järjekindlus teha filme, millest kumavad läbi tema enda isiklikud pained, tundlikkus ja vaimsed dilemmad, on põhjustanud selle, et kogu tema lavastajate jooksul on teda pidevalt saatnud poleemika, rahalised raskused ja kriisid isiklikus elus (kolm lahutust ja narkomaania 1970. aastate lõpul, nagu Andy Warhol oma päevikutes sadistliku kahjuröömuga nendib).

Kohe filmi «Omad poisid» alguses teatab Henry Hill, et ta ei olegi tahtnud saada kellekski muuks kui gangsteriks. Martin Scorsese, pärit vaesunud ameerika itaallaste perekonnast, ei ole kunagi tahtnud saada kellekski muuks kui filmirežissööriks. Raske astmahaigus takistas tal osa võtmast tavalistest ümbruskonna laste mängudest, sport oli aga täiesti vastunäidustatud. Selle asemel pühendus ta filmide vaatamisele, mida näidati nii kohalikus kinos kui ka televisioonis.

Peaaegu kogu lapsepõlve oli ta hea katoliiklane. Tema usuvaimustus taandus astumisega New Yorgi ülikooli, kus ta õppis filmikunsti aastatel 1960—1965, s. o siis, kui oli prantsuse «uue laine» hiilgeaeg, kui itaalia ja Ida-Euroopa filmikunsti valitsenud suundi tutvustati tudengitele, kes olid valmis Hollywoodi malle murdma. Scorsesele, kes oli peaaegu kogu oma senise elu veetnud isoleerituna itaallaste linnajaos, oli see avastuslik kogemus. «Te peate mõistma, 83



«Agulitänavad», 1973.

kuivõrd kitsarinnaline ja suletud mu silmaring oli,» ütles ta. «Esimest korda sattusin Greenwich Village'isse alles siis, kui ülikoolis õppisin. Kuigi see asus ainult kaheksa kvartalit eemal.»

Too ahas sotsiaalne kogemus andis end tunda ka tema esimeses mängufilmis «Kes koputab minu uksele?», mis läks maksma 75 000 dollarit ja kus Harvey Keitel peosas mängis MS-ile nii ise-loomuliku teemat: noor katoliiklane vaevleb seksuaalsete ahvatluste ja usuliste kõhkluste käes. Sissepääsemine Hollywoodi oli Scorsese jaoks küllaltki vaevaline. Roger Corman, kuulus ameerika meelelahutusfilmide režissöör, tuli appi, pakkudes talle «Kaubavaguni Bertha» käsikirja. See võimaldas MS-il asuda filmirežissööride ühingusse ja filmida «Agulitänavaid», mis kogus New Yorgi filmifestivalil 1973. aastal hulgaliselt kiitvaid hinnanguid. Scorsese ei ole aga kunagi unustanud üht märkust, mille pillas John Cassavetes, kes oli tol ajal tema vaimne isa. «Marty,» ütles ta, «terve aasta oma elust oled sa kulutanud selle käki peale. Ära lase end kasumijahist kaasa haarata, püüa ikka midagi muud ka teha.»

«Taksojuht» oli kindlasti miski muu. See film, mis tehti väljaspool Hollywoodi ainult 1,9 miljoni dollariga, puudutas ootamatult teravalt ühiskonna heidikute hella teemat. Teos võitis 1976. aastal Cannes'is «Kuldse palmioksa» ning jõudis tolle aasta kümne tulutoovaima filmi hulka. Järgmisest filmist «New York, New York» algas pidev langus ja kokaiini kuritarvitamine isiklike murede tõttu. «Kui ma oma töös midagi kahetsen,» räägib ta, vihjates katsele teha muusikali klassikalises 1940.—1950. aastate stiilis, «siis seda, et mul ei olnud suuremat kontrolli nende eksperimentide üle, mida ma tegin filmis «New York,

New York». Too oleks võinud parem olla.» Ja siis tuli «Raevunud härg». «See oli minu elus ränk murede aeg,» ütles Scorsese. Just siis oli lõppemas tema teine abielu produtsent Julia Cameroniga ning järgmine kooselu Isabella Rosselliniga jäi lühiajaliseks. «Raevunud härg» pälvis «Oscari» nii montaaži kui ka Robert De Niro osatäitmise eest, kes võttis muide 55 naela kaalus juurde, et mängida allakäinud poksijat Jake La-Mottat. «See oli raske film. Ei usu, et te läheksite seda meelelahutuseks vaatama. Seda on valus vaadata, emotsionaalselt mõjub see üsna tugevalt.»

MS-i järgmine film «Komöödiakuningas» kukkus armetult läbi. Sellest hoolimata hellitas ta lootust teha teoks üks plaan, mis tal juba aastaid oli südamel olnud. «Kaubavaguni Bertha» peosas esinenud näitlejanna Barbara Hershey, kes hiljem mängis Maarja Magdaleenat, andis režissööriale Nikos Kazantzakise raamatu «Kristuse viimne kiusatus», mis räägib väga inimlikust ja vaevatud Kristusest, kes endas kahtleb ja kellel on hirm, nagu ühel tüüpiliselt Scorsese kangelasel peabki olema. «Paramount» andis lõpuks 1983. aastal rohelise tee. Võttepaigad leiti Iisraelist, näitlejaid juba valiti osadesse, kostüüme ömmeldi... ja siis algasid raskused.

Fundamentalistid alustasid laialdast protestikampaaniat, mis oli suunatud «Gulf & Westerni» vastu, kelle tütarfirma «Paramount» oli. Pärast mitme-nädalasi kaalutlusi tõmbas «Paramount» asjale kriipsu peale. Scorsese, kes ei olnud ainus kannataja, hakkas uusi stsenaariume otsima. Ta leidis ühe äärmiselt naljaka komöödia, pealkirjaga «Pärast päevatööd», mille must huumor võis rea-vaatajale siiski paljuski mõistmatuks jääda. See aga ei heidutanud Paul Newmanit, kes helistas ja küsis, kas MS ei tahaks filmi «Raha värv» teha. «Raha värv», mis on režissöör Robert Rosseni linatose «Pettur» (1961) järg, sai Scorsesele esimeseks kassafilmiiks pärast «Taksojuhti» ja tõi Newmanile «Oscari» parima osatäitmise eest.

Saabus aeg veel kord «Viimset kiusatust» üritada. Sel korral see ka õnnestus. Aga mitte niisama lihtsalt. Kuigi sellest pidi MS-i kavatsuste kohaselt saama usku jaatav film, tekitasid põgusad hetked Kristuse viimases kujuteldavast kiusatusest terava poleemika, mis veel praegugi toob Scorsese silmi vihase helgi.

«Mind vihastas see, et mina teadsin, mida olin selle filmiga mõelnud, aga

inimesed, filmi vaatamata ja midagi sellest teadmata, mõistsid mind lihtsalt hukka. See riivas mind isiklikult ning minu enesearmastust. Terve kildkond inimesi ei läinud filmi üldse vaatama selle poleemika tõttu.» Kuid naljakas on see, et kui filmi näidati lõpuks Venezia filmifestivalil, siis lahkusid paljud itaallased saalist rahulolematult. Ja mitte sellepärast, et neid oleks solvatud, vaid sellepärast, et nad ei saanud aru, millest kogu see kära oli tõusnud.

Nüüd, kus «Omad poisid» on lõpetatud, on päevakorrale tõusnud 1962. aasta põnevusfilmi «Kartuse neem» ümbertegemine. Peaosa mängib Robert De Niro Robert Mitchumi asemel. De Niro tõi ka stsenaariumi. «Bobiga on mul hea olla. Me oleme teineteisega avameelsed ja meil on teineteise usaldus. See on mulle tõeliseks puhkuseks. Filmivõtete kaoses on see nagu midagi püha.»

«Võib-olla arvas Bob,» lisab ta, «et film sobib mulle oma süü ja kättemaksu

temaatikaga. Kellel on õigus ja kellel mitte; kartus, et vanad pained hakkavad jälle sind ja su perekonda vaevama. Väga huvitav teema. Need on selles filmis põhiprobleemid.» Kindlasti on need ka põhiprobleemideks tema elutöös.

Praegu aga rahuldub ta sellega, et elab erakuna kõrgel oma tornmajas, räägib telefoniga ja vaatab filme. Ka proovib ta õppida kiiremini lugema, et lugeda võimalikult palju kirjandust, ajaloolisi romaane ja päevikuid. «Ma tunnen, et minu nõrkus on selles, et ma ei ole küllalt teatrit näinud ega küllalt raamatuid lugenud,» tunnistab ta. «Aga teisest küljest võttes olen kogu elu olnud kujundite kütkes, ja võib vaielda, kas ma oleksin niisama vastuvõtlik, kui oleksin rohkem lugenud.» Ta kehitab õlgu.

«Usk on üks neid küsimusi, millele ma ei lakka kunagi mõtlema. Mis veel? Otsin oma elu mõtet ja — ei suuda seda leida.» Ta hakkab naerma. «Nii et tuleb lihtsalt edasi elada, arvan ma. Seda kõik teevadki, elavad edasi.»

«Komöödiakuningas». 1982. Robert De Niro (Rupert Pupkin) ja Sandra Bernhard (Masha).

Ajalehest «The Sunday Times»
30. IX 1990 lühendatult tõlkinud
KRISTA MITS



MARTIN SCORSESE FILMOGRAAFIA LÜHIFILMID

- 1963 «Mida sinusugusel kenal tüdrukul on teha säärases paigas?» («*What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*») (+ stsenaarist) (9 min, 16 mm) (New Yorgi Ülikooli filmiteaduskond).
- 1964 «Asi ei ole ainult sinus, Murray» («*It's Not Just You, Murray*») (+ kaasstsenaarist) (15 min, 16 mm) (New Yorgi Ülikooli filmiteaduskond).
- 1967 «Suur raseerimine» («*The Big Shave*») (+ stsenaarist) (6 min, 16 mm) (sponsor: Cinémathèque Royale de Belgique).
- 1974 «Ameerika itaallane» («*Italianamerican*») (+ kaasstsenaarist) (48 min, 16 mm) (dok MS pärastlounasest vestlusest oma vanematega, mida hiljem demonstreeriti kui TV-seriaali «*Storm of Strangers*» üht episoodi).
- 1978 «Ameerika noormees. Portreefilm Steven Prince'ist» («*American Boy: A Profile of Steven Prince*») (55 min, 16 mm) (tehtud TV-le).

TAISPIKAD FILMID

- 1969 «Kes koputab minu uksele?» («*Who's That Knocking at My Door*») (+ stsenaarist ja episoodiline roll. Varasemad tööpealkirjad: «*Bring on the Dancing Girls*» (1965) ja «*I Call First*» (1967)).
- 1970 «Tänavastseenid» («*Street Scenes*») (dok New Yorgis toimunud Vietnami sõja vastasest demonstratsioonist).
- 1972 «Kaubavaguni Bertha» («*Boxcar Bertha*») (+ kaasmonteerija, uc, ja bordelli küllastaja).
- 1973 «Aglitänavad» («*Mean Streets*») (+ kaasstsenaarist, kaasmonteerija, uc, ja autos istuv püssimees Shorty).
- 1975 «Alice ei ela enam siin» («*Alice Doesn't Live Here Anymore*»).
- 1976 «Taksojuht» («*Taxi Driver*») (+ närviline mees taksos). «Kuldne palmioks» Cannes'is.
- 1977 «New York, New York».
- 1978 «Viimane valss» («*The Band in Concert — The Last Waltz*») (+ intervjueriija) (kontsertfilm).
- 1980 «Raevunud härg» («*Raging Bull*») (+ lavatööline Barbizon).
- 1982 «Komöödiakuningas» («*The King of Comedy*») (+ TV-režissöör).
- 1985 «Pärast päevatööd» («*After Hours*»). Parima režii auhind Cannes'is.
- 1986 «Raha värv» («*The Color of Money*»).
- 1988 «Kristuse viimne kiusatus» («*The Last Temptation of Christ*»).
- 1989 «New Yorgi lood» («*New York Stories*»): 1. osa «Elukogemused» («*Life Lessons*»).
- 1990 «Omad poisid» («*Good Fellas*») (+ kaasstsenaarist). Parima režii «Höbelövi» Venetias.

Teok- «Cape Fear» (uus versioon 1962. a. J. Lee sil Thompsoni lavastatud põnevusloost).

Plaa- Alustada 1991. a suvel filmi helilooja George nis Gershwinist (1898—1937) ning tema edukast koostööst vend Iraga (1896—1983).

MUUD

- 1968 Tegü Londonis reklaamfilme ja osales CBS-TV uudistesaadete kokkumonteerimisel.
- 1968 Kaasstsenaarist: «Pained» («*Obsessions*») (rež: Pim De La Parra ja Wim Verstappen).
- 1968 Ettevalmistused filmivõteteaks, 1 nädal režissööritoolil: «Mesinädalamõrvarid» («*The Honeymoon Killers*»). Filmi lõpetas 1970. a Leonard Kastle.
- 1970 Montaaži järelevalve ja režissööri assistent, uc: «Woodstock» (rež: Michael Wadleigh) (kontsertfilm).
- 1971 Filmi direktor ja montaaži järelevalve: «Medicine Ball Caravan» (ka «*La Caravane*

d'Amour») (rež: François Reichenbach) (kontsertfilm).

- 1972 Montaaži järelevalve (oma osalust selles oopuses ei tahtnud MS hiljem ise tunnistada): «Elvis ringreisil» («*Elvis on Tour*») (rež: Pierre Adidge ja Robert Abel) (kontsertfilm).
- 1973 Montaaži järelevalve: «Riivatud rollerid» («*Unholy Rollers*») (rež: Vernon Zimmerman).
- 1973 Monteerija assistent: «Minnie ja Moskowitz» («*Minnie and Moskowitz*») (rež: John Cassavetes).
- 1976 Mängis mafioosot filmis «Cannonball» (rež: Paul Bartel; USA/Hongkong).
- 1977 Lavastas Broadwayl muusikali «Vaatus» («*The Act*») Liza Minnelliga peaosas.
- 1978 «Filmid on minu elu» («*Movies Are My Life*») (rež: Peter Hayden) (inglaste tehtud portreefilm M. Scorsesest).
- 1980 «Kolmikmäng» («*Triple Play: Roger Corman, Hollywood's Wild Angel*») (dok) (rež: Christian Blackwood) (MS oli üks paljudest intervjueritavatest).
- 1983 Mängis episoodilist tegelast filmis «Anna Pavlova» (rež: Emil Lotianu; NSVL/Inglismaa).
- 1986 Goodley filmis «Kesköö paiku» («*Round Midnight/Autour de minuit*») (rež: Bertrand Tavernier; USA/Prantsusmaa).
- 1989 Kehastas Vincent van Goghi Akira Kurosawa «Unenägudes» («*Akira Kurosawa's Dreams*») (Jaapan/USA).
- 1990 Kaasprodutsent: «Petturid» («*The Grifters*») (rež: Stephen Frears).

A. E.

uc (uncredited) — on jäetud tiitrites märkimata.

MIS JÄI SÕELALE BROADWAYLT



John Steinbecki «Vihakorbarad». Cort Theatre'i lavastus Broadwayl.

MÕNDA AEGA INSPIRATSIOONIJUMALUSTE POOLT HÜLJAT BROADWAY MUUSIKAL NÄIB OLEVAT TÕUSNUD VARJUSURMAST JA VAATAMATA KAOSELE MEIE ÜMBER TIKSUB AMEERIKA DRAMATURGIA KELLA-VÄRK VEEL KÜLLALTKI KORRAPÄRASELT. NII ARVAB VÄLISEESTI TEATRIKRIITIK MARDI VALGEMÄE MÕÖDUNUD HOOAJA BROADWAY HETKESEISU HINNATES.

Pärast hiliskevadist auhindade jagamist ja publikupoolset rahakottidega hääletamist (teatripileti hind New Yorgis on tõusnud juba kuuekümmne dollarini) jääb suvisele Broadway sõelale vaid enam-vähem puhas lavaline kuld. Umbes poolesajast möödunud hooaja teatritükist, mille hulka ei ole arvestet *Off Broadway* ega *Off-Off* näidendeid, püsis juulis 1990 veel rambivalguses ainult seitseteist lavastust. Neist kuut, valdavas enamuses muusikalid ning pool inglise päritoluga, on esitatud juba aastaid. Sõelale jäänud uute lavastuste hulgas on seitse näidendit ja neli muusikali. Sõnalavastuste üllatav ülekaal osutub lootustandvaks sinisele dramaturgiale. Tugevad algupärased muusikalid ennustavad omakorda selle žanri taasvirgumist Ameerikale omase lavavormina, sest ainult üks neist on seekord pärit Londonist.

Selles, et pikemat aega Ameerika monopoliks olnud muusikalise komöödia raskuspunkt on viimaste aastate jooksul nihkunud Broadwaylt Londoni *West End*'i, on «süüdi» peamiselt üks helilooja, inglane Andrew Lloyd Webber. Tema

«Jeesus Kristus superstar» ja «Evita» on üldtuntud ning mõndil võimutsevad New Yorgi lavadel kolm tema tööd. Kaks neist, «Kassid» ja «Ooperifantoom», on osutunud tõmbenumbreiks juba mitu head aastat. Webberi uut muusikali «Armastuse ilmingud» võiks nimetada isegi pseudo-ooperiks, sest kogu tekst kantakse ette lauldes. Ka käsitleb Webber oma uues teoses intiimsemat tegevust, kui tal tavaks on olnud. Jumalate või ebajumalate, koduloomade või viirastuste asemel, rääkimata rongidest «Tähevalguse ekspressis», esinevad laval seekord üsna tavalised inimesed, kes siplevad abitult Erose võrgus. «Armastuse ilmingute» muusikagi osutub romantiliselt mahlakaks ning pealtvaataja võib vana hea kombe kohaselt lahkuda teatrist, ümisedes vastkuuldud viise. Webberi uue muusikali tait mõjulepääsu takistavad aga naispeategelase hingeelu keerdkäikude puudulik motiveering ning mõningate kõlavate meloodiate alaline ja sageli muudatusteta kordamine.

Webberile nagu vastukaaluks seatud menukate nüüdisaegsete ameerika muusikalide looja Stephen Sondheim ei tul-

nud möödunud hooajal välja uue tööga. Suvel etendub Broadwayl küll veele Sondheimi laulusõnadega Jule Styne'i «Gypsy» korduslavastus. See aga ei võta tuld, peamiselt peategelast kehastava näitleja hääleliste puuduste tõttu, mida ei suuda varjata ka pidev mikrofonijarjumine. Broadwayl on küll enesestmõistetav, et esinejad kasutavad võimendajaid, aga vaatamata kõige moodsamale tehnikale moonutatavad need ikkagi laulja häält ning muudavad ettekande kuidagi kunstlikuks või mehaaniliseks. Publik on muidugi sellega harjunud, ent kui hurmavalt kõlasid loomulikud, koolitet hääled kümnekond aastat tagasi Frank Loesseri «Kõige õnnelikuma inimese» kordusetendustel, kus peaosi täitsid ooperilauljad!

Tulles nüüd tagasi varasematest hooegadest mullusuviste, söelale jäänud lavastuste juurde, siis negirevüü «Must ja sinine» ning kuulsa ameerika koreograafi tantsunumbrite rida tema nimega seot muusikalidest pealkirjaga «Jerome Robbinsi Broadway» pakuvad viimistlet meelelahutust. Kuigi need lavastused jäid põhiliselt kirevateks kavadeks, kuid nähtuna puht ettekandelisest küljest, võib neid pidada õnnestunuiks.

Ka enam kui kolm aastat Broadwayl mänginud prantsuse-inglise päritoluga Claude-Michel Schönbergi «Les Misérables» («Hüljatud») saavutab märkimisväärse spekaakellikkuse, ent mõjub pigem väliselt köitvana kui hingeliselt haaravana. Vaestele tehtud ülekoht tainiv «Les Miz» osutub sellegipoolest õigeks lavastuseks õiges kohas. Väljudes etenduselt, kohtab teatriillusioonist osasaaja peatselt karmi tõelisust. Kustunud silmadega kerjused nuruvad tänavatel ande. Pilvelõhkujate ukseesistel (ja met-roos) magavad kodutud. Kuigi tänavanurkadel istuvad uhketel araabia hobustel piinliku korrektsusega riietat ratsapolitseinikud, luuravad taskuvargad ja narkomaanid korralikke kodanikke, ühendades seega tänapäeva New Yorgi tänavateatri Charles Dickens Londoni või Victor Hugo Pariisiga.

Kõige ehtsama Broadway kulla leiame kahes uues ameerika muusikalis: «Grand Hotell» ja «Inglite linn». Austria kirjaniku Vicki Baumi romaani järgi mitu korda varem dramatiseerit ja Greta Garboga ekraniseerit, ei jää uhiuus «Grand Hotell» mällu helisema mitte ainult muusikaliselt kompleksse partituuriga (mille löid Robert Wright, George Forrest ja Maury Yeston), vaid imponeerib eelkõige Tommy Tune'i ühiskondlikku kriitikat sisaldava, ent ülainauditava režiiga.

Kuna tüki tegevus toimub 1928. a Berliinis, on Tune rakendanud mõningaid Bertolt Brechti võõrituseefekti sugemeid: orkester on paigutat lavale, hotelli teisele korrusele; näitlejaid esitatakse kui näitlejaid, mitte kui «päris» inimesi; kavalehel tutvustatakse iga stseeni tegevust nii, nagu seda tegi Brecht näiteks «Kolmekrossiooperis». Lavale ilmuvad ka ekspressionistlikult grotesksed nõudepesuruumi töölised, kes ei lase meil unustada, et luksushotellides viibib härrasmeeste ja peente daamide kõrval ka higi ja vaevaga leiva teenijaid. Lavastaja eesmärgiks ei ole siin aga publikule moraali lugeda. «Grand Hotell» võib peamiselt Tommy Tune'i poolt osavalt liikuma pandud kaleidoskoopilise tegevusega, mille jooksul ristuvad paljude hotellikülastajate eluteed. Kolmekümneliikmelisest ansamblist pääsevad kõige rohkem mõjule Hollywoodi ihkav noor masinakirjutaja ning eriti markantselt surma ootel esimest korda elu nautiv vananev raamatupidaja (Michael Jeter), kelle purjus olekus tantsit tšarlston kroonib «Grand Hotelli» lavastust nii puhtvisuaalse huumoriga kui ka «väike-se» inimese eluvõitlusega kapitalistlikus ühiskonnas.

Kui «Grand Hotell» oma kahekümne kahe pildiga ja Webberi «Armastuse ilmingud» kolmekümne kolmaga meenutavad kaudselt filmimontaaži, siis Cy Colemani «Inglite linn», milles esineb kolmkümmend seitse pilti, matkib avameelselt ja parodeerib 1940. aastate Hollywoodi kriminaalfilme. Colemani muusikali pealkirigi on ingliskeelne tõlge (*City of Angels*) hispaaniakeelsest külanimest *El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Angeles de Porcuinca* — asula, millest pikapeale sai Kalifornia suurlinn Los Angeles, kuhu kuulub ka Hollywood.

Colemani 1940. aastate dzässile rajat muusika saavutab nõutava taseme peaaegu märkamata, sest tüki libreto (Larry Gelbart) on niivõrd vaimukas ja lavastus (Michael Blakemore) niivõrd mitmekoeline, et «Inglite linn» osutub meelepäraseks tunnetele ja mõistusele. Muusikali süžee hõlmab koomilisi paral-leele kriminaalfilmi stsenaariumi kirjutava noormehe ja filmi peategelase, eradetektiiv armuseiklustes. Lavastu-sele annab omapärase tooni filmistsee-nide esitamine ainult mustvalgete deko-ratsioonide, rekvisiitide ja riietusega, kuna «päris» elu kulgeb kontrastses värvikülluses. Mis aga lisab humoorikate repliikidega pipardet muusikalile drama-turgilist sügavust, on klassikalise kreeka



Andrew Lloyd Webberi «Ooperifantoom» Majestic Theatre'is. Fantoom — Cris Groenenaal, Christine — Sarah Brightman.

lavapraktikaga seot sugemete teadlik tarvitamine.

Maskide kasutamine jääb «Inglite linna» metafoorseks, ent tegelaste kahepaiksus filmi ja «reaalelu» raames on ilmne. Mitu korda ilmub lavale surnut või surijat kandev ratastega platvorm — voodi või mõni muu «sõiduk», mis meenutab kreeklaste *ekkyklima*'t. Seal veeretati see koos koolnutega maja sise-musest lavale nagu siingi, lava tagaseina keskel asuvast kulissiavast. Kõige selgem vihje kreeka teatrile esineb «Inglite linna» lõpus, kus (umbes sama ebaloo-giliselt kui mõnes Euripidese näidendis) *deus ex machina* ehk «jumal masinast» harutab lahti süžeelised umbsõlmed. Siinne *machina* (kreeklastel kraana-taoline seadeldis, mille abil jumalad la-vale lennutati) esineb täiesti loomuli-kuna lõpustseeni filmistuudios leiduva operaatorikraanana. Selle mängutoomi-ne omakorda peripeetia ehk äkilise saa-tusemuutusega võtabki üheainsa ku-jundiga kokku «Inglite linna» era-koorralise tiheduse.

Mõnda aega inspiratsioonijumaluste poolt hüljat Broadway muusikal näib olevat tõusnud varjusurmast. Loodeta-vasti toimub sama ka sõnalavastustega.

Kui möödunud hooaja lavastustest suveks söelale jäänud üheksast muusika-

list põlvnesid viis (ehk peaaegu pool) varasematest aegadest, siis Broadwayle püsima jäänud sõnalavastuste arvud on hoopis teised: kaheksast näidendist on ainult üht — Wendy Wassersteini feminismitõrje käsitlevat «Heidi kroonikat» — mängitud rohkem kui aasta. Uutest tükkidest pärineb üks Londonist, üks on korduslavastus, üks dra-matiseering ning neli — algupärandid.

Inglase Peter Shafferi tõlkekindla pealkirjaga näidend «Lettice and Lovage», mida olen juba kommenteerinud ühes Londoni teatrikirjas, vallutas Broadway Margaret Tyzacki ja Maggie Smithi nüansirikka mänguga. Peamine muudatus kontinentidevahelise rännaku tulemusena (ümbertegemist muide võis märgata ka Webberi kassi-muusikali juures) esineb tänapäeva maitsevaese arhitektuuri vastu suunat lõhkeaine mit-tekasutamises. Ilmselt on terroristide pommiplahvatused, eriti Inglismaal, nii-võrd ohtlikuks muutunud, et teatris ei tohi enam sellel teemal naljagi teha.

Tennessee Williamsi «Kass kuumal plekk-katusel» korduslavastus taastab näidendi algversiooni viimase vaatuse, mille autor oli muutnud optimistliku-maks esilavastaja nõudel. Nüüdne režis-söör (Howard Davies) summutab aga 89

latentse omasooiharuse ümber keerleva tüki põhiintriigi. Selline tõlgendus mitte ainult ei lahjenda niikuinii tagasihoidliku amplituudiga meespeaosalise mängu, vaid tundub pisut kummalisena tänapäeva AIDS-i miljööös, Williamsi enese intiimelu raamistikus ning näidendi põhiprobleemistiku seisukohalt, sest kui noor abielumees ei ole seksuaalses segaduses, miks keeldub ta siis voodisse minemast teda ihaldava hurmava abikaasaga. Onneks võlmab näidendi sekundaarne süžee, vähki sureva isa viimsete lootuste purunemine, võimekat näitlejat (Charles Dunning), kelle raev saavutab kohati metateaterliku mõõtme.

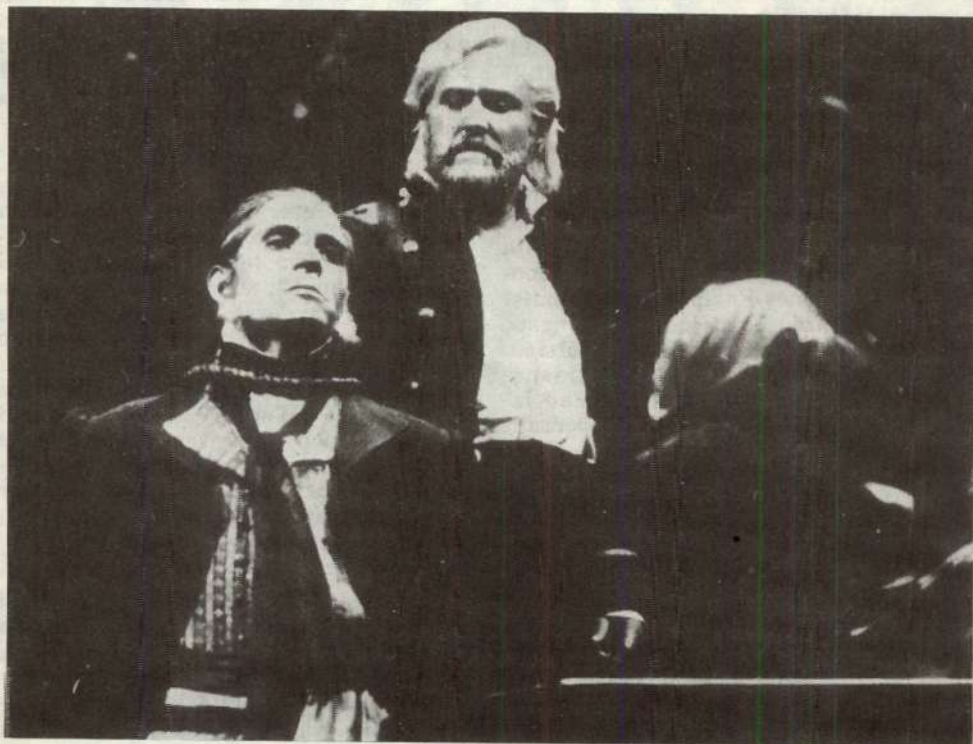
John Steinbecki tuntud romaani (ja John Fordi klassikaks tunnustet filmi) «Vihakobarad» dramatisering Chicago «Stepihundi» (*Steppenwolf*) teatrirühma esitusel tabab mõjuvalt 1930. aastate katastroofilise majanduskriisi tagajärjel Oklahoma osariigist Kaliforniasse rännanud laostunud talunike kolgataeed. Kolmekümne viie liikmeline ansambel näitleb laitmatu realismiga, ning Frank Galati režii loob lavalisi efekte ainult vihmavee ja leegitseva tulega. Nagu märkisime Victor Hugo

romaani muusikalise ümbertöötuse puhul, sunnib ka «stepihuntide» «Vihakobarad» pealtvaatajat mõistma puudust kannatavate inimeste traagikat, eriti kui Ameerika majandusliku külluse keskel kasvab praegugi kodutute armee.

Londonist laenat näidendid, siit ilmast lahkunud suurkirjanike tööde kordustlavastused ning ükskõik kui olulised dramatiseringud ei vii aga edasi dramaturgia arengut. Selleks on vaja uusi, teedrajavaid algupärandeid. Tennessee Williams (rääkimata Eugene O'Neillist) ei ole enam elavate kirjas. Arthur Miller on muutumas muuseumieksponaadiks. Edward Albee ja isegi Sam Shepard vaikivad juba aastaid. Kuhu on siis suundumas ameerika näitekirjandus? Neljast mullusuvisest sõelale jäänud Broadway algupärandist annab üks sellele küsimusele osalise vastuse. Ent heitkem enne selleni jõudmist pilk ka ülejäänud kolmele.

Jay Preston Alleni monodraama «Tru» kirjanik Truman Capote elu viimast pöörangumomendist jääb ülesehituselt nõrgaks. Tru'd kehastav näitleja (Robert Morse) elab aga osasse nii sügavalt sisse, et ta vallutab kõige kiuste

Claude-Michel Schönbergi «Hüljatud» oli 1989. aasta septembriks jõutud Broadway Theatre'is mängida juba 1000 korda. Javert-Herndon Lackey, Valjean — William Solo.



pealtvaatajate südamed. Aaron Sorkini Broadway-debüütnäidendis «Paar head meest», Kuubas valvepostile määrat ameerika merejalaväelasi hõlmav kriminaaldraama on oma juurtega Herman Wouki arhetüüpilises mereväe sõjakohtunäidendis (*The Caine Mutiny Court Martial*). Kuigi kohati põnev ning tõe ja õiguse eest süidilt võitlev, sisaldab «Paar head meest» liiga tugevaid melodraama sugemeid. Osatäitjaist on enamik tasemega, kaasa arvat üht peaosia mängiv minu endine õpilane Ron Perlman, kes on näidelnud selliste lavastajatega nagu Tom O'Horgan ja Peter Brook ning kes hiljuti saavutas laia populaarsuse televisiooniseerias «Kaunitar ja koletis» (*Beauty and the Beast*).

Neegrikirjanik August Wilson jätkab orjaaja pärimustega maadlevat mustade elu esitamist 1930. aastatesse paigutat näidendiga «Klaveritund». Põhivormilt realistlikud, lõpevad Wilsoni lavateosed tihti ägeda tegevusega, milles ei puudu tubli annus neegrite hingeelus pesitsevat ebausku või Aafrika šamaanide nõiakunsti juurde tagasiulatuvate rituaalide ähmaseid peegeldusi. Otsesed pinged Wilsoni näidendis, muidugi mustade ja valgete vahelise vägivalda taustal, esinevad peamiselt mustade endi vahel nagu «Klaveritunniski», kus üks meheikka jõudnud lastest tahab maostu tagamõttel turustada kaua perekonnas olnud maskitaoliste nikerdustega klaverit, mis seot esivanemate orjaks müümisega.

Sümboliks verehinnaga omandet klaver, mida näidendi lõpul tiritakse küll ühele, küll teisele poole, ei osutu see puhtlavaliseks metafooriks, vaid jääb ikkagi mõistusega tajutavaks kujundiks. Klaveril musitseerimine nõuab ju nii mustadel kui valgetel klahvidel mängimist, ent sellisele arusaamale rassidevahelises läbikäimises ei vihja ei Wilsoni näidendi tekst ega tegevus. Lavaliselt täiuslikumalt realiseerit sümbolismi peame otsima neegrinäidendites nagu Le Roi Jonesi (*alias* Amiri Baraka) «Hollandlane» või Adrienne Kennedy «Üökull vastab».

Ameerika näitekirjanduse paremik on peaaegu alati pakkunud realismi ja anti-realismi sünteesi. Teatrilukku läinud näendid, nagu O'Neilli «Keiser Jones», Milleri «Proovireisija surm», Williamsi «Tramm nimega «Iha»», Albee' «Pisi-Alice» või Shepardi «Maetud laps», püstitavad tõsielulistele alusmüüridele fantaasiarikkaid kõrgehitisi. Midagi sarnast üritab ka Craig Lucas oma Broadway-debüütnäidendis «Suudluse eel-

mäng» (*Prelude to a Kiss*), milles esinev igapäevane armuvahekord avardub järelmodernistlikuks muinasjutuks ehk, teisipidi võttes, nagu mingiks «Okasroosikeseks» või «Konnakuninga» dekonstrueerit variandiks.

Kaks tänapäeva noort newyorklast, Rita ja Peter, kohtuvad, armuvad ja abielluvad. Laulatustalituse järel kombekohaselt pruuti suudeldes vahetavad aga Rita ja tundmatu ning pisut veidrik vanem mees hinged või kehad, olenev kuidas sellele vaadata. Ükskõik kuidas juhtunut seletada, kogeb Peter mesinädalate jooksul, et Ritaga on midagi korrast ära. Kui ta lõpuks taipab, et Rita on sümboliliselt muutunud kärnkonnaks, et ta naise kehas elab keegi võõras mees, et Rita on muutnud sugu, vananenud, läinud paksuks ja ajab habet, oleme sattunud allegooria haardesse, millest nii kergesti ei pääse ja mille lahtimõtestamiseks ei ole veel ühest keelt.

Järgnevalt väljapakut «Suudluse eelmängu» tõlgendus põhineb kahel näidendis esineval repliigil (niipalju, kui neid etenduselt mäletan, sest tekst ei ole veel ilmunud) ja hetkelisel tegevusküllul. Kui Rita küsib enne abiellumist, kas Peter teda armastab ka siis, kui ta on vanaks jäänud, juuksed kaotanud ja temaga enam magada ei taha, vastab noormees: «Aga muidugi!». Teisal ütleb Rita: «Maailm on ohtlik paik.» Ja kui Peter on lõpuks üles otsinud Rita hingega vanamehe, suudleb ta teda sügavalt suule.

Lucase näidendi tähenduslikeks telgedeks osutuvad niisiis mitte ainult inimhinge igivana (ja lootusetu) võitlus mateeriaga, absoluutne truudus alatasa muutavas armuvahekorras, igas inimeses pesitsev naiselikkuse ja mehelikkuse sulam või vanuri soovunelm saada jälle nooreks, vaid ka luuleliselt projekteerit arusaam, et järelmodernistliku ajastu must surm, AIDS, varitseb kõikjal, aga eriti just noori armastajaid. Kuna näidend lõpeb siiski õnnelikult ning on tegelikult raamjutustus, võib terve see dekonstrueerit muinasjutt olla ainult halb unenägu, millele vihjavad Magritte'i sürrealistlike pilvemaale meenutav lavahorisont, ekspressionistlikult ähvardavad kulissid ning lavastaja (Norman René) poolt groteski viidud pruudivanemate käitumine.

Kahtlematult leitakse Lucase «Suudluse eelmängus» veel teisigi tähendusi. Olgu sellega kuidas tahes, aga Broadway hetkeseisu tunnistades võime siiski väita, et vaatamata kaosele meie ümber, tiksus ameerika dramaturgia kellavärk veel küllaltki korrapäraselt.



T. Huigi foto

Sündinud 1. detsembril 1959 Väike-Maarjas, Georg Lurichi naabermajas. Ema kehalise kasvatuse, võõrasisa eesti keele õpetaja, peres viis last. Kodus oli klaver, kuid selle õppimisest ei tulnud suurt midagi välja. Lõpetas 1978 Väike-Maarja keskkooli, siin hakkas ta bändi solistina laulma. Kohapealne, juhuslik populaarsus. Vaimustus ansamblistest «Genesis», «Yes»...

Esimene sissekanne tööraamatusse: Väike-Maarja surnuaia vaht.

Tallinna Muusikakooli sattus 1978 juhuslikult, paljuski tänu Uno Naissoole. Dokumentide sisseviimisel oli iseenesestmõistetav, et kirjutas end estraadiosakonda, lauljaks.

Pärast N. armees omandatud helikopterite mehaaniku kutset jätkas kammerlaulu ja klassika alal, mida ei tahtnud alguses õppida, sest polnud sellest kuulnudki. Arvas siis, et laval esinemiseks ei jätku iial piisavalt julgust, nüüd on selle mõtte unustanud. Siiski lõpetas sel alal 1985 Raimond Alango juures, kes viis käekõrval viieks aastaks RAM-i. Selle sildi all täitus lapsepõlve meremeheunistus — näha kaugelid maid. Ka Siber on selge.

Õpetajatega on vedanud, pole tarvis olnud ümber õppida. Neli aastat Hendrik Krummi juures, kes õpetas kujunditega mõtlema, joonistama. Et joonistamine lauluõppimisel nii eriline polegi, näitas ka Savonlinna õpetaja, hiinlane Shen Hijang. Või üks kujundlik võrdlus Hendrik Krummilt: kõrget nooti peab võtma, nagu astuks jalaga kaussi, nii et vett pritsib. Praegu on õpetajaks Ivo Kuusk. Itaalias, 7-nädalases *Accademia Verdiana*'s õnnestus tänu «Estonia» teatritele ja seltsile, õppida mõeldud aasta lõpul. Akadeemia asub Bussetos, Verdi sünninlinnas. Kõige olulisem: õppis hindama aega ja järjepidevust. Õnnestus näha kõigi Verdi ooperite klaviire ja tenoripartiidest koopiad teha.

Maestro Carlo Bergonzi on 67-aastane tenor, kes on oma elutöö teinud *Met*'is ja keda peetakse, vähemalt Itaalias, maailma üheks parimaks lauluõpetajaks, viimaseks *bel canto* meistriks, kes on oma õpetuses väga konkreetne. Kõik õpilased elasid Bergonzi hotellis «Il Due Foscari». Bergonzi on oma akadeemia tõeline peremees, tema ütleb, mida järgmiseks õppida. Laulis Bergonzile alul aariaid «Toscast», tervenisti võeti läbi «Ri-

goletto» Hertsogi ja «Traviata» Alfredo partii.

Kevadisse töögraafikusse mahuvadki nii Alfredo «Traviata» noortekoosseisus kui ka «Rigoletto» Hertsog «Vanemuises», Tamino «Võlulöödis» ja konservatooriumi lõpuksamid. Õige tihe.

Operit peaks laulma originaalkeeles. On püüdnud õppimise ajal operit võimalikult lühidalt iseloomustada. «Võlulööd» ehk muinasjutt sellest, kuidas prints leidis oma printsessi. Tenoritest nimetab Bergonzi kõrval Nicolai Geddat ja Tito Schippat, kelle tehnilise täiuseni ei küüni praegune suur kolmikki — Pavarotti-Domingo-Carreras.

«Estonia» laval löi esimest korda silmade ees mustaks 1988. aastal Nathanaelina Offenbachi «Hoffmanni lugudes». Järgnesid Wagner Boito «Mefistofeleses», Tubina «Reigi õpetaja», «Barbara von Tiesenhusen», Nemorino Donizetti «Armujoojis».

Lemmikheliloojad muutuvad arvatavasti koos vanuse, kogemuste ja hääle arenguga. Praegu meeldivad üle kõige Verdi ooperid ja Tubina kammerlaulud. Tahaks laulda nii hästi, et saaks öelda täpselt seda, mida helilooja on mõelnud.

«Estonia» Põhjamaa reisiril oli esimene tõsisem esinemine välismaal — Bonnius «Barbara von Tiesenhusen» Göteborgi teatris. Norra Ooper esimene tõeline maailmalava, kus laulnud sellised suurused nagu Lucciano Pavarotti, Placido Domingo, Katia Ricciarelli, José Carreras.

Sügisel loodab taas Itaaliasse pääseda, iga tahes maestro Bergonzi kutsus.

Maailma ilusaime paik on Neeruti Virumaal.

Lasnamäed ei vihka, sest elab seal, koos oma perega. 6-aastaselt tütre Auril on näärivanale varuks suur valik tenoriaariaid.

Usunatuke saatusesse: et ennustada tulevikku, tuleb tagasi vaadata.

Meelible ideed, et Jumal enne mõtles, kui maailma lõi. Tähtis on tegu, seda ka poliitikas. «See hetk, iga viiv, ongi elu. Muud elu ei tule.» Või lause Walt Disney filmist «Bambi»: «If you can't say something nice don't say nothing at all.»

M. P.

P. S. Teeb ettepaneku Eestimaa kirikutes taas au sisse tõsta kellalööja ameti.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1991
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY «PERIOODIKA».
 EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE
 EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS: MARE PÖLDMÄE,
 MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR:
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

E. PAAVER. The modernist Wild Duck (17)

A review of Ibsen's *The Wild Duck* produced by the Tartu Vanemuine theatre (directed by Jaan Tooming) which discusses at length the problems of the play and the production. As the uncompromising Gregers Werle with his „ideal demands» brings about the suffering of other people, even an innocent victim, the question poses itself: can we not feel doubts about the ultimate truth, is there nothing more important than the truth? If the truth appears as destructive and unreliable, what can we have trust in? What can we follow? In the current Estonian situation when the cult of no compromises and the craving for heroism have been raised high on the agenda, and, at the same time, the air vibrates with the admiration for success, power and climbing, Tooming's choice of the play was quite to the point as the production probes the depths of doubt, making quite an impression and prodding the audience into thinking.

K. A. ARNTZEN. A visual performance and the project theatre in Scandinavia (26)

The Bergen International Theatre Festival has introduced modern theatre art to Scandinavian public for years. In his article one of the festival organizers K. O. Arntzen examines the basic trends of the „fashionable“ theatre groups in Scandinavia — their movement from a visual performance to a visual dramaturgy, and from there to textual landscapes. K. O. Arntzen illustrates his statements with the descriptions of the productions by Robert Wilson, one of the most influential reformers of European theatre, also with those from the practice of the Billedstofteater, the Remote Control Productions group and the BAK-truppen. The basic element in the work of these groups is their equalization of the visual and the textual in the performance.

M. VISNAP. The theatre in search of a path, the critic in search of a theatre (58)

A reflection on the relationship of Estonian theatre and theatre criticism, against the background and in comparison of the recollections of the last autumn's theatre festival in Rotterdam, Holland where the International Association of Theatre Critics arranged its annual seminar. The author, a participant in the seminar, calls the unstrained atmosphere of the seminar „a heavenly paradise of aesthetics“ as it was free from the obsessions with mutual relations, fixed ideas and jockeying for position. Estonian current criticism (which mostly relies on impression) badly needs an elegant analyser such as Prof. Carlos Tindemans. The critic also discusses the productions seen in Holland which broadened the critic's understanding of the limits of the theatre as experienced in Estonia. Estonian theatre should also be renewed which would inevitably necessitate the renewal of theatre criticism in its turn. Each theatre deserves its critics.

T. KAALEP. The first messages from the newcomers (62)

94 A survey of the productions in which the third-

year students of the Estonian drama school (the Drama Department of the Tallinn Conservatoire) have taken part (Shakespeare's *The Midsummer Night's Dream*, M. Unt's *The Private Life of Emperor Nero*, S. Mrozhek's *On the Open Sea*, B. Malamud's *The Magic Barrel* and H. Ibsen's *Little Eyolf* as well as a Czech musical parody with the title *Lemonade Joe*. The critic, who is of the same age as the student-actors, tries to analyse the world view and the attitudes of his generation through the performances, reaching the conclusion that the debut productions by the students themselves offer more relevant information than the more professional works completed under the direction of their teachers.

M. VALGEMÄE. What was sifted out on Broadway? (87)

Mardi Valgemäe, an Estonian theatre critic in emigration, analyses the current situation on Broadway. The author notes that some important changes are under way — one the one hand, the significance of drama is increasing in the Broadway repertoires, on the other hand, the American musical is again gaining the predominance over the European musical. As an example, Valgemäe brings the musicals *The Phantom of the Opera*, *Les Misérables*, *The Aspects of Love*, *The Grand Hotel*, *The City of Angels*, *The Broadway of Jerome Robbins*.

MUSIC

The leading article (2)

Mare Pöldmäe looks at the problems of the opera theatre.

I. AAV-LOO-TALVARI answers (5)

Ida Aav-Loo-Talvari, a one-time primadonna of the Estonia opera stage who impressed with the range of her voice in 1928—1944, is now living in the environs of Göteborg. Her most important opera roles included Violetta in *La traviata*, Gilda in *Rigoletto*, and the Night Queen in *The Magic Flute* as well as Leonora in *Il trovatore* and Turandot. She also made her appearance in the first Estonian national opera composed by her first husband Evald Aav. There is more information about the opera singers (Olga Torokoff-Tiedeberg, Els Vaarman, Helmi Einer, Olga Mikk-Krull, Karl Ots, Eedo Karrisoo), the conductors (Juhan Aavik, Raimund Kull) and the producers (Hanno Kompus, Eino Uuli) active in the Republic of Estonia. As the Estonian reader has not seen anything in print about the songstress after she settled in Sweden in 1944, a survey of her life in that period has been given. Interview by Mare Pöldmäe.

G. SUÑOL. The perfection of the Gregorian Chant (21)

The Gregorian chant — the cornerstone of European church music — has been in the limelight in Estonia since the early music consort Hortus Musicus released their first album about 20 years ago. In the past few years several choirs have included plainsong in their programmes.

The handbook on Gregorian music by Gregorio Suñol dates back to the early 20th century

(published in 1905), being one of the most popular treatments of its kind. The magazine reprints one chapter from this book, a beautiful eulogy to this old and venerated and, at the same time, still viable style of art and music. The Gregorian chant is first treated from a liturgical, then from an aesthetic point of view, and in both of these aspects it is viewed as highly beneficial.

A sketch of Ella Adaiewsky together with her self-portrait as revealed in her letters to Aino Tamme (44)

Ella Schultz-Adaiewsky (1846—1924), the daughter of a prominent Baltic German cultural figure and an Estophile Georg Julius Schultz-Bertram, was a composer of considerable renown herself who also made herself a name as a Wunderkind pianist. Adaiewsky did not learn Estonian until a mature age in Germany. The magazine publishes a selection of Adaiewsky's letters to the Estonian singer Aino Tamme, the two of them co-operating in publishing Estonian folk song collections. The letters which date from 1914—1926 contain information about the presentation of Adaiewsky's works in different European countries, aesthetic discussion on music and also refer to everyday problems, painful during and after the First World War. Compiled and commented on by Ivalo Randalu.

CINEMA

Y. LOTMAN. Film language and the problems of film semiotics (13)

On the initiative of Yuri Lotman a theoretical seminar on the film language was arranged in the University of Tartu in spring, 1987. The participants were the scholars and cinematographers from Tartu, Tallinn and Moscow. Yuri Lotman made a speech on the last day of the seminar. A summary of his speech is published here, translated from the magazine *Kinovedcheskiye zapiski* No. 2, 1988.

M. KIVASTIK. An evil eye (35)

A brief review of the first short-length feature *To Each His Own* (Tallinnfilm, 1990), by a noted animated film director Hardi Volmer. The reviewer finds the film to be affected and strained in places. The attitude of the leading character played by Andrus Vaarik to reality is partly incomprehensible. It is not possible to peep into the inner world of this „little man“, the meaning of the story is presented through action, the actor is followed from the distance, in a dry and objective way. The cinematography by Rein Kotov is also somewhat monotonous. However, the conclusion of the reviewer is that the film deserves attention as the debut feature by Hardi Volmer.

T. RAUDAM. In defense of cinema (55)

The writer Toomas Raudam engages in polemic with Arvo Valton after reading his book *The Proofs* (published by the Eesti Raamat, 1990). Both of them have worked as editors in the Tallinnfilm studio and both have tried their hand at scriptwriting. So the present article will broaden

the reader's idea of filmmaking and the script-writer's role in it from the inside.

T. KARRO. A film about homesickness (72)

A brief review of Märt Müür's documentary *My Home Has Been In Siberia* (Tallinnfilm studio, 1990), a story of the tragic fate of the Müür family who were scattered about in Siberia after their deportation in 1949. The reviewer says that the film might be regarded as an autobiography, although the director has avoided focusing on one family only. On the other hand, the film is an authentic document recording the grief of the Estonian people. The reviewer goes on to say that the interview by the local KGB chief Vladimir Pool should have been shorter with the historians' views on deportation being included.

J. SAAR. Lembit Paluteder on his own (74)

A brief review of the director Peeter Sirge's debut *This Being* (Tallinnfilm, 1990) by a young art historian. The reviewer appreciates the delicate handling of the material — the life and work of the sculptor Lembit Paluteder, severely criticized in the past few years. The documentary portrays the artist as a human being, first of all, but we also get to know his principles — and his works. To give a wider picture of Paluteder, the reviewer would have liked to hear the opinions of the artists of the same generation and the art historians.

A good fella from New York's mean streets (77)

This is an abridged translation from an article in the *Sunday Times* on the noted American film director Martin Scorsese (b 1942), his work, his attitude to religion and his return to the tenement area in his latest film *Good Fellas*, the last in a long series of experiments. The article provides information about the work of Scorsese and gives a picture of him as a human being and as one of the best contemporary filmmakers.

MISCELLANEOUS

The phenomenon of August Roosileht (40)

An essay by the writer Toomas Raudam entitled „A Room“ and an article by the art historian Jüta Kivimäe on „August Roosileht as a Decorative Artist“ both study the phenomenon of August Roosileht (1887—1941) who created an aesthetically original environment under the influence of Oriental and Egyptian art in the small town of Paide in the 1920/1930s. Roosileht planned and directed theatrical and social events, wrote plays, designed interiors, pieces of furniture and commodities, decorated the town with spectacular illuminations.

Persona grata. VELLO JÜRNA (93)

The tenor Vello Jürna, a leading opera singer from the Estonia theatre, whose most notable roles have been in *The Tales of Hoffmann*, *The Elixir of Love*, and *Tubin's The Person of Reigi and Barbara von Tisenhusen*. This spring added the roles of Tamino in *The Magic Flute*, Alfredo in *La traviata* and Duke in *Rigoletto*.

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

Laduda antud 15. 04. 1991. Trükkida antud 10. 05. 1991. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 11,9. Trükiarv 8500. Tellimuse nr. 1657. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind rbl. 2.— Toimetused: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5 Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

võlusid vaatajaid meisterlikkuse ja värviku-sega». Samaladeid arvustusi oli teisigi.

Arvukat fotomaterjali vaadates torkavad eriti silma šamad kujundused, mis on põgusalt ära märgitud juba 1986. aastal ilmunud August Roosilehe monograafias (K. Kirme, R. Loodus). 1920. aastail tõi Roosileht lava-kujundusse ekspressiivset sümboolikat, nagu on sama perioodi geometriseeriva käsitlus-laadiga joonistustes. Muide, ka need joonistu-sed mõjuvad oma teatraalsetes poosides vana-temamentlike tegelastega lavastuslikult. Rõ-hutatult ekspressiivses laadis on lahendatud F. Tuglase «Jumala saare» (1924) keskne osa-täitmine, massistseenid õpilastega on aga juba olustikulisemas laadis. Ekspressionistliku kal-lakuga on kujundatud ka teine sümbolist-lik näidend, M. Maeterlincki «Pelléas ja Mé-lisande» (1927). Need kaks lavastust jäid muidugi erandlikuks, peegeldavad aga tollase näiteseltskonna ambitsioone ja võimekust.

A. Roosilehe maailmataju ja esteetilised hoiakud olid välja kujunenud sajandi alguse Peterburis, kus orientaalset mõjutused ja hu-vid olid kõrgetasemeliselt omased nii filo-soofiale kui ka kunstile. Ka Roosilehel oli tugev kiindumus orjendi ja kõikvõimaliku etnograafilise eksotika vastu. Oma kujundusi tehes tutvus ta väga põhjalikult materjaliga ja oli detailides usutavalt täpne. Nii andis 1928. aastal lavastatud S. Jonesi operett «Geiša» võimaluse jaapanipäraseks fantaasia-mänguks, «Nii oli muiste» (1927) dekorat-sioonides on tuntav kelti ornamentika motiivistik. Soov kujutada värvikat orientaalset olustikku oli nii tugev, et A. Roosileht kir-jutas ise näidendeid. Tema kolme teada oleva idaaneline lavatüki tegevustik on viidud muinasegiptuse olustikku. 1929. aastal lavas-tati Paide Kodanike Klubis «Sarkofaag», 1930 (?), «Manala laul» ning aastaid hiljem, 1937. aastal suurima menuga «Hüüd kagu-sest», didaktiline lugu kaasaegsetest hau-kambriüstavajatest, muinasteadlastest ja aegade tagant alatuid kavatsusi takistama tõtanud vanadest egiptlastest. Need kolm ei jäänud A. Roosilehe ainsateks omaloomingu-listeks näidenditeks. Tuntumad neist on veel ulmeline lastenäidend «Rakettlennuk», kus peaosas mängis kunstniku tütar Helve, nagu paljudes muudeski Paides lavastatud teatri-tükkides, esiaja karme rituaale kujutav draa-ma «Ohver» jt. Lavaühing oli Paide selts-konnaelu keskmeks ja näiteseltskond moodus-tas A. Roosilehe koduga tihedalt seotud sõprus-konna, kus kunstnik oli kõigiti aktsepteeritud isiksus. Tal oli võimalus olla näite-kirjanik, lavastaja ja kujundaja ühes isikus. Juba oma uhkete detailirohkete kujundustega määras ta enamasti ära stiili ja kunstilise tõlgenduse ning ühtlasi kogu Paide teatri-tegemise laadi.

Kahjuks on otseseid dekoratsioonikavan-deid säilinud väga väha. Vaid «Manala lau-lust» on kaks värvilist lavapilti, mis annavad siiski ettekujutuse Roosilehe suurepärasest koloristi- ja dekoratoriandest. Tema kujun-dused oleksid au teinud ka suuremate teatrite

lavadele. Paides rakendas A. Roosileht oma annet veel mitmeti. Veel praegugi mäletab vanem publik tema kujundatud peo- ja balli-ruume. Nii toimus 1935. aasta mardiball Egiptuse hauakambriks dekoreeritud saalis, fotod meenutavad Aafrika-teemalisi saalis, veealuseks maailmaks kujundatud ruume jne. Dekoraatoritöö oli lasterikka perekonnaga kunstnikule (kolm tütart ja poeg) kindlasti oluline sissetulekuallikas pedagoogitöö kõrval, aga kindlasti ka lustlik ja pretensioonitu võimalus rakendada oma annet provintsi piiratud oludes, kuigi August Roosileht armastas provintsi ja tundis end seal hästi. 1924. aastal loobus ta «Pallase» kunstikooli pakutud õppejõukohast koduse Paide kasuks. Kiindumusest kodukanti annavad tunnistust ka arvukad joonistused ja akvarellid Paide ümbruse vaadetega, eelkõige aga juba 1920. aastal valminud linoollõigete mapp «Provin-ce» oma väikelinnamiljöö pildikestega.

Omaste mälestustes oli romantilise hinge-laadiga A. Roosileht sotsiaalselt väga tundlik ümbritseva väikekodanliku keskkonna suhtes. Oma igapäevase kunstniku- ja pedagoogitööga kujundas ta seda keskkonda aste-astmelt ümber, argieli esteetiliselt väärtustades. Kunstniku enda stiilselt kujundatud kodust laienes tema kujundustegevus kogu kodulinna-le. Paljudes avalikes hoonetes olid A. Roosilehe kujundatud interjöörid, kodanike kodudes tema kavandatud mööbel ja tarbekunsti-esemed. Vabariigi aastapäevadel kaunistas ta linnakeskuse suurejooneliste illumineeritud dekoratsioonidega. Tundub, nagu olekski kogu Paide linn olnud A. Roosilehele suureks teatrilavaks, kus tema dekoraatorianne mitmekülgselt avaldus. Nüüd, tagasisivaates on tema tegevus eriti hinnatav omas kontekstis, kunstniku armastatud provintsis, mille püha-päevailme ta oma näo järgi kujundas ning elava ja säravana hoidis omaenda elupäevade ootamatu lõpuni.



