

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



11

/1985

# 11 / 1985

november

IV aastakäik

Esikaanel: O. Jungbergi «Theodor Altermann», 1910 (õli).

Tagakaanel: Ngaranassaani arbuja Demnime Dühode poeg Namtuso sugukonnast (1914—1981) loitsimas. 16. juuli 1977. R. Marani foto



Toimetuse kolleegium

AVO HIRVESOO  
JÜRI JÄRVET  
REIN KAREMÄE  
KARIN KASK  
KALJU KOMISSAROV  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
VALTER OJAKÄÄR  
TIIU RANDVIIR  
ENN REKKOR  
LEPO SUMERA  
EINO TAMBERG  
AHTO VESMES  
JAAK VILLER

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

**TOIMETUS:** Tallinn, Narva mnt. 5  
postiaadress 200090, postkast 51.

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

### TEATER

	THEODOR ALTERMANN — 100 ( <i>V. Panso, H. Raudsepp, A. Adson, A. Üksip, P. Pinna, E. Türk, M. Altermann, B. Linde, E. Villmer, M. Metsanurk</i> )	55
Reet Neimar	URMAS KIBUSPUU...	67
Lea Tormis, Aarne Üksküla	LISL LINDAU...	78, 85

### MUUSIKA

	VASTAB ALFRED SCHNITTKE	5
Arne Mikk	TUHAST TOUSNUD FÜNIKS — DRESDENI <i>SEMPEROPER</i>	24
Ines Rannap	KEELPILLIMÄNGIJAIST MÜÜDUNUD HOOAJAL	40

### KINO

Kestutis Janulaitis	VEELINNURAHVAD EKRAANIL ( <i>L. Mere filmidest</i> )	13
Tatjana Elmanovitš	MARK SOOSAAREST	32
Jaak Lõhmus	MOSKVA FESTIVALI KONKURSIVALISED FILMID I	11
Sulev Teinemaa	KAOS ( <i>P. ja V. Taviani</i> )	46
Aune Unt	PARIS, TEXAS ( <i>W. Wenders</i> )	48
Sulev Teinemaa	KUS ROHELISED SIPELGAD NÄEVAD UND ( <i>W. Herzog</i> )	50
	<i>Hispaania filmidest</i>	52
Anto Unt	STICO ( <i>J. de Armiñan</i> )	53

Kaldar Raudnast

AVAVEERG

Fr. R. Krentzvaldi

film. ENSV RIIGIK

Raamatukogu

Vilen Künnapu

LINN KUI TEATER, TEATER KUI LINN

89

## VALMIB LAVASTUS...

«Vanalinna Studios» valmib novembrikuus lühinäidendite öhtu pealkirjaga «Läbi häda», mis koosneb V. Slavkini näidendist «Vilets korter» ja E. de Filippo näidendist «Silinder». Fotograaf PEETER SIRGE käis septembrikuus Slavkini loo esimestes lugemisproovides.



Piltidel lavastaja Roman Baskin ning näitlejad Aleksander Eelmaa (Mees), Eili Sild (Mamma), Ülle Kaljuste (Naine), Ines Aru (Mamma) ja Egon Nufer (Sugulane).

Vaatasin lühikese ajavahemiku jooksul kolme lavastust: Semjon Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde», Olev Antoni «Rublarüütled» ja Aljaksei Dudaravi «Üle läve». Erinevad oma kunstiväärtuselt, probleemidelt ja ainekult, hakkas nendes (siin juhuslikult kõrvutatavasti) silma midagi ühist: neis kõigis juuakse. Muidugi, kunst peegeldab ju elu. Järelikult, kui juuakse elus, juuakse ka laval. Kuid asi pole minu arvates selles. Kunsti õigus ja kohus on käsitleda ühiskonna kõige väärtusamaid probleeme. Ja nüüd me vist enam ei kahtle, et joomine on muutunud teravaks sotsiaalseks nuhtluseks. Ent ometi on suur vahe, kuidas teater seda pahet «nuhtle». Kas me tunneme autori ja lavastaja v a l u või on joodik toodud lavale ainult selleks, et meid naerutada. Näidendis «Tuli mees naise juurde» on pudeli vermuti ärajoomisest tehtud süütu (ja allakirjutanu arvates süzeeliselt tarbetu) naljanumber. Seevastu «Rublarüütletes» ajab Tiit Lilleoru etteaste alkohoolik Pajuna hirmu nahka. (Muide, mõlemad näidendid on kavalehe järgi komöödiad.) Usun, et kui seda viimast stseeni alkoholiõudustest oleks võimalik teatud ravialustele näidata, oleks sellest vahest rohkem kasu kui kõigist narkoloogiakabinettidest kokku.

Mõistagi ei saa ühiskondlikult erksa närviga dramaturg joomapahe ees silmi sulgeda ning on hea, kui ta püüab ka selle juuri leida, näha seost muude sotsiaalsete probleemidega. Aga ikkagi: miks on tänapäevaaineline dramaturgia nii küllastatud joomis s t s e e n i d e s t? Ja huvitav, miks klassikute näidendites esineb joomist palju vähem või siis on see seal kuidagi kõrvalise tähtsusega? Hamlet küsib ju: «Juua või mitte juua?», Hamlet küsib: «Olla või mitte olla?» Kas viinapudelite rohkus laval ei näita lihtsalt autorite suutmatust minna pealispinnalt sügavamale?

... Viimasel ajal oleme äkki hakanud joomisest rääkima väga ränkade sõnadega, ja küllap õigusega. Ent vahel kohtad üldises tuhinas säarastki, mis paneb õlgu kehitama. Näiteks loen soliidsest väljaandest, kuidas ühele mehele tehti töö juures protokoll. Ei, purjus ta ei olnud, kinnitatakse sealsamas, ta polevat piiskagi joonud. Milles siis asi? Tal olnud portfellis pudel õlut (korkki peal, täpsustatakse), ta tahtnud selle õhtul maale kaasa võtta. Aga õilsa eesmärgi nimel — et töpore kaineneks! — karistati teda... Ma ei taha selle näitega manitseda kedagi leebusele. Küll aga tahaks, et me tõsiselt ettevõtmist ei muudaks farsiks. Et meil siingi jätkuks, nii elus kui ka kirjasõnas, inimlikku mõdotunnet.

Kui ma tean või kuulen, et keegi joo, huvitab mind alati, miks ta joo. Ajalehe kainestusmaja-rubriigist ma loomulikult sellele vastust ei saa ega peagi saama. Ent kunst, kui ta juba kord alkoholismiteema juurde asub, peaks selle vastuse alati andma. Näiteks tegelasi mõjusalt avavas ja sügavalt eetilises näidendis «Üle läve» on täiesti selge, miks Andrei Buslai elu ripub viinapudeli küljes. Ka on aus vastus küsimusele «miks?» üheks eelduseks, et joomise näitamist ei võetaks kui joomise propageerimist. Ehkki süüdistada kunsti inimeste joomise õhutamises on juba iseenesest naeruväärne. Kui me räägime tõelisest kunstist, siis ta lihtsalt ei saa seda teha, sest ta on oma olemuselt selleks liiga humanne. Niisamuti nagu kunst sellepärast veel ei õpeta meile alatust, argust või ahnust, et ta neid omadusi meile töepoolest üsna sageli näitab. Või tuleb kellelgi pähe süüdistada Solohhovi alkoholi propageerimises põhjusel, et «Inimese saatuses» joo Sokolov ilma suupisteta järjest ära mitu klaasitäit viina!

Kas siis vastutustundetust või kergemeelsust alkoholiteemal laval ja linal ei esinegi? Kahjuks esineb. Aga ikka siis, kui tegemist on ajaviitetüki, haltuura või lihtsalt kunstilise küündimatusega... Meenub episood ühest eesti filmist. Positiivne kangelane ootab restoranis oma daami ja daam muidugi hilineb. Ootaja ees on rikkalikult kaetud laud, hõrgutiste hulgas ka alla poole tühi konjakipudel. Järelikult on meie kangelane nagu muuseas joonud üksi ära kolmveerand pudelit. Ent sellest pole midagi — see pole talle vähimatki mõjunud! Daami võtab vastu absoluutselt kaine džentelmen... Ei hakkaks seda filmitegijate vana apsu meelde tuletama, kui siin poleks midagi tüüpilist. Kas ei püia kergekaalulised lava- ja linatükid meile vahel sisendada: juua võib ka nii, et purju ei jäägi; purjutada võib ka nõnda, et midagi oma elus ära ei riku, millestki end ilma ei jäta. Täiskasvanud inimene säarast muinasjuttu muidugi ei usu, kuid noore vaataja ees on see kuritegu.

KULDAR RAUDNASK



*Alfred Schnittke ja Tõnu Kaljuste «Estonia»  
kontserdisaalis proovi tegemas.  
T. Tormise foto*

Alfred Schnittke on kahtlemata maailmamaine helilooja, kelle teoseid on diplomitööst alates saanud vastandlike arvamuste kõmu nii meil kui ka välismaal. Olles 1958. aastal lõpetamas Moskva konservatooriumi E. Golubevi kompositsiooniklassi, esitas 24-aastane helilooja eksamikomisjonile oratooriumi «Nagasaki» partituuri, mis tekitas paljudes õppejõududes hämmingut. Niisiis pidi nooruke Schnittke juba üliõpilaspõlves kuulma konservatiivsemate pedagoogide teravaid märkusi. Seetõttu võis teda vaevalt üllatada Heliloojate Liidu eitav arvamus tema diplomitöö kohta, mille tulemusena ei võimaldatud oratooriumi avalikult esitada noorte heliloojate pleenumil (teos ongi ikka ette kandmata). Küll aga võinuks Schnittket hämmastada ajakirja «Sovetskaja Muzõka» veergudel 23 aastat hiljem ilmunud artikkel, kust võis lugeda, et «Nagasaki» oli siiski ettekandmist vääriv teos. Ilmselt oli Schnittkele juba algusest peale määratud tekitada oma muusikaga enda ümber segadust ja väärarvamusi.

**Kuidas teie põlvkonna eest mittemõistmise barjäärid kadusid, 1950.—1960. aastate vahetus oli ju väärtuste ümberhindamise aeg?**

Mingit murrangulist epohhi ei ole ma tähendanud, iga aeg on püstitanud omad mittemõistmise barjäärid. Kui ma 1953. aastal Moskva Konservatooriumi astusin, oli põlu all Dmitri Šostakoviči muusika. Heliloojate Liidus toimusid teravad diskussioonid, tollal ei olnud ditürambe, mis hiljem muutusid harjumuspäraseks. Mõni kriitik, nagu näiteks Kremljov, tungis kogu elu Šostakovičile kallale. Ta väitis, et Šostakoviči muusika ei ole aktiivsus, vaid erutunud lodevus, et see on rahvuslikult loid, kuid samas hüsteeriliselt ülesärritatud muusika, kus puudub emotsionaalsus. See oli 1953. 1954. aastal hakati Šostakovičit ette kandma, kuid Stravinski meil veel ei mängitud. Konservatooriumi fonoteegis leiduvate Stravinski teoste ülevõteteid ei soovitanud pedagoogid üliõpilastel kuulata. Seejärel hakkasid samm-sammult kontserdikavadesse ilmuma kõigepealt Stravinski (oma «Petruškaga»), siis Bartók, Hindemith, Honegger, kuid mis puutub Uus-Viini koolkonda, rääkimata serialistidest, siis need olid veel väga kaua ebasoovitavad. Schönbergi teoseid hakati meil avalikult esitama alles 1960. aastate algul. Suure tähtsusega olid näiteks New Yorgi sümfooniaorkestri gastrollid Bernstein juhatusel, kus esimest korda kuulsime elavas esituses Stravinski «Kevadpühitsust», kus esimest korda mängiti Yvesi, tema «Vastuseta jäänud küsimust», mida ma ei suutnud tollal veel mõista. Me ei osanud hinnata Yvesi ruumilise kontseptsiooni uudsust, et muusika tuleb kolmest erinevast punktist kolme erineva tempo ja rütmiga. Minu arengut mõjutas suuresti asjaolu, et Edison Denissov käis 1961. aastal «Varssavi sügisel» ja tõi kaasa mõningaid noote ja plaate, meie jaoks täiesti ootamatuid, — Penderecki «Kaanoni», Berio teose «Circles». Selgus, et risti vastupidi sellele, millega meid hirmutati — et see muusika on kuiv, skolastiline (meile näidati fragmente Boulezi «Struktuuridest» — tööpoolest kuiv muusika), oli see vägagi emotsionaalne, närviline ja tormiline. Pärastpoole, 1962. aasta sügisel, tuli Heliloojate Liitu külla Luigi Nono. Tema külas käik osutus otsustavaks, selgus, et uus tehnika ei nivelleeri sugugi looja individuaalsust. Nono muusika oli elav, emotsionaalne ning isegi rahvuslik oma itaalia operi pärase ekspressiivsusega vokaalteostes, mis olid küll rikkad puántillistlike aktsentide poolest, kuid kõlasid suurepäraselt. Tänu Nonole tutvusin ka Stockhauseni, Pousseuri, Ligeti partituuriga. Samal ajal ilmusid kontserdikavadesse ka Uus-Viini koolkonna heliloojate teosed. Need konservatiivsemad teoreetikud, kes alguses kritiseerisid dodekafoonikuid, hakkasid nüüd arvustama avangardiste, nagu näiteks Šnejerson oma raamatut «Elavast ja surnud muusikast» erinevates väljaannetes.

Alfred Schnittke astus muusikasse 1950. aastate lõpul, ajal, mil järjest sagedamini hakkasid kõlama Štšedrini ja Tormise, Denissovi ja Räätsa, Kantšeli ja Mansurjani nimed. Juba Schnittke varases loomingus ilmnisid mitmed «kom-

positsioonilised nurgakivid», millele ta ehitab oma teoseid siiani. Muusikateadlane S. Savenko on näidanud, et esimestest teostest peale on Schnittke erilist tähelepanu pööranud nn puhtale intonatsioonile, mille žanriliisteks prototüüpideks on monoloog, retsitatiiv, proosakõne. Ulatuslikumad meloodilised episoodid paigutab Schnittke eeskätt vormi aktsendipunktidesse, näiteks kadentsidesse. Samal ajal võib kadents saada terve teose käivitusimpulsiks, juhul kui ta on paigutatud teose algusesse. Nendel aastatel huvitub Schnittke ka tämbri. Sonoorseid otsinguid kroonib orkestripala «Pianissimo» (1968), kus atonaalne ülipolüfoonia tekitab tämbriiliselt pidevalt muutuva helikanga. Teose tehniline lahendus on väga keeruline, seeria reguleerib isegi intervallikat ning sellisena on ta mõneti erandlik Schnittke loomingus, kellele konstruktivism konstruktivismi pärast ei ole üldse omane. Tema puhul võib pigem rääkida helisfääri polariseerumisest: «ühelt poolt tematism kui intonatsioonilise aktiivsuse kandja, teiselt poolt atemaatiline, improvisatsiooniline-aleatooriline helisfäär» (S. Savenko).

Igaüks meist töötas uue tehnika omamoodi ümber. Minul näiteks kestis range dodekafooniline periood 1964.—1968. aastani, ühtselt olid organiseeritud ja välja arvatud nii dünaamika, tempo, proportsioonid kui ka rütm. Minu viimaseks dogmaatiliseks teoseks jäi «Pianissimo», mille panin kirja juba ligilähedaselt, kuna mõistsin selleks ajaks dodekafoonia suhtelisust ja tinglikkust. Hiljem pole ma puhta seriaalsuse juurde enam tagasi pöördunud, kuigi seeriaid ning arvulisi proportsioone kasutan edasi. Minu pettumus uues tehnikas sigines sellest, et see võtab heliloojalt isikliku vastutuse iga hetke eest, andes vaid üldise initsiatiivi. Valides mingi seeria, on helilooja sellele fataalselt allutatud, millega kaotab võimaluse mõjutada iga muusikalist momenti. Sellega kaob kunstis midagi väga olulist — ootamatus, miski, mida ei saa ratsionaalselt seletada. Ootamatusi küll tekkis, kuid vaid väljaspool helilooja tahet ning läbielamist. Sel kombel ei jõua ratsionaalseid seaduspärasusi lõpuni tunnetada, niikuini mõjub tulemus kaosena. Sellest ummikuhetkest hakkasin otsima universaalseid meetodeid, mis laiemas plaanis ühendaks uut tehnikat ja traditsioonilist mõtlemist. Nii leidsin enda jaoks polüstilistika, mis kätkeb teadlikku stiilikontrasti, mitte sünteesi.

1960. aastate lõpul ilmub Schnittke kõlamaailma uus dominant — polüstilistika. Polüstilistika ilmumise tegi võimalikuks ühtse märgikeele kadumine XX sajandi muusikakultuurist. Ühtegi muudatust keelesfääris ei saa selle tõttu käsitleda ei normina ega sellest kõrvalekaldumisena. Laadilis-harmonilised, rütmilised, tämbriilis-intonatsioonilised ning kompositsioonilised struktuurielemendid kaotasid stabiilsuse. See-eest muutusid «stabiilseteks» struktuurielementide ühendamise viisid — teatud stilistilised mudelid, milleks võib olla kas mingi ajalooline stiil (barokk, klassitsism) või konkreetse helilooja loominguline käekiri. Heli-loomingu mänguline iseloom tänapäeval on teinud võimalikuks kompositsioonilise mõtlemise realiseerumise stilistiliste mudelitega manipuleerimise tasandil. Mäng kui üks inimliku tegutsemise vorme eksisteerib kahel kujul: kui võistlus ja kui jäljendamine, imiteerimine. Stilisatsioon tugineb just jäljendamisele, imitatsioonile. Eriti selgelt ilmneb heliloomingu mänguline iseloom erinevate stiilide, näiteks tsitaadilise ja autorimaterjali konfliktsele vastandusele rajatud dramaturgias, nagu seda polüstilistikas kohtame.

**Millised stiimulid ajendasid teid pöörduma polüstilistiliste meetodite poole?**

Mul oli selleks ka subjektiivseid põhjusi — palju aastaid teenisin elatist filmimuusikaga, kuna 17 aasta jooksul ei omandatud minult ühtegi teost. Püüdsin oma tööd teha kohusetundlikult, kuid see igavene möödapääsmatus kirjutada puhkpillimarsse, valsse ja polkasid, või veel eba-meeldivam — lüürilisi teemasid ja dramaatilisi kulminatsioone, — see kõik rõhus mind ning ma tundsin isesugust kahetsust. Muutumise vajadust ei tunnetanud ma seega mitte teoreetiliselt, vaid ebatäädlikult. Saabunud oli jälle ajajärk, kus tehnoloogilisest lahendusest olulisemaks sai üldkontseptsioon, intuitsioon, lühidalt — kõik taandus nagu ennegi talendile. Avangardietapp näitas, et intellektuaalne organisatsioon iseenesest veel ei määra teostuse taset. 1970. aastate keskpaigaks kadus komme kritiseerida väljendusvahendeid. Alguses ju mõisteti hukka polüütmiat ja



polütonaalsust nagu Stravinski; seejärel hurjutati kuivuse, konstruktiivismi ja polüfoonilise abstraktsuse pärast; kui huvituti Hindemithist, hurjutati ekspressionismi ja murtud meloodilise joone pärast; kui tähelepanuorbiiti tõusis Berg, kiruti dodekafoonikute abstraktseid arvutusi. Lühidalt — iga uus vahend heideti kõrvale, kuni saabus aeg, kus uusi väljendusvahendeid enam ei ilmunud.

**Et kanda tunnustuse koormat, peab olema sügavalt eetiline inimene?**

Jah, kuid ainult eetikast ei piisa. Iga inimese sees on väga peen mõõteriist, mis talle täpselt ütleb, palju ta väärt on. Kui aunimetused ületavad selle näidu, algab kompleks. Aga kui väline tunnustus on tühine, võrreldes kunstniku tegeliku väärtusega, siis võib endale lubada luksust neid põlata. See sisim loendur ei peta kunagi, sest ta ei võrdle sind mõne konkursi või preemia laureaadiga, vaid Mozarti ja Mahleri endaga, ilma igasuguste aunimeteta. Kui juhtub, et sisetunde näit jääb tunnustusest suuresti maha, aunimetuste ja preemiate koorem on sisemise väärtuse ammu ületanud, tuleb skisofreeniline hirm. Seis on psüühiliselt väga raske, kuna kardad, et sind paljastatakse — homme ju nähakse, et sa ei vea välja. See on hirmus situatsioon. (Samas kummitab see kõiki: noored, kes peale kasvavad, ületavad vanema põlvkonna vältimatult.) Kõige hirmsam on aga, et inimene taipab: homme ma veel ainult n ä i n, kuid juba enam e i o l e.

**Kas pole nii, et takistused teevad sihikindlaid inimesi veelgi tugevamaks. Millise jõuga kasvab näiteks seen läbi asfaldi!**

Teate, see on imelik asi. Seen ei kasva mitte sellepärast, et ta oleks asfaldi vaenlane, ega asfaldi kiusamiseks — ta kasvab isenesest, nagu seen. Seepärast ei ole vaja takistustega võidelda, sellest ei tule midagi välja, vaid on tarvis teha oma asja — siis ei saa sind keegi takistada.

**Heidaks nüüd pilgu teie loominguksesse kõõki. Kas teil on mingi meetod, et ergastada oma vaimu loominguksesse tööks?**

Erilist meetodit mul ei ole. Ehk olekski, kui oleks rohkem aega. Kuna aga aega on vähe, siis lausa põlen kannatamatusest, et saaks tööga pihta hakata. Siiski, mingi hoovõtt on vajalik. Mulle on oluline, et terve päev oleks vaba. Teadmine, et ma kell 11 õhtul pean kuhugi minema, mürgitab mul terve päeva. Viimasel ajal ma oma psüühikat ei aktiveeri. Varem kuulasin selleks muusikat: teisi autoreid, iseenda varasemaid teoseid. Ma olen pideva stressiga harjunud. Iga sekund eraldi võetuna, see mind segab, kuid tervikuna aitab hoida toonust.

**Kuidas vormite ideest teose? Kas näete kohe kõike algusest lõpuni või alguses kontuuri ning järk-järgult detaile?**

Kõike algusest lõpuni ma muidugi ei näe. Alguses on üldine tunnetus. Ma ei saa öelda, et ma seda kuuleksin, ma ei saa öelda, et ma näeksin noote. Ma kogeksin nagu midagi, mis on objektiivselt väljaspool mind. Ma ei pea seda mitte valmis tegema, vaid välja kuulama. Ma olen vastuvõtja — selline on mudel, mis aitab mul tööd teha. Et seda kuulda, pean ma lõdvestuma, end kõigest välja lülitama, võib-olla isegi vajuma mingisse poolunne ning varitsema, millal see ennast ise näitab. Või vastupidi — ma võin istuda ja hakata üles tähendama mingeid detaile. Ka see käivitab mu fantaasiat. Detaile alguses ei näe, kui, siis ainult ühte. Aga kui detailid hakkavad ennast näitama, pean nad ruttu kirja panema, muidu nad kaovad mul käest. Paned kirja — detail tundub täidetuna, istud mõne aja pärast klaveri taha, tundub tühjana, sest tunnetust ei ole. Seetõttu tuleb juba kohe alguses võimalikult palju kirja panna. Edasi, kui juba piisavalt kujutad seda tunnetust ette, tuleb paika panna tehnoloogiline konstruktsioon. Seda võib võrrelda millega tahes: võrguga, millesse idee püüab, või tellingutega, mis hiljem koristatakse. Tehnoloogiline konstruktsioon peab alati olema, kuigi hiljem võib seda rikkuda. Veel üks oluline asi: kõik ootamatud ideed ja mõtted, mis pähe tulevad, panen kirja, sest nad ei tule läbi arutluse, vaid läbi intuitsiooni, nad tulid, sest nad pidid tulema. Kui paradoksaalsed nad ka ei oleks, kui võõrana nad selle teose jaoks ka ei tunduks, ma fikseerin nad tingimata. 7

Kui juba mina võtsin nad vastu, võtab neid ka kuulaja loomulikuna. Intuitiivse ja ratsionaalse alge proportsioone loomingu ei ole mõtet paika panna. Ma olen püüdnud täielikult hüljata tehnoloogilist konstruktsiooni ja olen tulemuseks saanud laialivalguva improvisatsiooni. Igasugune tehnoloogiline töö on suunatud stereotüübi vastu, kuid ainult tehnoloogist ka lähtuda ei saa. Nii on tehnika ja intuitsiooni vahekord igas teoses erinev.

**Kas muudate tehnilist lahendust oma teoses, teete midagi ümber karkassis endas?**

Jah. Mõnikord juhtub, et ma teose valmimise käigus heidan kõrvale kõik tehnilised arvestused. Klaverikvintetti kirjutasin ma neli aastat. Esimene osa valmis ruttu, teiste osade kallal nägin vaeva kolm aastat, püüdes neid ühtsesse konstruktsiooni suruda. Lõpuks loobusin ja leidsin täiesti uue konstruktsioonitüübi. Ent kui eelnevat tehnoloogilist tööd poleks olnud, poleks ma ilmselt ka sellele lahendusele tulnud. Mõnikord on tarvis palju tööd teha ühtemoodi, et hiljem teha teisiti, et kutsuda endas esile vajadus minna vastupidist teed.

Schnittke polüstilistilised otsingud kulmineerusid 1972. aastal valminud 1. sümfoonia, mille ümber lõomasid ägedad diskussioonileegid mitu head aastat. Seda teost on nimetatud Paabeli torniks, kus segunevad kõikmõeldavad helikeeled Bachist rockini. Muuseas, samaaegselt sümfoonia kirjutamisega tegeles Schnittke M. Rommi dokumentaalfilmiga «Maailm täna» ning kaadrilise- ja montaažprintsipi võib ka sümfoonia tajuda. Nii näiteks selle kolmandas osas kohtame horisontaalset ja vertikaalset montaaži, kus pidevalt voolavale autorimuusikale perioodiliselt sobitatakse konfliktseid löike.<sup>1</sup>

Kuid polüstilistika šokidramaturgiline mõju ei saanud kesta kaua, sest iga tugev mõjuvahend kaotab kestval kasutamisel oma efektiivsuse. Peamiseks saavutuseks tuleks polüstilistika puhul lugeda seda, et nüüdismuusika muutus teiste aegade helikeelte suhtes avatuks. Kolmandal loomingu perioodil, mis algas Kvinteti ja Reekviemiga ning kestab tänaseni, on Schnittkel muutunud erinevate ajastute helimaterjali käsitlusviis — konfliktus on asendunud sünteesiga. 2. ja 3. sümfoonia võime rääkida juba mitte üldistustest stiilide kaudu (nagu esimeses), vaid stiilide üldistamisest. 3. sümfoonia on kirjutatud «Gewandhausi» uue kontserdisaali avamiseks Leipzgis, seetõttu on autori mõte pöördunud saksa muusikakultuuri poole, hõlmates seda kui paljutahulist tervikut. Kord selgemini, kord ähmasemalt kerkivad traagilisest meditatsioonist pinnale kujundid, mis viitavad saksa muusikakultuuri suurvaimudele — Bachile, Mozartile, Beethovenile, Brahmsile, Wagnerile, Mahlerile ja Bergile. Schnittke on jõudnud selle piirini, kus keerulisemaidki asju on võimalik lihtsalt välja öelda, kaotamata sealjuures sügavust. Võib-olla on see kõige aktuaalsem nõudmine, mida meie sajandilõpu kunst oma loojale esitab.

**Kui juba jutt läks tehnikale, ehk räägiksite, missuguseid tehnikaid eelistate kasutada ning kuidas?**

On muidugi mõningaid tehnilisi võtteid, mida kasutan teistest sagedamini. Alguses seeriatehnika ja kõrvõimalikud arvutusproportsioonid, mille aluseks võtsin seeria või arvutusprogressioonid, näiteks algarvud (1, 2, 3, 5, 7 jne) või arvud 1, 2, 3, 5, 8 jne, kus kaks eelmist arvu liidetuna annavad järgmise. Arvujadadest tegin kõrvõimalikke tuletisi, püüdsin neid maskeerida. Sellest ajast, kui võtsin kasutusele polüstilistika, muutus ka tehnika. Mitmesuguste stiilide fragmente ühendades valisin erinevaid mooduseid, et neist tekiks sulam. Siin tuli mõelda, kas fragmendid panna kokku ühes tonaalsuses või erinevates helistikes. Kui erinevates, siis kus peaks olema intonatsiooniline kokkupuutepunkt? Tuli otsustada, kas kontrollida vertikaali või mitte. Reegleid ei ole selle kohta veel formuleeritud, ma ei tea ühtegi polüstilistikaõpikut, isegi sellekohast ajaleheartiklit mitte. Kuid ma tunnen, et reeglid on olemas ja tehniline töö on siin pigem empiiriline, ilmse psühholoogilise kallakuga, kuna kontrollida saab mõju ainult kui kuulaja. Kolmandas sümfoonia kasutasin umbes 30 helilooja muusikalist monogrammi. Ühes osas tegin neist seeria, teises osas

stilisatsiooni. Ühte järgnevasse ühendada oli neid äärmiselt raske. Teise osa kõrvalpartiiis kasutasin neist kahtkümmend, kuid hästi lühidalt ning nii, et üks teisele märkamatu peale tuleks. Vältisin mõttetut agressiivse kaose tekkimist — see oligi tehniline töö. Tehniline töö ei ole mul enam seotud arvestusega, vaid empiiriliste otsingutega optimaalse lahenduse leidmiseks, kui ühendan erinevaid tasandeid, eri tonaalsusi, erinevaid stiile. Mitmetasandiline muusika nõuab nii arvestusi kui ka sissekuulamist. Polüfoonilisi arendusvõtteid kasutan muidugi samuti, ka mikropolüfooniat (väga suure arvu häälte vahel). On aga üks kummaline asi, mõnikord juhtub mingis arvestuses viga. Hiljem märkan seda ja parandan ära, kuid parandatud variant kõlab millegipärast märksa halvemini kui veaga. Miks, ei tea. Ning ma jätan veaga variandi. Ma ei usalda eksimatuid arvestusi. Mulle tundub, et kunst on reaalsuse suhtes üldse viga, moonutatud reaalsus. Muusika — see on viga. Kunagi töötasin elektronmuusika stuudios ja püüdsin luua kompositsiooni, mis tugineks ülemhelide reale. Mul oli eesmärk välja töötada akustiline modulatsioon — ühest ülemhelide reast teise. Mõte seisnes selles, et ülemhelide rea selles osas, kus ülemhelid päris tihedalt hakkavad grupeeruma, peaks tekkima tonaalne ebapüsivus, mis nõuaks uut toonikat. Kaks aastat jändasin sellega, kuni veendusin, et ülemhelide reast pole lihtsalt võimalik lahkuda. Selleks, et moduleerida, tuleb teha viga. Oletan, et muusika on vea, akustilise ebatäpsuse resultaat. Sest kui end mingile põhitoonile häälestada täiesti täpselt ja puhtalt (aga muusika algab ju mingist helist), siis vajadust teise heli järele ei tohiks tekkida. Mõistan täiesti elektroonilist seisundimuusikat, mis süveneb mingisse helireasse. Seetõttu suhtun ma veasse suure respektiga. Ja ega Bachi polüfooniaski kõik lõplikult korrektne ole — näeme seal ju põikheliseid, «eksimusi» häälte juhtimises. See teebki muusika elavaks.

Nüüd siis intuitsioonist. Mis see on ja kust ta tuleb?

Me ei või teada, kust ta tuleb. Igaüks vastab sellele isemoodi. Usklik ütleb, et intuitsioon tuleb jumalast või saatanast. Idealist laiemas mõttes ütleb, et kõiksusest, üldisest universumi seadusest. Ma ei tea, mida ütleb materialist — võib-olla, et intuitsioon tuleb kontsentreeritud geneetiliseist esivanemate kogemusest. Jung vastaks kindlasti, et siin on mängus alateadvus. Mina tunnetan, et minu maailmast väljaspool eksisteerib veel midagi. Võib ainult sekundiks hüpata välja sinna maailma ja midagi aimata. Kalad ei saa õhu käes elada, kuid nad võivad veest välja hüpata ning veidi-veidi mõista midagi veepealsest maailmast. Nii võib ka inimene vaimujõudu kokku võttes sekundiks hoomata seda reaalsust, milles ta elada ei suuda. See võib olla mingi varjude riik, aga võib-olla ka meie mõtete ja tunnete valdkond — kirjandus, filosoofia — kõik see, mis me mõtleme, ongi ehk meie vaimne maailm. Ma isegi arvan, et vaimne maailm on reaalsem kui tegelik. Toon lihtsa näite: Puškin elu, mis kestis ainult 37 aastat ning möödus väga piiratud geograafilisel territooriumil küllaltki kitsastes ja ahistatud oludes, oli ühemõõtmeline. Puškin ise tundis täpselt oma elu, tal endal oli sellest üks ettekujutus. Möödus veidi üle 150 aasta ning meil on igaühel oma Puškin. Meie Puškin — see on gigantne elu, terve universum, mis ületab mõõtmatu selle, mida Puškin tegelikult võis mõelda ja tunda. Kõik, mis me temale omistame, on palju rohkem, kui ta ise võis teada. Rääkimata sellest, kui palju esineb tema teoste erinevaid tõlgitsusi, erinevaid vaateid tema elule endale — kõike seda on tuhat korda rohkem, kui eksisteeris reaalsuses. Kuid see ongi Puškini tõeline eksistents, see on mõõtmatu suurem ja olulisem kui tema tegelik elu. Sellelaadne maailm võib-olla toidabki intuitsiooni. Kuid ma ei saa öelda, et intuitsioon tuleneks teadmisesest. Miks leiad mõnikord intuiitiivselt õige lahenduse teemala, millega esimest korda tegeled? Kogemusi pole, teadmisi samuti, aga lahendus on. Jääb mulje, et kuskil eksisteerivad mingid «tõesuse valemid». Kui õnnestub neid tajuda, siis oled õigel teel. Mõistus neid tõesuse või elu valemuid tabada ei suuda. Ta võib neile küllalt lähedale sattuda, ta võib valmistada isegi mingeid sünteetilisi võltsinguid, kuid päriselt leida ei suuda neid ometi. See viibki mind mõttele, et meie teadmised ning ettekujutus maailmast on väga piiratud. Meie teadmised

maailmast tuginevad mõistuse ettekirjutustele — s.o sellele, millest me räägime, kuid me teame rohkem, kui räägime, teame rohkem, kui teame. See, mida me «teame mitte teades», näitabki, et eksisteerib mingi teine maailm, küllap sealt intuitsioon pärinebki. Nagu eksisteerib mingi keskpunkt, kus kõik probleemid lõikuvad. Sellistes punktides saavad lahenduse nii esteetilised, teaduslikud kui ka psühholoogilised probleemid. Need ongi need «tõesuse, olemise valemid».

**Teil on väga suur koormus. Kuidas te oma energiat jaotate, et seda jätkuks igale poole?**

Mingit päevaplaani mul ei ole, kuna liiga palju tuleb ette juhuslikke sündmusi. Tohtu arv telefonikõnesid, tohtu arv edasilükkamatuid asju, mis nõuavad jalamaid oma tegemiste poolelijätmist, nootide kaenlasekahmamist ning sinna-tänna minekut. Ümberkirjutamine, paljundamine, proovid ... Kindlat režiimi ei ole mul õnnestunud sisse seada. Energiaga on üldse kummalised lood, minul on küll nii, et mida rohkem teda kulutan, seda rohkem teda on. Mõnikord edeneb öine töö pärast väsitavat päeva unise, juba poolsegase peaga isegi paremini. Pooluline olek justkui võtab maha mingid ratsionaalse mõtlemise pidurid ning mõistus hakkab selgelt ja kontrollimatult tööle. Nendel perioodidel, kui aega ei jätku isegi magamiseks, töötab vaim seda intensiivsemalt. Tekib situatsioon, kus probleem muutub hoovaks, mis käivitab automaatselt mõtlemise masinavärgi — probleemile järgneb momentaanselt lahendus. See oleks juba nagu selgelnägemine! kuid niisugune situatsioon ei saa kesta lõpmatuseni. Tavaliselt järgneb sellele täielik vaimne kurnatus ning siis kulub juba mitu päeva, et toibuda. Ebameeldiv on aga see, et pärast puhkust töövoime veel ei taastu. Imselt on see tasakaalustus. Sellisel loiduse perioodil on parem mitte kirjutada, vaid näiteks redigeerida käsikirja vms.

**Olete kirjutanud lavakantaadi «Doktor Faust», mille algmaterjal on pärit «Alg-Faustist» ning käsitleb Fausti hukkamist. Kuidas näete teie Fausti kuju ning missugune on kantaadi saamislugu?**

Alguses kavatsesin kirjutada ooperi. 1978. aastal tehti mulle ettepanek kirjutada ooper Goethe «Fausti» teise osa ainetel. Lugesin seda ning mõistsin, et ooperis on võimatu kasutada nii suurt hulka mõtteid ja sõnu. Isegi kui piirduda vaid teise osa süžeeaga, tekib mingi kaleidoskoop, mida vaataja ei jõua mõtestada. Mulle soovitati piirduda mõne episoodi, näiteks Helena omaga, kuid seda oli jälle aineks liiga vähe. 1983. aastal tuli Viinist ettepanek kirjutada kantaat. Süžeed otsides sattus mulle pikku lugu doktor Johann Faustist, mille algupärane on välja antud 1587. aastal. Terve lugu oleks jällegi liiga pikk olnud, piirdusin kahe viimase peatükiga. Ma ei oska täpselt öelda, milline kontseptsioon mul Faustist on. Küll on mul aga plaanis siiski ooper valmis teha, kantaat oleks selle kolmas vaatus. Kontseptsiooni ei oska ma sellest hoolimata selgitada, selle asemel võiksin rääkida üht-teist raamatust. Selles torkab silma vastuolu mõtte ja intonatsiooni vahel, selle vahel, millest räägitakse ja kuidas räägitakse. Sisult on see raamat natuke bürgerlik, naiivselt moraliseeriv, lugejat negatiivse eeskujuga hirmutada püüdev, kuid raamatu intonatsioon ei vasta sellele. Autor mõistab sõnades seda hirmsat patustajat, liiderdajat, jumalasalajat ja huligaani hukka, kuid tegelikult hoopis imetleb Fausti vabadust ja kartmatust, millega too vaatab raja taha, kuhu tavalisel inimesel pole antud vaadata. Ja ega Faustki ole filosoof või teadlane, kes on jõudnud uute avastuste künnisele, vaid poolõpetlane, kes tahab saada teadlaseks, inimene, kes tahab kõike teada ja kõike saada. Ta armastab väga elu, kuid ei saavuta legaalselt, mida tahab, ning sõlmib seetõttu sidemed saatanaaga. Erinevalt Goethe Faustist käib Johannes Faust oma eelistega ümber avantüristlikult: ta rändab mööda maailma, teadmata, kuidas oma võimalusi kasutada, korraldab skandaale, irvitab teiste inimeste üle, nautleb. Raamatu autori intonatsioon on aga tunda kadedust: see inimene julgeb teha midagi niisugust, mida keegi ei söanda. Mina isiklikult ei tahaks asuda sellise Fausti idealiseerimise teele. Tahaksin leida seose tänase päevaga, isegi Fausti seose kõigi aegade, ka tulevastega. Valikusituatsioon teadmise

ja moraali vahel on igavene, see algas juba Aadama ajast. Ka saatanat on nähtud igal ajastul erinevalt, saatan on alati olemas olnud. Meil igapähele on oma saatan. Valime ju pidevalt: kas jääme endale kindlaks, kuid ei liigu edasi, või astume saatanaga ühendusse, teeme sammu edasi ja kaotame endast midagi jäädavalt. Seda situatsiooni võib üle kanda igale poole — teadusesse näiteks, kus aatomipommi-olukord on faustlik probleem. Ma tahaksin ainult, et kõik need aspektid, järeldused ja üldistused tekiksid tajumustest ega oleks skemaatiliselt ja plakatlilikult kuulajale peale surutud. Ooper peab olema elus ja reaalne, hoolimata fantastilisest reisist läbi aegade.

Ka I sümfoonia on teatraliseeritud etendus, see avaldub nii sisemises kui ka välises plaanis. Välise teatralisusega on seotud esinejate liikumine lavale (näiteks mängiva orkestri ilmumine lavale, ka nende lahkumine lindilt kõlava Haydni «Lahkumissümfoonia» helide saatel), sisemine teatralisus on palju olulisem ja avaldub sümfoonia kontseptsioonis — see on etendus helides, mis püüab üldistada meie tsivilisatsiooni olemust, saada selle helipildiliseks võrdkujuks. Või nagu märgib M. Aranovski: teose kontseptsioon on rajatud stiilitsitaatide semiootilisele funktsioonile, käsitledes sümfooniat keerulise märgikonstruktsioonina.

**Kuidas mõistate teatralisust muusikas?**

Ma ei tea, kas teatralisus muusikas on hea või halb. Võib-olla teda ei ole Mozarti sümfooniates ja Brahmsi kvartettides, kuid sellest hoolimata on ta alati instrumentaalmuusikat mõjutanud. Bachi instrumentaalteostes teatralisust pole, küll aga passioonides. Siin tuleb kõne alla kunsti ja muusika seos kirjandusega üldse. Võtame või Hieronymus Boschi. Igal tema maalil põimuvad kümned süžeed, kuid meil ei tule pähegi teda süüdistada plakatlikkuses, sest tajume tema maali poeetilise tervikuna. Kuid Boschi maali igal elemendil on oma tähendus, iga element on sümbol, mida tema kaasaegne mõistis. Meie oleme kaotanud sideme tema ajaga, me ei tea, mis tähendust kandsid erinevad esemed, vormid, ornamendid. Me mõistame ligilähedaselt üldist mõtet, me tunnetame, Boschi kaasaegsed aga lugesid pilti. On inimesi, kes oskavad «lugeda» vaipu, bali tantse. Teatralisusega on niimoodi, et aja jooksul võib konkreetne kaduda ja asenduda üldise dünaamikaga. Nii näiteks võib eurooplast hämmastada bali tants oma ebasümmeetrilisuse ning virtuoossusega, me tajume üldist liikumist, kuid konkreetset tähendust ei tea. Kui kuulaja-vaataja ka ei mõista sümbolite tähendust, mõjuvad siseseosed kompositsioonis ikkagi,

*Alfred Schnittke*



nad annavad teosele midagi juurde. Ei ole vaja ainult sõnalist programmi, selle olemasolu suunab taju kindlatesse raamidesse, mis takistab muusika vahetut mõistmist. Ükskord kirjutasin orkestrile «Passacaglia», selle dünaamiliseks mudeliks oli laine: keegi ei tea, kust ta tuleb, kus lõpeb üks ja algab teine laine. Lasksin selle kavalehele panna, aga pärast kahetsesin. Hiljem ei tahetud seda trükkida — kava saadeti Okeanoloogia Instituuti, kus öeldi, et see on vale. Lainel on kindel pikkus, vorm jne. Teise teose, orkestripala «Pianissimo» dünaamiliseks mudeliks on Kafka «Karistuskoloonia». See on hirmus jutustus hukkamismasinast. Mulle ei olnud oluline mitte sündmuskäigu väljatoomine, vaid ornament, mis hukatavale selga lõigati. Seda programmi ma, jumal tänatud, ei avaldanud. Hiljem kuulsin, et mõni olevat seda lugu kuulates kujutlenud päikesetõusu, mõni jälle viimsepäevakohut. Teatraalsus muusikas võib olla nii halb kui ka hea, ainult et aja jooksul on sellel halval omadus haihtuda.

#### Mida te loete?

Loen vähe, sest pole aega. Loen neid autoreid, keda olen alati lugenud — Thomas Manni, Hessel, Kafkat ning igasugust kirjandust, mis on seotud esoteeriliselega. Kõige rohkem armastan Hessel. Teda lugedes rahuned ja saad vastuse paljudele sind vaevavatele küsimustele. Hesse oskas Idale ligi pääseda läbi selle ühise, mis seob Ida ja Lääne kultuure. Joogaga ta ei tegelnud, Tiibetis ei käinud, jäi ikka iseendaks. Hesse polnud, tõi küll, esimene eurooplane, kes seda suutis. Lugedes Meister Eckharti, on tunne, et Eckhart arutab nagu budist, kuigi selle õpetuse olemasolust tal vaevalt aimu oli.

#### Kas teil on kokkupuutepunkte orientalse mõtte ja muusikaga?

Väga vähesel määral. Ei mingeid tsitaate, kuigi on olnud kaks kontakti — üks alateadlik, teine teadlik. Alateadlik väljendus staatiliste vormide kasutamises, näiteks «Pianissimos» ja «Passacaglias», kus tänu häälte paljususele rütm justkui hajutab meetrumi. Me ei taju meetrilisi aktsente, seetõttu ei taju ka muusikat rütmiliselt, muusika justkui sureb. Tekib auramisesarnane meditatiivne staatika, ja täiesti ootamatu sugulus idamaise muusika dünaamilise mudeliga, mis ei tugine gradueeritud ajatajule nagu Euroopas. Teine kokkupuude oli teadlik. Aastatel 1973—1976 tegelesin Ida filosoofia ja joogaga. Ma ei lugenud küll palju, kuid loetu jättis jälje. Üldse on praegu Ida ja Lääne kultuuride lähenemise tendents küllaltki tajutav, tõeliselt lähedaseks saavad nad siis, kui eurooplane mõistab Ida kultuuride emotsionaalset ja psühholoogilist alust, aasialane aga euroopalikku loogikat. Kuid ma ei näe siin enda jaoks probleemi. Iga põlvkonna jaoks on kindlad piirid. On aeg, kus võib endale seada väga uudseid eesmärke, aga on ka aeg, mil seda enam teha ei maksa. Samuti ei kujuta ma enam ette, et hakkaksin tegelema rockmuusikaga, otsima sünteesi süva- ja rockmuusika vahel, kuigi kunagi see kindlasti leitakse. Pärast kolmekümnendat eluaastat probleemideringi avardamine peatub, võime uut vastu võtta langeb. 1960. aastatel ma ei saanud aru, miks Šostakovitš ei kasuta dodekafooniat. Hiljem mõistsin, et tal oli õigus — puhtratsionaalselt mõeldes ei tasu uut tehnikat oma muusikas kasutada. Tema iga nõudis, et ta kindlustaks olemasolevat. Kuskilt algab vanus, kus uusi probleeme ei ole mõtet püstitada.

Vahendanud IGOR GARSNEK

## Veelinnurahvad ekraanil

KESTUTIS JANULAITIS

Tänane päev nägi täna koos peret,  
mis on jäänud küüraka naise hõimust.  
See oli perekas hõim,  
mille seas oli palju kaksikuid.  
Raske oli toita sellist hõimu.  
Kaugelt võis näha nende suuri kodasid  
rohuste servadega.  
Ei tundnud surma see hõim.  
Nea ära haigused,  
mis hakkasid viima lapsi,  
kes kui vastavanenud lehed  
ei jõudnud esimest korda noogutada.  
Ellujäänud hakkasid lahkuma  
eri suundadesse.  
Ainult mägede näod jäid vaatama  
tallatud kohti,  
kus olid kobjad seisnud.  
Kohti, kus enam rohtu ei kasva.  
Hõimude jäänused  
kihutasid ühiselt eemale neist paigust.  
Oo, taevane ema, taevane ema!  
Taevane ema, kes sa ühendasid  
need kaks väikest hõimu,  
ärgu tulgu sulle neid hädasid!

Nganassaani arbuja Demnime loits (V laul)  
filmist «Linnutee tuuled». Tõlkinud Svetlana  
Turdagina ja Andres Mihkels.

Ükski näitus muuseumis ega ülevaateraamat ei asenda vahetut kokku-  
puudet rahvakunstiga. Kuidas aga säilitada kuulnud meloodia ehtsust,  
kuidas jätta meelde rahvakunstimeistri algupäraseid käeliigutusi, tema  
loomingu erinevaid momente? Kuidas jäädvustada rahvakunsti sündi  
võimalikult väheste moonutustega?

Tänapäeva tehnikat — filmikaamerat, heliülevõtteseadmeid, video-  
magnetofoni — kasutades võime aja lõpmatust voolust välja löigata väi-  
kese killu. See muutub teisisi vaadeldavaks, allub meie tahtele ning me  
saame ikka uuesti näha ja kuulda inimest, kes mängib pilli, töötab, tantsib  
muistset tantsu või kõneleb vana lugu. Kõik need uurimisvahendid ning  
-aparaadid mõjutavad kuidagi ka jäädvustatavat. «Kui te isegi ainult  
eemalt jälgite last söötvat ema, mõtlematagi, et võiksite neid häirida, te  
ometi häirite neid,»<sup>2</sup> kirjutab tuntud prantsuse filmietnograaf Jean Rouch.  
Paraku ei ole folkloori säilitamiseks ja uurimiseks leiutatud filmist ja  
videosalvestusest universaalsemaid vahendeid, mis praegu juba osaliselt  
asendavad mängude, kombetalituste ja rituaaltantsude suulisi kirjeldusi  
ning laulunoodistusi.

Kineasti käsutuses on peaaegu piiramatud võimalused mitte üksnes  
täpseks ning piisavalt usaldusväärseks dokumenteerimiseks, vaid ka ma-

<sup>1</sup> Salvestatud 14. juulil 1977. Arakiri «Linnutee tuulte» arhiivist (1. 07. 1977—31. 12. 1977.  
3. köide). Toim.

<sup>2</sup> «Cinéaste» 1978, (vol. VIII), nr. 4, P. 21.

terjali teaduslikuks interpretatsiooniks, soovi korral aga ka poetiseerimiseks. Seetõttu tekibki populaarteadusliku või dokumentaalfilmi kavandamisel tihtilugu dilemma: mis on olulisem, kas objekti täpne kujutamine või selle interpretatsioon? Need kaks lähenemisviisi on dihhotoomilised ja hakkavad töö ajal teineteisele vastu rääkima.

Filmimehi on tihtipeale süüdistatud asjatund. atuses. Sellega on kaasnenu etteheited ning umbusk, mis osaliselt kestab tänini. Ses mõttes tunnuslik on vaidlus, mis puhkes 1940. aastate lõpus Prantsusmaal pärast Alain Resnais' lühifilmi «Van Gogh» linastumist nende vahel, kes pooldasid maalide ekraniseerimist ning kes sellele vastu seisid. Ühed arvasid, et filmimine hävitab maali, «sest vaataja arvab end nägevat reaalselt kunstiteost, maali, kuid samal ajal sunnitakse teda sedasama teost vastu võtma hoopis teistsuguses plastilises süsteemis, mis oluliselt moonutab algupärandit».<sup>3</sup> Need, kes eitasid ekraniseerimist, vastandasid ruumilise kunsti kinematograafiale, mis tegelikult on endastmõistetav. Kujutavkunsti filmimise pooldajad aga arvasid, et just filmikunsti kineetilises loomusest johtuv erinevus kahemõõtmelisest kunstist aitab edastada vaatajale seda, mida kunstnik on oma töösse pannud, aitab paremini mõista pildi olemust, sest, nagu on öelnud dokumentaal- ja etnograafilise filmi rajajaid Robert Flaherty, «objektiiv näeb inimese silmest paremini, analüüsib tegelikkust täpsemalt».

«Autoripäraselt» ekraniseerides maali, folkloori ja muid kultuurinähtusi, loob filmi tegija uue plastilise taju ja nimelt see on oluline ning hinnatav, kuigi originaalteose terviklikkus võib niisuguse interpretatsiooni puhul kannatada.

Nõukogude aime- ja etnograafiliste filmide autorite praktika on näidanud, et mainitud kaks viisi materjaliga suhtlemiseks tegelikult põimuvad teineteisega. On raske kujutleda objekti «puhtalt» fikseerivat filmi, milles pole tunda lavastajakätt, kus pole tehtud kordusvõtteid, kus materjali ei mõjasta selle esitamise järjestus. Üldjuhul hakkab üks lähenemisvõimalustest filmi loomisel domineerima, ning see ei sõltu enam niivõrd algsest kavatsusest, kui võrd filmitavast objektist endast. Jäädvustades suulist, muusikalist või tavandifolkloori, harvemini kahemõõtmelisi kunstiteoseid, kasutavad režissöörid meelsamini nn peegeldusmeetodit, mitte aga kinematograafiliselt väljendusrikkamat jutustusfilmi.

Filmi etnograafil, kes puutub kokku elavate inimestega terviklikus öökultuurilises situatsioonis, on tegemist folkloorse eksistentsi tundlikemate vormidega, väikseimgi eetilise eksitus suhtlemisel traditsiooni säilitajaga võib kogemata riivata selle intiimseid tundeid ning maailmamõistmist, eriti kui režissöör ja tema tulevase filmi tegelased on eri rahvusest ning räägivad eri keelt; nõnda võib tahtmatult kahjustada traditsioonilise kultuuri elavat kudet.

Need mõnevõrra manitsevad märkused on nüüd juba üleaarused nende jaoks, kes filmivad kaugele kantide rahvalaulikuid ja käsitöölisi, kuid 1970. aastate algupoolel, mil etnograafiliste filmide loomine alles hakkas hoo- gustuma, ei pööratud paljudele eetilistele «pisiasjadele» tihti üldse tähelepanu. Pealegi oli enamik toonaseid filme, mis kas või osaliselt käsitlesid kaasaegset rahvakultuuri või folklooris säilinud mälestusi muistsest kultuurist, lühimetraažilised. Olukord hakkas muutuma alles pärast eesti kirjaniku, stsenaaristi ja režissööri Lennart Mere dokumentaalfilmide sündi.

Lennart Mere «Veelinnurahvas»<sup>4</sup> (1970) on esimene täispikk värvifilm, mis täielikult pühendatud traditsioonilisele kultuurile. «Linnutee

<sup>3</sup> А. Базен. Что такое кино? М., 1972, с 196.

<sup>4</sup> «Veelinnurahvas». Stsenaarist ja režissöör: Lennart Meri; operaatorid: Sergei Rahomägi, Enn Putnik, Arvi Kalk; helilooja: Veljo Tormis; helioperaator: Ernst Veber. Teaduslik konsultant: Paul Ariste. 1466, 2 m, 5 osa, värviline. «Tallinnfilm», 1970. Esilinastused: 18. oktoobril 1972 Tartus «Vanemuise» kontserdisaalis. 1. novembril 1973 Helsingis kinos «Bio Bristol». «Veelinnurahvas» tehti ühtekokku — ettepaneku esitamise eest kuni esilinastuseni — kuus aastat, seitse kuud, kaks nädalat ja neli päeva. Filmi «Linnutee tuuled» linastati tänavu «Kalevala» sümposioonidel Pariisis (20. märtsil), Torontos (10. mail) ja «Kalevalale» pühendatud eepilise luule sümposioonil Dublinis (4. septembril). Toim.





«Linnutee tuulte» võtetel.  
Lennart Meri: «Kas jõge  
mööda saab Dütete hiimäe-  
le?». Avami jõe kaldal, Kras-  
nojarski krai Taimõri rah-  
vusringkond, 17. juuli 1977.  
E. Säde foto



«Veelinnurahvas». Komi  
jahimees Aleksandr Popov  
(Sarjuddini küla Troitsko-  
Petšora rajoonis) oma aida  
juures. 11. märts 1970.

T. Seilenthali foto



tuuled»<sup>5</sup> valmis seitse aastat hiljem. Neid töid võib õigusega nimetada soome-ugri rahvaste materiaalse ja vaimse kultuuri esimesteks filmi-entsüklopeediateks.

«Veelinnurahva» ja «Linnutee tuulte» võttegrupid saavutasid usaldusliku kontakti oma filmide tegelastega, nende tavalist elurütmi häiriti

<sup>5</sup> «Linnutee tuuled». Stsenarist ja režissöör: Lennart Meri; operaatorid: Rein Maran ja Enn Putnik; helilooja: Veljo Tormis; heliooperaator Enn Säde. Teaduslikud konsultandid: Paul Ariste, Marje Joalaid, Vello Lõugas, Piret Raud, Ants Viires, Henni Ilomäki, Matti Kuusi, Kustaa Vilks, Mihály Hoppál, Gyula Ortatay, László Vikár. 1417,1 m, 5 osa, värviline. «Tallinafilm», «Oy Mainos TV Reklam Ab», «A Magyar Rádió és a Magyar Televízió», 1977.

Esilinastused: 10. mail 1978 Tartus «Vanemuise» kontserdisaalis, 16. mail «Bio Bristol» saalis Helsingis, 5. septembril Upsalas, 1. oktoobril Stockholmi filmimaja Viktori saalis, 6. oktoobril Tallinna kinos «Sõprus», 31. detsembril Mainos TV esimeses saatekavas. «Linnutee tuulte» kohta täiendavalt vt L. Meri, Registriga järelsõna «Linnutee tuulte»le. «Keel ja Kirjandus» 1979, nr 3, lk 168–174. — Toim.

Hõbeauhind XXII rahvusvahelisel kino- ja telefilmide festivalil New Yorgis 1979.

Preemia Lennart Merele I Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1980. aastal filmi

Demnime loitsimist alustamas. 16. juuli 1977.  
R. Marani foto



«Linnutee tuulte» juhtmärk: vanamees. Läänemeresoomlase vanim skulptuur (2000—3000 aastat e. m. a). Välja kaevanud Richard Indreko Tamula järve kaldalt 18. aug. — 1. sept. 1942. Luu.

Demnime naine Herku Jalo tütar (s 1918). 16. juuli 1977.

R. Marani foto



minimaalselt. Mõlemas filmis on eesti kineastid õnnestunult ühendanud «vahetu» dokumentaalfilmi meetodi mängufilmile omase väljendusriikka ning järjepärase jutustusega. Filmide tegelased räägivad ja laulavad kaamera ees oma sõnadega, ekraanil kõlab tõepoolest elav sõna. Ja need inimesed, kes esmakordselt on sattunud kaamera ette, ei kaota omaenda elu «mängides» loomulikkust. Kui palju on nähtud filme, milles tegelastele on suhu pandud valmis fraasid, kui palju kordi on diktor lausunud sõnu, mida peaks ütlema ekraanil tegutsev isik — mis sest et erutatult, iseäraliku intonatsiooniga, pausidega, poollauldes, ent see-eest ehtsalt.

L. Mere filmides kuuleme samuti kaadritagust häält, kuid see on filmi autori kõne<sup>6</sup>, mis selgitab ajaloosündmusi, karjalaste, vepslaste või hantide keele ning riietuse eripära, nende käitumist ja maailmanägemist. Mere filmides seostub autoritekst mahukate kujundite, samuti puht-reportaažlike kaadritega. Autoritekst annab filmile mõtiskleva ilme, visuaalne informatsioon muutub aga tunduvalt vastuvõetavamaks. Me ei hoomagi,

<sup>6</sup> Nii «Veelinnurahva» kui ka «Linnutee tuulte» eestikeelse variandi autoriteksti loeb Mikk Mikiver. — Toim.

kuidas kandume ajaloo labürinti ja hakkame märkama igapäevaseid «tähtsusetuid» pisiseiku: omaenda kalduvusi, harjumusi, kõnekäände, märke. . .

Lennart Mere filmide eriline väärtus seisneb selles, et ta esitab ja näitlikustab neis oma teaduslikke hüpoteese, ühtaegu jäädvustades haruldasi, veel osaliselt säilinud ja elavaid laule, nii suulist folkloori kui ka etnograafilist traditsiooni, ent mis peamine — oma filmides on ta põlistanud endis-aegse kultuuri kandjad.

«Ma tulen maalt, mille nimi on Eesti [ . . . ] Nelja tuhande aasta eest andsite mulle oma näojooned, mis elavad edasi kõigis läänemeresoomlastes, sest kõnelema ühte keelt,» kõlavad aeglased sõnad, ekraanil näeme aga luust nikerdatud meheportreed, arheoloogide väljakaevatud skulptuuri, sugulashõimude kõikemäletavat esivanemat. «Meil pole piiri eelse ja home, tarbetu ja kasulik, elutu ja elava vahel, meil hingab kõik. Nii kaitseme ennast iseendi vastu. . .» Näib, et öeldud on vähe, kuid nendesse lakoonilistesse sõnadesse on kätketud maailma ühtsuse idee, ka soome-ugri rahvaste eriline ajataju, kus maailma mosaiiksuse üle domineerib maailmanägemise holistilisus, terviklikkus, pidevus. Sõnad «Linnutee tuultele» alguskaardrite saatetekstis võtab kokku retooriline küsimus: «Vahest mäletame enam kui arvame?»

«Linnutee tuultes» kuuleme vepslaste itkusid, mis «ulatavad ühelt kaldalt teisele, minevikust tulevikku». Vepslaste iidse uskumuse kohaselt tuleb enne kuuse alla ööbima jäämist kuuselt luba küsida. L. Meri esitab hüpoteesi, et kuusealune oligi korilase muistne eluase.

«Veelinnurahvas» tõi L. Meri ekraanile oletuse, et eesti koda on pärit uurali-aegse kalastaja-küti eluasemest — püstkojast, mis seati kokku kuuselattidest. Filmist saame teada ka seda, et neenetsite püstkojas on kuusk tänaseni säilinud kui püha sammad, saladuslik sümbol: uurali rahvaste folklooris on kuusk maailma telg, ilmasammas.<sup>7</sup> Hiljem näeme karjala taret ja loodust ning inimeste kätetööd kui väljakutset karmile Põhjalale. Kaamera näitab maja nikerdatud puukaunistusi, autoritekst jätkab: «See on loodu inimeste poolt, kes harva sõid männikoketa leiba ja pea kunagi ei maganud und täis. Ometi ohverdasid nad ilumeelele kümneid kordi rohkem tööd ja vaeva kui oma kõhule.» «Veelinnurahvas» režissöör pühendab palju ekraaniminuteid metsavööndi rahvaste elamu arengu kujutamisele. Vaataja jaoks kõige ootamatum ning huvitavam on fakt, et pooleldi rändavate jahipidajate esimene statsionaarne ehitus polnud mitte elamu, vaid ait ja et väliköök — lageda taeva alla laotud leivaahi — pole mitte obiugrilaste leiutis, vaid laenatud Kesk-Aasia mandžaaridelt.

Näeme, kuidas handi jahimees veedab talveöö taigas. Algul kaevab ta lumme pikliku magamisaseme, seab kohakuti kaks kuiva palki, korjab tohtu, süütab kitsas palgisoones tule, mis miilab öö läbi vaikse leegiga, ja heidab siis selle *nodjalõkke* äärde magama, kohevad kuuseoksad külje all. Uurali-tagused rahvad võtavad looduselt ainult nii palju, kui neil parajasti tarvis, mitte rohkem. See on loodusega suhtlemise elav õppetund.

«Linnutee tuultes» arendab L. Meri sama teemat edasi, kõneldes veelgi ilmekamalt, rüüda tähendab ökoloogiline tasakaal. Ta rõhutab vajadust säilitada erinevate kultuuride kogemused suhtlemiseks ümbritseva maailmaga, ja nõnda räägib aimefilmi vahendusel esmakordselt ka kultuuri ökoloogiast.

. . . Kaardil juhatab nooleke meid Koola poolsaarele, nabapiiri taha. Kõlab joig, mille kaja kaigub üle lumiste väljade ja küngaste. See sõnaaaher kurguhäälne laul, mis meenutab pisut tirooli viise, on siin kõlanud ammu enne meie ajaarvamist. Joigujat ennast me ei näe, kuid kuuleme temaga tehtud sünkroonusutlust, täpsemalt noore saami Nils-Aslak Valkepäa (Ailu) monoloogi oma vaadetest kultuurile ja väikerahvaste õigustele. Ta arvab: «Kui meil oleks ainult üks kultuur, oleks maailm praegusest vaesem; kultuuride erinevus on tähtis ka terapeutilises mõttes, sest kultuuride paljusus tugevdab maailma.» Põhja-Skandinavia noormehe kõnes kuuleme ärevust, sest suur jagu saami rahva kultuurist elab veel üksnes mälestustes. Meenutaksin siinkohal filmi «Saami panteon» (Lennauts-film, 1972), milles räägiti «vabaõhumuuseumist» ühel Valge mere saare-

<sup>7</sup> Vrd A. Peterson. Soomeugrilaste aastasadad. Etnograafi mõtisklusi «Linnutee tuultele» puhul. «Sirp ja Vasar», 5. I 1979. — Toim.

kesel. Muistsete saamide ammune pühamu vaikib. Paljugi sellest, mida veel hiljuti teadis iga siinne elanik, osutub tänastele teadlastele mõistatuseks. Nimetatud filmis ei näidata ühtki elavat saami, rahvalauliku asemel kuuleme üksnes isikupäratud kaadritagust häält, mis loeb teksti Skandiinaaviast pärit kutsumata tulnukatest.

Lennart Meri räägib oma filmis: protestantlikud misjonärid hävitasid kohalike saamaanide trummid, kuid nad ei suutnud läbi raiuda juuri, mis toitsid seda väikest rahvast. Saamide minevik elab edasi jõgede ja järvede nimetustes, praegusaeg nende joigudes.

Taimõrini misjonärid ei jõudnud. . . Kuuleme, kui raevukalt ja haaravalt lööb trumm, saates nganassaani lauliku Demnime loitsimist. Muusikariist on säilinud koos rahvaga. Nganassaani on ebatavaline rahvas. Nad elavad ja rändlevad Aasia põhjapoolseimas osas, ning nad pole mitte üksnes kõige põhjapoolsem, vaid D. Gasjuki ja V. Golovnja arvates ka vanim rahvas meie maal.<sup>8</sup> Praegu on neid järele jäänud umbes seitsesada inimest.

Siinsel igikülmunud maal leiavad aset suured muutused, just seetõttu kiirustas L. Meri jäädvustama kohalikku minevikku, üritas peatada kaduvat aega; ta filmis rahvaloomingu unikaalseid nähtusi, mida teadlased pidasid juba ammu kaotatuks: nganassaani lauliku esinemist, tema värvikat rituaali. Juba möödunud sajandil oli Tartu ülikoolist pärit akadeemik ja rändur Middendorff äärmiselt üllatunud, kui ta nägi selle peaaegu kättesaamatut etnose rõivaid. Ta kirjutas päevikusse, et eurooplasel «langeks nagu kae silmilt ja äkki ta mõistab, et neis algelistes oludes peitub täiuslikkus, mis on loodud tuhandeaastase aretustöö tulemusena».<sup>9</sup>

Pisut rohkem kui sada aastat hiljem kõnnib Lennart Meri oma toonase kaasmaalase jälgedes ning jäädvustab filmilindile veel elava kultuuri. Režissööri teene seisneb selles, et ta toob algupärase kultuuriobjekti ekraanile sellisena, nagu ta tõeliselt eksisteerib, ilustamata ja lavastamata. «Ma pidin tingimata «haarama» kõike dokumentaalselt, seda dokumentaalsust mitte kuidagi ega mitte millegagi deformeerides,» räägib režissöör kogu võttegrupi nimel. «Sellest lähtusimegi. Me ei asetanud filmi tegelast lavale, meid huvitas tema elu, tema ise oma loomulikus olekus. Lähtusime arusaamast, et filmime teaduslikku ja äärmiselt väärtuslikku dokumenti, ning et dokumentaalfilm peabki vastama põhinõudele: mitte moonutada elu.»<sup>10</sup> Operaator Rein Maran lülitab oma «vaikse» kaamera sisse siis, kui filmitavad tegelased palumatagi asuvad jutustama või laulma. Selles filmis on nad kaitsitud aplausi, eredate prožektorite, nende jaoks talumatu ning võõra atmosfääri ja stuudiote ülekuumenenud pinge eest.<sup>11</sup>

«Rahvakunst on nagu õrn metsalill. Ta tunneb end halvasti kristallvaasis. Kaluri jutt, jahimehe laul voogab aegamisi õhtuse lõkke ääres, jahionni lävel. See on suur kunst,» räägib L. Meri, «sest ta sünnib ja pääseb vabadesse sisemisest vajadusest. Kuid pange seesama jahimees lavale, suunake talle näkku jupiteride kilovatid ja elav kunst variseb teie silmade all koost nagu kuivatatud herbaariumilill. . .»<sup>12</sup>

Hatangas, mis asub saja seitsesada kilomeetrit põhja pool polaarjoont, nägi Tallinnast pärit uuriija pödrarakendiga söitvaid lapsi, kes kandsid džiiine ja ketse, kes õpivad internaatkoolis, oskavad inglise ja saksa keeles kirjutada, käivad kinos. Samas kohtas ta rahvalaulikut Demnime, tema naist ja poega, kes vahendasid hindamatu killukese mütoloogilisest maailmast. . . Demnime, üheksandat põlve arbuja, pole nüüd enam elavate kirjas, järele on jäänud poeg Dülsimaku, kes filmimise ajal saatis trummil isa loitsimist. Kas jätkab poeg isa hoitud traditsiooni?

<sup>8</sup> Sellest on juttu populaarteaduslikus filmis «Hanepoegade kuu», autorid D. Gasjuk ja V. Golovnja. «Tsentrautšfilm», 1966.

<sup>9</sup> L. Meri. Virmaliste väraval. Tallinn, 1979, lk 118.

<sup>10</sup> Дороги Леннарта Мери. «Кино» (Riia) 1980, nr 10, lk 21—22.

<sup>11</sup> Võrdluseks võib meenutada, kuidas on soome-ugri rahvalaulikuid-muusikuid kujutatud telefilmis «Tuhandaastane muusika» (stsenarist ja režissöör: Mark Soosaar, operaatorid: Mark Soosaar ja Andres Sööt, helioperaatorid: Paul Oja ja Arne Rütter. Mustvalge, kestus 40 min 16 sek. «Eesti Telefilm», 1978). Esinejaid eksponeeritakse seal just stuudio õhkkonnas, keset ülevõttetehnika tingeltanglit. *Toim.*

<sup>12</sup> Г. Эрнесакс, Чистый родник. «Литературная газета» 5. XI 1980, с. 8.

«Linnutee tuulte» loojad ei saanud nganassaanide juures kauem peatuda, sest filmimist ootasid veel mitmed rahvad. Just nagu tasakaalustamiseks ajapuudust filmivõtetele, on Lennart Meri oma tähelepanekutest kirjutanud raamatutes, kus ta muu hulgas puudutab ka põhjarahvaste šamaani rolli, eristamata viimast rahvalaulikust. Kaitsekõnes Demnime-taolistele inimestele, kes olid kunagi kogukonna ainsad arstid ja nõuandjad, kasutab kirjanik misjonäride tunnistusi. Uue aja jutlustajad pidasid šamaane šarlatanideks ja mingil määral ka konkurentideks. L. Meri toob ära erinevate rändurite seisukohad, kes šamaanis «on tahtnud näha parapsühholoogiliste vaimuannetega isiksust, kelle okultsesse kunsti jämedakoeline eurooplane ei suudagi tungida»<sup>13</sup>, teistest küljest aga «kuivõrd arbutajad kujutati papi rivaalina, pidi ta temaga võistlema ka jõukuse, sotsiaalse seisundi ja sallimatu mõttelaadi poolest. Ajalugu on äärmiselt lihtne ehitada monteeri-tavatest tüüpdetailidest ning selline ajaloohoone osutub mugavaks, sest ta on läbinisti tuttav. Selle skeemi kohaselt on šamaan priileivasõõja ning ta jäeti nõukogude võimu esimestel aastatel kodanikuõigustest ilma. Etnograaf V. Tugolukov<sup>14</sup> on osutanud, et arbutajad, vastupidi, kuulusid rõhuvas enamikus ühiskonna kõige vaesemasse kihti. Tuleb tähendada, et algelises ühiskonnas oli inimese ja jumala vahekord kodune ja usalduslik, selles ei puudunud isegi lustaka nõõkimise varjund, mida saatis teadmine, et tegemist on kombe või rolliga, mida inimene olukorrast olenevalt täidab või mängib.»<sup>15</sup>

Niisugune oli Demnime, niisugune oli ka Ultši Udinkan A. Gerassimovi dokumentaalfilmis «Petroglüüfid kasetohul» (Kaug-Ida kroonikafilmi stuudio, 1980), niisugune arbutaja oli ka udehe Doke Insī Amulenki sugukonnast, keda jäädvustas 1928. aastal A. Litvinov filmis «Metsainimesed». Kõigi nende kaardide väärtuse hindamine on keeruline: iga teadlaste põlvkond tunnetab nendes ikka midagi uut.

Rohkem on filmidokumente säilinud mansidest, kes elavad hajusalt Uurali-tagusel alal. Juba 1920.—1930. aastatel käisid seal filmiekspeditsioonid. 1920. aastate lõpul filmis stuudio «Sovkino» olukirjeldusfilmi «Uurali taigas», kus näidati vogulite (nii nimetavad mansid naaberrahvad) järkjärgulist üleminekut paiksele eluviisile, püstkodade asemele tulid esimesed palkmajad. 1945. aastal valmis Sverdlovski dokumentaalfilmi stuudios film «Taigas», mis tutvustas mansi tikandeid, ehteid, soenguid ja muid häabuva kultuuri elemente. Mustvalgetest kaarditest hoolimata avasid need filmid meile ka taigaelanike vaimse maailma: näeme karutantsu, võidusõitu põdrarakenditel jne. Pilti saatev rahvaviisimotiiv lisas kujutatava maailma mõistmisele täiendava nüansi. Sünkroonheliülevõtteni oli siis jäänud veel kakskümmend aastat.

Lennart Meri pöördus manside juurde 1970. aastate teisel poolel, ta jäädvustas mansi rahvalaulikuid sünkroonheliga kvaliteetsele värvifilmile, jäädvustades ka mälestuse vanadest matusekometest, mis ilmekalt kõnelevad sidemest rahvaste vahel, kes asuvad üksteisest kolme tuhande kilomeetri kaugusel.

Mansi rahvalaulik Roman Sainahhov jutustab lugu kaurist, hiljem laulab karupeielaulu: sellesarnast arhailist teksti tundsid teadlased seni ainult eelmise sajandi lõpust pärit üleskirjutuste põhjal. Eesti filmirändurite kaamera tegi avastuse. Kuid filmi väärtus ei seisne üksnes selles. Ta kujutab ka mitmeid teaduslikke hüpoteese. Saame teada, et ugri rahvad andsid Siberile metalli ja ehitasid sammasaida, mis esimesena tunnistab rändrahvaste üleminekut paiksele eluviisile.

Oleme endiselt manside juures. Keskealine jässakas mees (Grigori Sainahhov) mängib keelpilli, mis meenutab paadinina. Viisi kuulates hakkame tajuma esitaja maailmanägemist, mõistame paremini tema rahvast. Paat jõel. Ja siis märkame ekraanil juba hoopis muid — kivisammast, müüri ja trepiastmeid. Kust sattus metsavööndisse niisugune võimas kindlus? «Oleme ungarlased,» kuuleme ekraanilt. Kindlused pärinevad Rooma impeeriumi aegadest. Palju on muutunud, midagi on jäänud: ungar-

1. Meri Virmaliste väraval, lk.170.

vt В. Туголуков. Следопыты верхом на оленях. М., 1969. Тоim.

L. Meri, Virmaliste väraval, lk 167—168.



«Veelinnurahvas» Handi paat ai hoop Kaasani jõel. Suvi 1969. L. Mere foto. Paat kui kultuuride ja rahvaste ühendaja, elukandja ning hingesõiduk muutus oluliseks ja siduvaks märgiks filmis «Linnutee tuuled». Paadile on ka pühendatud Lennart Mere stsenaarium, mis veel ootab lavastamist.

«Veelinnurahvas». Handi paadimeister Nikita Jernõhhov. Amnja küla Berjozovo rajoon. Suvi 1969.

L. Mere foto

lased tegelevad karjakasvatusega, kuid millegipärast on säilitanud püstkoja. Nad on pidanud kohanema uute geoloogiliste tingimustega; nii on neil tekkinud mörrataoline kalapüügiriist *topogatõ* ('läbikatsuja'), tundmatu muudele soomeugri hõimudele, mis on kohane Tisza madalatele kalavetele. Liikudes aeglaselt edasi läände, said ungarlased tugevaid mõjutusi türgititari ja slaavi rahvastelt. Ja äkki haarab vaatajat kummaline tunne, kui ta näeb ungari külakalmistul tõrvatud tammepuust paadikujulisi hauasambaid *fejfa* ('peapuu'). Lausa uskumatu, et Euroopa südames on võinud säilida nii puhaste paganlike elementidega surnuaed. Alles eelmises episoodis nägime ju samasugust matusekomet mansidel: koos surnuga jäeti hiide surnumaja lähedusse paadinakujuline hauasammas.

«Oleme vadjalased ja meid ei ole palju.» Filmis ei öelda, kui palju vadjalasi veel elab, kuid akadeemik Paul Ariste arvamusel kohaselt elab neid Leningradi oblastis paarikümne ümber.<sup>16</sup> Saame teada, et paljud vadjalased langesid Teises maailmasõjas Leningradi kaitsel. Kepiga vanamees iidse tamme all näitab, kuhu on maetud ta sugulased; oma saatusest räägib ta vadja keeles. Kommentaar selgitab, et rahvauskumuse kohaselt jätkavad surnute hinged elu tammikus. Ekraanil kujutatute seostub tekstiga, sünnib autori nägemisviisi, kujutatava režissööripoolne interpretatsioon.

Setu mehed esitavad vastse laastkatusega tare juures laulu, mis kuulub «sellesse sügavasse kultuurikihti, kus ilmnevad soome-ugri ja slaavi rahvaste arhailised seosed».<sup>17</sup> Märkamatu minnakse üle järgmisele episoodile, kuid säilivad samad kased, nõnda et meile näib, nagu oleksime veel Peipsi ääres. Nüüd laulavad aga ersa naised. Ersa sugulusseose läänemeresoomlastega avastas XVII sajandi lõpul Fabricius. Kaamera näitab vabas õhus laulvate naiste peakatteid. «Kas viisid muutuvad aeglasemalt kui keel?» — see retooriline küsimus juhib meie tähelepanu asjaolule, et ersa laul sarnaneb tõesti väga setu lauluga.

«Linnutee tuulte» viimastes piltides räägitakse eestlastest. Meie aja-

<sup>16</sup> Sellest on juttu ka režissöör Valeria Andersoni dokumentaalfilmis «Kevade tulek — Tartu 1975» (stsenarist: Hillar Palamets, operaator: Voldemar Maak, helioperaator: Ülo Saar, «Tallinnfilm», 1975). — K. J. TRU soome-ugri keelte kateedri andmetel on vadja keele kõnelejaid praegu poolsada. — Toim.

<sup>17</sup> Ю. Е. Кр а с о в с к а я, Фольклор на экране. «Советская музыка», 1978, № 4, с. 76.

arvamise algsajandeil olid eestlased kõige põhjapoolsem põlluhariarahvas tänu reहेle, kus toimus vilja järeleküpsemine; sõna *rehi* ise on nii idaslaavi kui ka germaani keeltesse laenatud soomeugrilastelt.

Puu ümber keerleb taevavõlv — Eestis pühitsetakse suvist pööripäeva. Filmi lõpukaadreid vaadates meenub nganassaanide püstkoja *matalir-ma* ehitus, saarlaste leedusammas tuletab vaatajatele meelde, et «Kalevalas» peeti kuuske ilmasambaks: esivanemate hääl rändab ajas ning ruumis üle taiga, üle tundra, üle Volga-äärsete alade, üle Eesti, Ungari ja Soome, rõhutades veel kord, et «palju on muutunud, midagi on jäänud; muutes maailma, hoiame inimest».

Kõik filmietnograafid või dokumentaalkroonikud soovivad filmida elu «nii nagu ta on», kuid paljudel juhtudel tuleb režissööridel minevikku ellu äratada, tuleb elustada hääbunud kombeid, lausa sundida esinejaid meelde tuletama ja üles leidma seda, mida need ise peavad võib-olla juba vananenuks ja tarbetuks. Filmides «Veelinnurahvast» jäädvustas L. Mere filmigrupp perekonna- ja kalendrillaule ning kombeid. Marimaal filmiti pulmakombeid. Nii jäädvustusid filmilindile arhailised rituaalid, mis astusid inimeste mälust uude ellu ja teisesid kunstiks.

Mineviku kultuurikihtide dokumenteerimisel kerkivad etnograafia- ja folkloorifilmide autorite ette ka koomilised või isegi bürokraatiast tingitud raskused. Eriti siis, kui tahetakse filmida vähe tuntud või «argiseid» folkloorinähtusi. Nii juhtus ka L. Mere filmigrupiga. «Marimaal tahtsin kord filmida paganausuliste jumalateenistust, kuid militsionäär keelas selle ära, öeldes, et see on ebatüüpiline. Tal oli muidugi õigus... Kuid minu ülesandeks oligi «ebatüüpilise» filmimine, sest vanades rituaalides on säilinud suurepäraselt muusikat, ja nii tekkis mul konflikt militsionääriga, kes ei võinud ju teada, et pean ennast niisama suureks Marimaa sõbraks nagu temagi.»<sup>18</sup>

Lennart Meri kaitseb kindlalt seisukohta, et vanu kultuure ja veel elavaid traditsioone on tarvis hinnata ja hoida. «Olen nimelt veendunud, et rahvaloomingu väärtus ei ammendu tema ajaloolise osaga, see tähendab, tema väärtus pole mitte selles, et ta hallis minevikus on olnud esiemaks meie tänapäeva peenenenud luulele, muusikale, kirjandusele, kogu sellele hiiglaslikule vaimse loomingu hoonetele, mida me nimetame kultuuriks... Tänapäevane ja homme vajadus määrab rahvaloomingu väärtuse. Seda tuleb lakamatult meele pidada ja meenutada meie praguse teaduslik-tehnilise revolutsiooni ajal. Teaduse ja kultuuri arenguseadused on täiesti erinevad. Kultuurilugu ei tunne mõistet «ajast ja arust». Kultuur, erinevalt teadusest, on kumulatiivne, see tähendab, kõigi seniste sadade põlvkondade loomingu summa... Ja kui mingi rahvaloomingu oskus, tava või teos hävib, siis on see häving lõplik ja absoluutne nagu mammutite häving...»<sup>19</sup>

Filmis «Linnutee tuuled» lahendas eesti režissöör endale võetud keerulised ülesanded nii teadlase kui ka publitsistina. Arendades edasi «Veelinnurahva» teematikat, lõi ta filmi, mille teaduslik usaldusväärsus liitub kinematograafilise vaatamänguga. Ta tõi ekraanile mitmed rahvakunsti faktid ning nähtused, mis olid varem teadlastele vähe tuntud või hoopiski tundmatud. Tal õnnestus jäädvustada soome-ugri ja samojeedi rahvasteharvuste ainelise ning vaimse kultuuri mõningaid olulisemaid nähtusi nende loomulikkuses. Kümnetes episoodides jälgitakse kunagise ühiskultuuri suhteid. Filmi teeneks võib pidada ka seda, et suudeti tungida tööpoolest ehtsasse folkloorisse tegelikkusesse. Kineastide kaamera on teinud avastusi niisamuti nagu mikroskoop bioloogi või füüsiku käes.

Tutvumine teistsuguse, tundmatu kultuuriga on nagu väljaminek meile teada seaduspärasuste maailmast. Ent kuidas filmida seda nii, et teised kultuurid, teistsugune maailmanägemine ja teistsugused käitumispõhimõtted muutuksid meile mõistetavaks? Just siin mängib olulist osa filmi tegelaste elav sõna; sünkroonne võtetehnika seab meid täiesti uue, teistsuguse reaalsuse ette. Heli «teistkordse tulekuga» ja kergete kaamerate ilmumisega kahanes märgatavalt distants uurijast režissööri ja filmitava vahel ning seepärast avaneb kaamera ees tegutsevate inimeste

<sup>18</sup> L. Meri. Virmaliste väraval, lk 242.



sisemaailm nüüd ka täielikumalt ja mitmekülgsemalt. Meie kõrv ei taju nüüd mitte üksnes ajale semantikat, vaid ka rütmi, tooni, emotsionaalseid rõhuasetusi. Samal ajal võime vaadelda käitumist, mis väljendub miimikas, žestides ja liikumises.

L. Meri ei ole rahuldunud folkloorinähtuste passiivse vaatlusega, ta ei ole rangelt järginud erapooletu ja dokumentaalse filmi põhimõtteid. Vastupidi, ta justkui kütaks kaasvestlejat üles, nõnda et see peagi sundimatult improviseerides unustab objektiivsust. Dihhotoomilises vastandipääris — jäädvustamises ja interpretatsioonis peitub veel üks võimalus: aktiivse kaamera meetod ja poolvarjatud, nn vaoshoitud, harilik võtteviis. Esimese meetodi efektiivsust tõestas pikaajalise praktikaga Jean Rouch, kes korduvalt filmis Aafrika rahvaid just nimelt «sissetungi» meetodil. Prantsuse filmietnograaf kinnitas korduvalt, et «kaamera ees inimesed alati mingil määral mängivad, justkui kinnitades endale: inimesed vaatavad mind ja ma pean nende ees hea välja nägema. Kuid see kestab üsna lühikest aega. Varsti hakkavad nad, võimalik et tõesti esmakordselt ja ausalt, mõtlema oma probleemide üle, kes nad tegelikult on, hakkavad rääkima endast ja oma elust... Toimub midagi kummalist: film muutub neile vahendiks, mille abil nad lahendavad oma probleeme, mida nad midu poleks söandanudki välja öelda.» «Olen veendunud,» jätkab Jean Rouch, «et üheksakümmend protsenti sellest, mida nad räägivad, on täiesti siiras, ent teises situatsioonis, ilma filmimise abita, poleks nad rääkinud kunagi isegi mitte kümnet protsenti sellest, mida oleksid võinud.»<sup>20</sup> Kas «aktiivse kaamera» meetod ei osutu sel moel autori vahelesegamiseks, agressiivsuseks, mis moonutab tõelisi folkloorinähtusi või häirib filmitavaid inimesi? Tõeline filmietnograaf segab end inimeste ellu ainult nende endi nõusolekul. Nii filmis L. Meri viimast kamassi Klavdia Plotnikovat, kes rääkis emakeeles, pimedat mansi laulikut Roman Sainahhovi, vadja rahvalaulikut Oudekki Figurovat, nii filmiti kuut setu meest ja loitsijatepaari Demnimed ja Dülsimakat. Kõik need inimesed esinesid kaamera ees sundimatult ja loomulikult, mõned neist «soojendasid» end filmimeeste tähelepanu paistel, tundsid eriti suurt vajadust end väljendada ja tühjaks rääkida. Rahvalaulik O. Figurova ja setu seksteti *hillõ* Jakob Kadak on juba surnud, praegu need mehed ei laula enam koos, Figurova ja Kadak surid veel enne filmi lõplikku valmimist ning autor teeb selle kurva fakti vaatajatele teatavaks nii, nagu kõneleks ta isiklikust kaotusest. Publiitsistlikkus ja originaalne autoritekst veenavad selles, et «Linnutee tuuled» kuulub tõsiste, usaldusväärsete, aktuaalsete ja erutavate filmide hulka.

Eesti kineast L. Meri ja tema peamised kaastöölised R. Maran, V. Torimis, E. Säde, E. Putnik, S. Rahomägi jt pole oma loominguliste taotlustega jäänud üksi. Teistes liiduvabariikides on neile tekkinud väärilisi võistlejaid. Just siis, koos «Veelinnurahva» ekraanile jõudmisega, algas seitsmekümnendatel aastatel etnograafilise filmi alal üldine tõus. See tulenes huvi suurenemisest meie maa erinevate rahvaste kultuuriloo vastu, ja nagu eespool märgitud, ka seoses kinematograafia tehniliste võimaluste arenguga, samuti sellega, et aimefilmide loojate hulka tuli rühm inimesi, kelles ühinesid kunstiteadlase, psühholoogi, sotsioloogi ja etnograafi võimed.

Nii «Veelinnurahva» kui ka «Linnutee tuulte» filmikollektiivil olid need võimed olemas. Teatud määral just tänu neile on hakatud looma filme, kus puudub tavapärane eksootika ning harilikud vaatamängulised võtted, filme, mille vaataja ei tunne end turistina või juhukülalisena, vaid süveneb materjalisse ning muutub koos filmi autoritega uurijaks.<sup>21</sup>

Tõlkinud SIRJE RUUTSOO

<sup>20</sup> Jean Rouch in Conversation with James Blue. Film Comment, Fall-Winter, 1967. Tsit rmt: G. Youngblood "Expanded Cinema", 1970, lk 132.

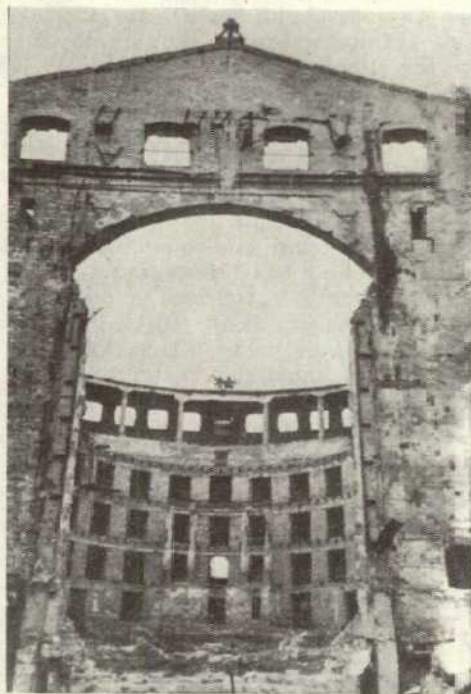
<sup>21</sup> Aastavahetuseks 1985/1986 peab Lennart Merel «Eesti Telefilmis» valmima uus dokumentaalfilm «Kalevala hääled». Toim. .



Semperoperi vastvalminud saal.

E. Döringi foto

Semperoperi varemed.



## Tuhast tõusnud fööniks — Dresdeni *Semperoper*

ARNE MIKK

Üle 775 aasta vanust Dresdenit ei tunta kultuurimaailmas ainult kuulsal maaligalerii kaudu, selle linnaga on seotud ka mitmed tähelepanuväärsed sündmused Euroopa muusika- ja teatrielus.

Tuntud poistekoor — Dresdeni *Kreuzchor* — võib oma eelkäijate kaudu lugeda ennast linnaga peaaegu ühevanuseks. 1548. aastal asutati orkester, mida tänapäeval tuntakse Dresdeni *Staatskapelle*'na. 1627. aastal kanti Dresdeni lähistel ette H. Schützi ooper «Daphne». Nelikümmend aastat hiljem laskis Dresdeni õukond ehitada juba oma ooperiteatri. Järgnes pikk periood itaalia coperite ja ooperitegijate tähe all. Ent E. T. A. Hoffmann (helilooja, kirjanik, maalikunstnik), eriti aga C. M. von Weber andsid oma loominguilise tegevusega uue tõuke rahvusliku heliloomingu ja teatri elavnemisele Dresdenis.

Arhitekt Gottfried Semperi (1803—1879) projekti järgi valmis aastatel

1838—1841 Zwingeri kompleksi kõrvale imposantne ooperimaja. 1843. aastal sai kuninglikuks kapellmeistriks Richard Wagner ja selle perioodi märkimisväärseteks sündmusteks on kolme Wagneri ooperi esietendus Dresdenis («Rienzi», «Lendav Hollandlane» ja «Tannhäuser»). Ja kuigi too teatrihoone hävis 1869. aastal tulekahjus, alustas Gottfried Semper kohe uue projekti tegemist ning tema poja Manfred Semperi juhendamisel kerkis aastatel 1871—1878 samale kohale uus teatrihoone. G. Semperi loomingusse kuulub muude ehituste kõrval veel Dresdeni maaligalerii ja Viini *Burgtheater*. Mitte asjatult ei ole talle Dresdenis püstitatud mälestussammas, ja mis kõige sümpaatsem: meistri kavandatud ooperiteater on jäänud tänaseni tuntuks nimega *Semperoper*.

Teatri järgnevate aastakümnete loomeelu on kõige olulisemalt ilmestanud Ernst von Schuch, kes oli aastatel 1872—1914 tegev dirigendina, peadirigendina ja direktorina. Tema initsiatiivil toodi Dresdenis lavale 51 uut teost, nende hulgas Richard Straussi esimesed ooperid, millest tuntumaks on saanud «Salome» ja «Roosikavalier». Sama liini jätkas Fritz Busch. R. Straussi uutest ooperitest jõudsid lavale «Intermezzo» ja «Egiptuse Helena», lisaks nägid siin esmakordselt rambivalgust Busoni «Doktor Faust», Weilli «Protagonist», Hindemithi «Cardillac». *Semperoper*'i kaudu jõudsid esmakordselt saksa publikuni ka Mussorgski «Boriss Godunov» (1923) ja «Hovanštšina» (1928), Verdi «Saatused jõud» (1926) ja «Macbeth» (1928), Puccini «Turandot» (1926). Vahemärkusena olgu öeldud, et 1922/23. aasta hooajal viibis *Semperoper*'is praktiliselt «Estonia» teatri esimene ooperijuht Hanno Kompus, omandades väärtuslikke kogemusi nii lavastamise kui ka repertuaaripoliitika alal.

Kui fašistide võimuletuleku järel F. Busch pidi oma kohalt lahkuma, oli Karl Böhm see, kes Dresdeni häid traditsioone edasi viia püüdis. Veel kaks R. Straussi ooperit tulevad tema juhatusel kuulajate ette — «Vaikne naine» (1935) ja «Daphne» (1938).

Sõda vajutas oma pitseri ka Dresdeni kultuurielule. Ent lõplik katastroof leidis aset ööl vastu 14. veebruaril 1945, mil Inglise-Ameerika õhujõudude totaalne rünnak muutis ühe ööga suitsevaks põrguks selle Elbe Firenzeks kutsutud võrratu arhitektuuriansambliga linna. Varemisi oli ka *Semperoper*... Richard Strauss, kelle loomingust oli koguni üheksa ooperit esmakordselt rambivalgust näinud just sellel laval, valas oma masenduse helidesse orkestriteoses «Metamorfoosid».

Kuid elu ei jäänud seisma, ajutistes ulualustes hakkas juba 1945. aasta 10. augustist kõlama Mozarti «Figaro pulm» ning 1948. aasta sügisel (*Staatskapelle* 400. aastapäevaks!) avati Beethoveni «Fidelioga» ümberehitatud endine draamateater, mis jäigi ooperi- ja balletietenduste püsivaks mängupaigaks.

Selle perioodi loometegevuse põhiraskus lasus dirigent Joseph Keilberthi, lavastaja Heinz Arnoldi ja kunstnik Karl von Appeni õlgadel. Teatri repertuaaripoliitikas püüti endiselt tuntud teoste kõrval lavale tuua uusi oopuseid ning vähem tuntud teoseid klassikalisest pärandist: ühelt poolt Orffi «Kuu» ja «Catulli Carmina», Britteni «Albert Herring», Kurka «Vahva sõdur Svejk», Prokofjevi «Armastus kolme apelsini vastu» jt meie sajandi autorite põnevamad teosed, teiselt poolt Händeli «Ariadne», Mozarti «Lucio Silla», Rimski-Korsakovi «Mozart ja Salieri» jne.

Samal ajal algab ka ballettmeister Tom Schillingi viljakas tegevus (Stravinski «Tullilind», Prokofjevi «Tuhkatriinu» ning «Romeo ja Julia», Tšaikovski «Luiked järve», Egki «Abraxas» jt). Muusikalise taseme pideva tõusu eest hoolitsevad dirigendid Otmar Suitner ja Siegfried Kurz, lavastuste alal algab märgatav uuenemine pärast Harry Kupferi tulekut ooperijuhi kohale 1971. aastal. (Muide, nii Kupfer kui ka Schilling on nüüd Berliini *Komische Oper*'i juhid.) Lisaks väljapaistvatele klassikalavastustele toob Kupfer Dresdenis välja Debussy ooperi «Pelléas ja Mélisande», Berlioz'i «Fausti neemmise» ja Schönbergi «Moosese ja Aaroni» (taas esmasitus SDV pinnal). Oma autorite loomingust on nimetamisväärsemad Udo Zimmermanni «Levini veski» ja Rainer Kunadi «Vincent».

Dresdeni ooperiteater käis mitmetel menukatel välisreisidel, sealhulgas paaril korral ... Jõukogude Liidus, *Staatskapelle* osavõtul tehti arvukaid

heliplaadistusi paljude välisfirmade osavõtul (dirigentide hulgas Karl Böhm ja Herbert von Karajan), kuid *Semperoper*'i suitsumustad varemend ootasid ikka kannatlikult oma tundi. Ja pärast eluliselt olulisemate hoonete valmimist tulid 1977. aastal ehitusmeistrid ka nende varemete vahele.

13. veebruaril 1985 algas uus elu kolmandas *Semperoper*'is. Esietendus Weberi «Nöidkütt», mis oli jäänud viimaseks etenduseks enne hoone purunemist täpselt 40 aastat tagasi. Järgmisel päeval esietendus R. Straussi «Roosikavaler». Mõlemad ooperid lavastas teatri praegune peanäitejuht Joachim Herz, kelle esimesed kaalukamad lavastused said teoks Berliini *Komische Oper*'is. Aastatel 1959—1976 oli ta peanäitejuht Leipzgis, seejärel 1976—1982 *Komische Oper*'is ning viimased kolm aastat on olnud Dresdeni ooperitrupi juht, tehes samaaegselt arvukalt külalislavastusi ka paljudes välisriikides.

Järgnesid kahe uue teose esiettekanded, mille autoriteks olid SDV praegused tuntumad lavamuusikaloojad: 15. veebruaril Udo Zimmermanni ballett «Leekides rahu» ja 16. veebruaril Siegfried Matthuse ooper «Lugulaul lipnik Christoph Rilke armastusest ja surmast». *Semperoper*'i avamisest kujunes tähelepanuväärne kultuurisündmus mitte üksnes Saksa DV-s, avatenduse kandsid üle paljude välisriikide televisioonikeskused ning Dresdenisse kutsuti omakorda kohe külla hulk rahvusvahelise mainega soliste ja teatrikollektiive. Esimese soolokontserdi andis vastvalminud teatris Peter Schreier koos Svjatoslav Richteriga. 21. veebruaril andis Händeli «Alcinaga» esimese külalisetenduse Berliini Riigiooper. Märtsikuul algul tõi Leningradi Kirovi-nimeline teater külakostiks Tšaikovski ooperid «Jevgeni Onegin» ja «Padaemand». Aprilli algul käis Dresdenis Viini Riigiooper R. Straussi ooperiga «Ariadne Naxosel» ning mõni nädal hiljem näitas Londoni *Covent Garden*'i Kuninglik Ballett J. Massenet'—L. Lucase balletti «Manon».

Alates 1978 aastast, toimuvad Dresdenis igal kevadel rahvusvahelised muusikapidustused. Tänavu sai 25. maist kuni 9. juunini teoks kaheksas festival, mille keskuseks oli vastavatud *Semperoper*. Ülevenemaaline Teatriühing lähetas Dresdenisse kaheliikmelise delegatsiooni. Mul oli õnn seda sõitu kaasa teha koos Sverdlovski Ooperiteatri peanäitejuhi, NSV Liidu rahvakunstniku Vladimir Kurotškiniga.

*Stseen Semperoperi lavastusest «Nöidkütt» (lavastaja J. Herz, kunstnik V. Schröter, dirigent H.-E. Zimmer).*

*E. Döringi foto*



Festivali avas Moskva Suure Teatri balletitrupp, kavas Sostakovitši «Kuldne sajang» ning galakontsert. Hamburgi Riigiooper näitas R. Straussi «Arabellat» ning F. Cavalli «L'Ormindot», Praha Rahvusooper oli kaasa toonud B. Martinü «Kreeka passioonid» ja A. Dvořaki «Kuradi ja Káča». Berliini *Komische Oper* näitas Händeli «Giustinot». Kõik eespool mainitud etendused, pluss mõned kontserdid ja Dresdeni oma ansambli esitatud Mozarti «Cosí fan tutte», Verdi «Traviata», R. Straussi «Roosikavaler», Weberi «Nõidkütt» ning eespool mainitud Zimmermanni ja Matthuse uudisteosed, etendati värskes *Semperoper*'i laval. Meie sõit oli planeeritud festivali teisele poolele ja nendest etendustest nägime nelja.

«Cosí fan tutte» ja «Nõidküti» puhul võlus kõigepealt saksa teatrile nii endastmõistetav ansamblikultuur ja *Staatshapelle* võrratu kõla. Lavastuse alal mõjus kõige intrigeerivamalt see, milliselt lähtekohalt J. Herz oli lahendanud hundikuristikku pildi «Nõidküti»: sõjajärgne kaos inimeste ja hobuste laipadest, purunenud vankritest ja suurtükkidest, mis olid kõik läbisegi alla kuristikku visatud. Tõepoolest võikalt mõjuv taust Caspari ja Maxi võlukuulide valamise stseenile. Kuid... kui moodne lavatehnika seda kõike veel tõusmiste, vajumiste ja pürotehnikaga eriliselt demonstreerima hakkas, siis läks tähelepanu tükiks ajaks paratamatult välisele küljele.

Kuid teatritehnika on Saksa DV-s tõepoolest kõrgel tasemel. Selle veelkordseks kinnituseks oli «Giustino» etendus (lavastaja Harry Kupfer, lavakujundus Valeri Leventhalilt). Nägin seda teist korda, kuid ikkagi mõjus kõik endist viisi värskena. Eriti leidlik on etenduse finaali. Händeli partituuri järgi kõlab ooperi lõpul (siis, kui tegelaste vahekorrad lootusetult sassi on läinud) lihtsalt häälmagedest, st *deus ex machina*, ning rahu ja üksmeel on kohe paika pandud. Kuid Kupfer näitab selle stseeni ajal Händelit ennast, kes istub mäetipul harmooniumi taga ning söömisejoomise kõrval nagu muuseas lahendab ära ka ooperi lõpu — nukumängu abil! Kõik solistid tulevad nüüd lavale tänapäevases riietuses, laulavad ettenähtud lõpuansambli, hoides marionettidena käes oma äsja kehatatud tegelaskujusid, ning n u k k u d e n a võivad ju vabalt ühele troonile mahutada nii võimatu kuningas kui ka nupukas talupoeg Giustino. Tõeliselt vaimukas kingitus maestro Händeli 300. sünniaastapäevaks.

Kõige vähem pakkus nähtud etendustest nii teose kui ka teostuse seisukohalt Praha Rahvusooperi «Kurat ja Káča». Üks kohalik kriitik kirjutas paar päeva hiljem ajalehes selle õhtu kohta umbes nii, et «igale rahvusele on oma kultuuri seisukohalt kõik teosed väga olulised, kuid

Pergolesi «Il Flaminio» Napoli San Carlo ooperiteatri esituses.

H.-L. Böhme foto

Zubin Mehta ja New Yorgi Filharmoonikud proovil.  
M. Cretzigeri foto



teisest rahvusest kuulajatele ütleb vist Dvořaki üks slaavi tants rohkem kui äsja nähtud kolmevaatuseline ooper.»

Kõiki seni mainitud oopereid nägime-kuulsime siis nõelasilmast tulnud *Semperoper*'is, mis oma toretsevas ja värvierksas rüüs mõjub vanade teatrimajade tuhmade toonide taustal küll veidi pealetükkivalt teatraalselt, kuid meistriteestele peab aastatepikkuse kannatlikkuse ja püüdlikkuse eest tõesti au andma. Koridorides maalid ja büstid mineviku suurkujudest, meeneletis müügil brošüürid, heliplaadid ja Meissenis tehtud mälestusmedalid, puhvetis isegi igal paberist salvrätikul teatri embleem. Pastelsetes toonides saalis väga mugavad istmed, mille igast seljatoest immitseb tasapisi jahedat õhku. Seintel ja laes tuntud heliloojate ning dramaturgide portreed ja stseenid nende teostest. Mozarti ja Goethe kõrvale lakke on kirjutatud Eestimaaigi tegutsenud August von Kotzebue nimi, kellesse vahepealsetel aegadel suhtuti küll paraja muigega, kuid kes omal ajal ometi oli teatud ja tuntud teatrimees.

Ühel pärastlõunal korraldati meile väike ekskursioon ka *Semperoper*'i lavatagusesse maailma. Väga hubased prooviruumid ja näitlejate garderobid, esmaklassiline lavatehnika on võrreldav meil ehk ainult Vilniuse uue ooperiteatri sisseseadega. Kuna tänapäevase teatritegemise seisukohalt vana maja paratamatult kitsaks jäi, siis projekteeriti tagakülge kaks lisatiiba, mis galeriide kaudu on ühenduses põhimajaga. Ühes tiivas asuvad imponentne proovilava, direktiooni ja osaliselt ka näitlejate ruumid. Teine juurdehitatav korpus on veel pooleli, siia tulevad mitmele korrusele kohviku- ja restoraniruumid (eraldi publikule ja teatrirahvale).

Nii et taas elustades mõnes lõigus piinliku täpsusega kõike ajaloolist (ikkagi Gottfried Semperi looming), püüti samaaegselt lisada ka seda, mis tänapäeval on vajalik ja ainuõige. Parema nähtavuse huvides näiteks ei ole jälgitud täpselt isegi rõude asetust ega loožide endist kuju, vaid olulisemaks on peetud teatrisaali üldist olemust ja vaimu.

Et ära vaadata-kuulata kõiki festivaliüritusi, oleks pidanud Dresdenis viibima mitu korda kauem, sest etendused ja kontserdid toimusid samaaegselt 12 paigas ja mõnikord veel mitmel kellaajal.

Vanas teatrimajas nägime Napoli *San Carlo* ooperiteatri esituses Pergolesi ooperit «Il Flaminio», võrratu elurõõmu ja napoli temperamendiga esitatud teost, mis andis parima ettekujutuse koomilise ooperi esitamise tavadest ja samaaegselt ka improvisatsioonilisest värskusest. Lavakujundus ja kostüümid näisid ehtsa itaalia majoolikana.



Samas majas näitasid oma kunsti veel Vanaooperi Studio Maini-äärsest Frankfurdist, Michel Hallet' Eghayani balletitrupp Lyonist, Karl-Marx-Stadti ooperiteater, Dresdeni teatri balletiansambel ja Pallucca balletikool.

Draamateatri väike maja oli põhiliselt kammeretenduste või üliõpilaste ooperistuudiote esinemise paigaks, nägime Leipzigi muusikaülikooli etendust, Händeli ooperit «Truri karjane». Iga laulustiil (sealhulgas ka Händeli oma) näib lihtsana ja loomulikuna, kui seda viljeldakse pidevalt juba õpiajast alates. Ning Leipzigi noored olid tõesti orgaanilised — nii laulus kui ka lavalises tegevuses.

Kuuldud kontsertidest oli vaieldamatult hiilgavam sümfooniakontsert, kus esines maailmakuulus New Yorgi Filharmoonikud Zubin Mehta juhatusel. See Ameerika Ühendriikides üks vanimaid ja tuntumaid orkestreid (kunagine Arturo Toscanini ansambel) mängis-musitseeris tõepoolest kõige kõrgemal tasemel. Kavas Bachi Brandenburgi kontsert nr 3, USA autori Leonard Druckmani eredatele kõlavärvidele ehitatud «Prism» ja R. Straussi «Sinfonia domestica». Peab ütlema, et kogu sümfooniaorkestrite programm oli äärmiselt huvitav ja mitmekülgne. Dresdeni *Staatskapelle* andis kolm kontserti, mille kavas Bachi Mattheuse passioon, S. Mattheuse Kontsert löökpillidele ja orkestrile (esiettekanne) ning R. Straussi, R. Wagneri ja J. Brahmsi loomingut. Dirigentideks olid Peter Schreier, Hiroshi Wakosugi (Jaapan) ja Hubert Blomstedt (Rootsi). Kontserte andsid veel Dresdeni Filharmoonikud, Stockholmi Filharmoonikud ja Berliini Raadio Sümfooniaorkester.

Aga kõigil teistel kontsertidel esinejad: 12 tšellisti Lääne-Berliini Filharmoonia orkestrist, Dresdeni *Kreuzchor*, Soome poistekoor «Cantores Minores», instrumentaalansamblid ja kammerorkestrid Prantsusmaalt, Poolast, Tšehhoslovakiast, Jugoslaaviast, mitmesugused solistid — sellist kavade ja interpretide rikkust ei oska küll kusagilt mujalt kõrvale seada.

Nõukogude Liitu esindasid peale Moskva Suure Teatri balletitrupi veel Moskva kammerorkester Viktor Tretjakovi juhatusel ja kaastegevusel, tenor Juri Marussin Leningradist, pianist Eliso Virsaladze ja tšembalist Aleksandr Maikapar.

Kui kõigele eelnevale juurde lisada veel opereti- ja nukuteatrietendused, vabaõhulavastused Bathenis, paljud kontserdid Zwingeris ja muu, siis peab ütlema, et tõepoolest laulis ja musitseeris kogu Dresden ja tema ümbruskond.

Nagu ütles viimase päeva hommikul toimunud pressikonverentsil Dresdeni muusikapidustuste direktor dr Winfried Höntschi, esines kahe nädala jooksul umbes 3000 interpreeti 23 maalt. Muusikateatrid andsid 68 etendust, Weberi-nimelisele kammerteoste rahvusvahelisele konkursile saadeti 50 teost (24 maalt). Esiettekandele tuli 12 suuremat oopust ja 7 laulu.



Äsja avatud Semperoper.

E. Döringi foto

Üks galerii ühendab vana maja uue juurdeehitusega.

Endastmõistetavalt oli teadusliku konverentsi keskpunktis *Semperoper*. Kontsertide kavades jooksid punase niidina läbi selle aasta juubilaride Bachi, Händeli, Schützi ning Dresdeniga nii tihedalt seotud olnud R. Straussi teosed. Korduvalt märgiti ka NSV Liidu esindajate olulist panust festivali õnnestumisse. Ühtlasi kriipsutati alla 40 rahuaasta erilist tähtsust Saksa DV kultuurielule.

Püüdes veel kord silmade ette manada kogu festivali mahtu ning kunstilist kaalukust, peab tahtmatult imetlema Saksa DV valitsuse ja kultuurijuhtide erakordselt laia haaret. Võib ju arvata, et 3000 esinejaga muusikapeo korraldamine pole keerukas mitte ainult organisatsiooniliselt, vaid nõuab ka tohutuid majanduslikke kulutusi (piletite hinnad olid kõrgendatud ainult erijuhtudel, mistõttu kõikide saalide keskmine täitumus oli 96 protsenti!). Kuid selge on, et kõrgetasemeline kultuurisündmus on riigi visiitkaart, reklaam ja rahva parimate püüdluste väljendus. Ning rahu, sõpruse ja tõelise kunstipeo seisukohalt on Dresdeni festival ja selle kroon — uuesti ellu ärganud *Semperoper* — minule saanud küll üheks kõige suurejoonelisemaks kultuurisündmuseks.





*Aldo Rossi. Ujuv teater Venezias. 1980. Väike-  
sele vaatajaskonnale ehitatud puidust ja metal-  
list teater on paigutatud parvele. Etendusi an-  
takse erinevates paikades Venezias.*



*Tallinn. Linn esitub meile dramaatilise, mitme-  
kihilise panoraamina.*



*Marina Abramovič/Ulay. Performance. 1983. Helsinki, Ateneum. Valitud rõivastu-  
ses, otsitud valgustuses ja interjööris istuvad kaks kunstnikku vaikides, liikumatult  
seitse tundi vastakuti. Ümberringi liiguvad näitusekülastajad.*

## Mark Soosaarest

TATJANA ELMANOVITS



Mark Soosaar aprillis 1983 Jaani-Mihkli talu õuel.  
Mari Soosaare foto

«Jõulud Vigalas» saatus ei kujunenud õnnelikuks. Aastad on läinud, Mark Soosaar ei ole ikka veel saanud uue mängufilmi juurde asuda.

Juba käisid «Lurichi» võtted. Kadriorus ning Väike- ja Suur-Karja tänava ühtesuubumise paigas võis kohata luigevaipade, laadapiltide ja monpansjeekarbi kaunistuste vaimus riidetatud vuntsidega härrasmehi ning roosipärjalistes õlgkübarates poolilmadaame, võt-tegrupi arusaamade kohaselt riidetatud statiste, kes pidid looma Lurichi aja tänavapildi.

32 Juhtusin neil päevil külla Mark Soosaare poole. Muu hulgas tuli juttu ka

Lurichist. Mark jutustas oma stsenaariumist, mida oli stuudiale pakkunud.

Mõnes mõttes oli Soosaare Lurich lähedane Toomas Nipernaadile, midagi gailitlikku ja ühtlasi donkihhotelikku oli tema loos kindlasti. Jutt oli rännumehest, kes loobub elu suurest võidust, tuleb otsustaval hetkel tippvõistluselt koju ema matma, kannab kirstu kätel kirikusse, satub Kaukaasiasse, võidab taas, hakkab kullakoormaga koju tulema, haigestub ootamatult ning sureb.

Mark mitte üksnes ei jutustanud, vaid mängis meile, mõnele külalisele, kogu loo maha, mis oli ta silme ees peaaegu nagu valmis film. Selles põimu-

sid faktid ja müüt, tegelikkus ja unistus, selles oli hoogu, indu, andi, sära. Ja selles oli peamine — mitmetahuline, vastuoluline, keeruline, tõeline ja legendaarne Lurich. Kõik see, mis jäigi olemata tuhmivõitu Jeremeikini—Kuigi—Iho «Lurichis».

Mark Soosaar rääkis veel mõnestki filmiideest, kuid n-õ käima ei ole need läinud. Ometi tahtis ta vormis olla. Ja lavastas teatris. Vottes samal ajal ette midagi lausa pöörast: tegi oma kulu ja kirjadega amatöör mängufilmi, milles näitlesid... lambad!

Kas leidub inimest, kes poleks kordagi mõelnud, mis saab temast, ta kodust, lastest, kui too, mida nimetadagi ei julge, peaks siiski lahti pääsema? Kas ei ümbritse meie ajal paljud vanemad oma lapsi kurb-imeliku liigarmastusega, mida põhjustab alateadlik püüd saatusete maksta juhuks, kui... Paljudel kunstnikel on seesama ärevustunne realiseerunud maalides, filmides, esseedes, romaanides.

Picasso «Tüdruk pallil» ja «Guernica», Chaplini «Kullapalaviku» tühjuse kohal rippuv majake, Tuglase «Viimne tervitus» — pärast III maailmasõda Napoli varemetel virelevalt kirjaniikult... Need on teosed, mida Mark Soosaar meenutab «Lindude» kavalehele trükitud pöördumises teatrikülastaja poole. Kas on vaja veel lisada Federico Fellini «Orkestriproovi», Alain Resnais' «Ettenägelikkust»?

Daphnée de Maurier' jutustuse järgi tehtud L. Koidula nim Pärnu Draamateatri etenduse kavaleht lõpeb lavastaja küsimusega: «Tuumapotentsiaali muutmise tuumapõrguks võib meid säästa vaid üha kasvav eetiline potentsiaal. Kas see on aga meis kõigis piisavalt kõrge, et osutada küllaldaseks barjäärriks?»

«Linnud» lõpeb väikeses saalis ebatavaliste filmikaadritega inimtühjast suurlinnast. Metroojaam, väljakud, tänavakuristikud hallilt kõrguvate hoonete vahel... Ning maas laibad, nagu lennult tabatud muretud kirjud linnud, kelle laialisirutatud käed-tiivad on tardu nud viimasel katsel õhku tõusta.

Hävingu sümboliks nii teatritükis kui

ka jutustuses on katastroofist häiritud, kõikjalt Inglismaale kogunenud linnud, kes inimesi ründavad. Ühiskonnaelu normid varisevad kokku. Nendest, kes järele jäävad, muutub nii mõnigi riisujaks, röövliks, mõrtsukaks, mis teeb katastroofi pöördumatuks ja lõplikuks.

Kinomajas Rahukaitsekomiteele korraldatud Mark Soosaare uue filmi «Viimane rahu» läbivaatusel nägime, et filmikaadrid etenduses, mis löid poeetilise, kummalise seose sõjalindude ja inimeste vahel, ongi pärit sellest filmist.

«Linnud» näitavad ühe perekonna lugu sõjas hukkunud ühiskonna varemetel.

Teatrilaval elavad mees Nat (M. Smeljanski), naine Kate (L. Tedre), nende lapsed Jill ja John, kes püüavad hävingule vastu seista, ning teine paar Jerome (V. Indrikson) ja Anita (L. Rebbas), kes ei pea karistamatuse kiusatusele vastu, laskuvad röövimise ning tapmiseni ja langevad ise niisamasuguse karistamatu röövmörva ohvriks.

Lavastaja Mark Soosaare filmiharjumus, kaameratunne loob konkreetseid, selgepiirilised kujud. Võimalik, et nad veenavad oma erakordse filmilikkusega, mis teatrilaval mõjub värskelt, koguni epateerivalt (nagu hüperrealism). «Linnud» paneb mõtlema nähtamatule ahelale, mis sõlmib lähedasi ja kaugeid, sõbralikke ja vaenulikke saatusi...

«Kas eetiline potentsiaal on meis piisavalt kõrge, et osutada barjäärriks?» küsib «Lindude» lavastus, ja vastab: «Kui ei, siis saabub «viimne rahu», hävinguvaikus, alguspunkti paisatus.» Lavastus kõneleb sellest, kuid ei näita. Sest see ei mahu teatritüki tinglikkuse raamidesse.

Sinna ei mahu ka Mark Soosaare püüdlused. Ta lisab lavastusele filmi «Viimne rahu», mis annab üldistatud piltmõtiskluse varemetest, riisimetest, jälgedest, mis neist võiksid järele jääda, kui too nimetu, too kolmas peaks siiski valla pääsema.

Teejuhiks «Viimase rahu» maailma on kolm lammast ja visioone kommenteerib Priit Pedajase laul (Jaan Kaplinski sõnad). Lambad talutavad meid mööda kivist linnkalmistut, mille väljakutel, kauplustes ja tehastes käis kunagi elu; teekond viib suurlinna *suburb*'idesse, 33

<sup>1</sup> Vt ka T. Elmanovitš. «Linnud». «Viimne rahu». «Kodumaa», 1. VIII 1984.

sealt edasi mereäärset kitsast riba pidi koopasse, kus veel elatakse ja kus inimkäsi on seinale kraapinud metssea kujutise.

Linnad on tühjad, kultuur hävinud, tsivilisatsioon lõppenud.

Filmipilt on ootamatu, poeetiline ja eesti filmikunstis (mõtlen mängufilme!) erandlik.

Mark Soosaar, absoluutse kinematograafilise «kuulmisega» kunstnik, on endale ikka leidnud ülesandeid, mida stuudiod peavad algul liiga raskeks ja elukaugeks. (Ikka pole meil veel sügavamate ja filosoofilisemate teemade töötlemise kultuuri!) Nii juhtus, et ta kinkis kunstiavalikkusele, vabariigi ühiskondlikele organisatsioonidele, Rahukaitsekomiteele eshatoloogilise etüüdi «Viimane rahu», mis valmis amatöörfilmina, lavastusrahadeta, honorarita, tavapärase loomegrupi abita. Assistentideks olid sõbrad, tuttavad, mõttekaaslased.

Jüri Arrak meenutab: «Mark palus, tule appi, ole kunstnik, kes elab pärast sõda koopas ja kraabib seintele pildid. Mulle meeldivad riskantsed ettevõtmised ja kuna Margiga suhtlemine toob alati rõõmu, jäin nõusse. Filmisime episoodi Suurupi koobastes. Aitasin Margil lambaid vedada. Ega nad tahtnudki alati minna just sinna, kus neid kaamera ootas. Nägin, et üksi küll sellega hakkama ei saa. Kui Mark Leningradis filmis, ei olnud mind kaasas, ju abistas teda seal keegi teine. Tean, et seal oli tal tegu lubade hankimisega, ikkagi lambad ja suurlinna liiklus. Televisioon olevat talle vastu tulnud ja vastavad paberid andnud.

«Linnud» ja film? Muidugi on need tööd omavahel seotud. Olin veel ühe episoodi juures ning tegin siis ka ise pildi «Lind ja loss». Pilt oli pooleli, kui Mark tuli ja ütles, et on vaja looma-aeda sõita.

Tõime sealt ühe tiivaga kotka, Mark filmis, kuidas kotkas vaatab Toompealt alla linna katustele... Muide, see, kes seal kõrval maas on, see olen mina. Me sidusime kotka küll kinni, aga ta sai meie käest minema ja lendas alla Snelli tiigi äärde. Oli tükki tegu tema püüdmisega.



«Kihnu naise» võtetel. Suvi 1973.

Algul oli mul pildi peal kolm lindu, aga maalisin siis kaks kinni ja jätsin ühe. Ju vist tolle ühe tiivaga kotka auks.»

Küsin Mark Soosaarelt, kes teda veel abistasid?

«Tuttavad filmimehed tulid mulle vastu nii kodumaal kui võõrsil. Kanas aitasid kaameramehed kinni panna metroojaama, Toronto kõige moodsama, Yorkdale'i jaama. Nad aitasid, sest filmi teema tundus neile oluline. Mägedekaadrid on filmitud Armeenias. Kui Jerevani kineastid said teada, mida ma filmin, aitasid nad mind kõiges, andsid koguni filmilinti ega tahtunud selle eest midagi.»

Küsin lõpetuseks, kust võtab ta jõu, et niisuguseid kavatsusi realiseerida.

Mark kehitab õlgu. Ning alustab läbivaatust sõnadega: «Leidsin prügi-kastist filmi...»

Diktoriahää jätkab: «See film on tehtud siis, kui oli juba leiutatud relv,

mis hävitab ainult inimesed ja ülejäänud loodust ei kahjusta...»

Mark Soosaare eelmine mängufilm «Jõulud Vigalas» piidles minevikku, «Viimane rahu» heidab pilgu tulevikku, õieti tuleviku ühele võimalusele. Jääb oodata, millal ta võitleb kätte õiguse teha film meie kaasajast.

\* \* \*

Soosaarel on piisavalt loomuomadusi, mis ärritavad. Ta on agressiivne, energiline, pilkav, näeb inimeste käitumismotiive kergesti läbi. Kiire, väleda reaktiooniga, asjaajamises mitut käiku ette arvestav, pisiülemustest, kellest ta saatus siiski oleneb, vaatab ta ikka kaugemale. Mõistagi on see karakter ingellikusest kaugel, kuid silmapaistvate režissööride hulgas pole ingleid seni esinenud. Ei löö läbi, ei jaksa kollektiivi filmi huvidele allutada.

Mark Soosaar jaksab. Selles võisime veenduda filmi «Jõulud Vigalas» aegu. Ta oli käsikirja autor, lavastaja ja operaator. Ja kui ta sellest ettevõtmisest

auga välja tuli, võttis see ka kõige kogunenud kolleegid sõnatuks.

Läänemaa talu, õhtupoolik, päevaõiendused ja tegemised on seljataha jäänud.

Laua ümber on kuus inimest. Külalised. Mark seitsmes. Ta keeldub abist, katab laua, valmistab õhtusöögi vestlust katkestamata, kuidagi möödaminnes, sellele tähelepanu kinnitamata, sest tähelepanu keskpunktis on hoopis linna- ja stuudiouudised, Kinoliidu uudised. Ja kui jõuab kätte aeg nõusid koristada, teeb ta seda taas probleemilt, vana-moeliselt — külaliste abist keeldudes — ise, ja taas muuseas, juttu katkestamata, enamgi: endiselt dirigeerides laua ümber kogunenud kuuehäälse koori esinemist. Leiab mulle põhjatu puhvetkapi sügavusest suitsu, viib Rein Marani pisi-tütre kõrvaltuppa potile, otsib Enn Sädela mingi ajalehe artikliga, mis peaks teda huvitama jne.

Märkan äkki, et olen ju lausa koduse balletietenduse tunnistaja. Kõigi nende toomiste-viimiste, ettetöstmiste, lastekarjatamise, nõudekoristamise, külaliste ärakuulamise, neile millegi teatamise,

«Jõulud Vigalas» võtetel.



samas mingite olukordade ettemängimise, demonstreerimise aegu oleks Mark justkui lennelnud oma maaköögi koduteatri lavalaudadel (nagu Billy Wilderi filmi «Korter» peategelane). Oli ta seejuures rabe, pealiskaudne? Ei, ta pilk jäi rahulikuks, ta suutis meid kõiki korruga tähelepanelikult jälgida.

Mark on väsimatu, ettearvamatu, nõõripidi kõndiv, ja ta nõuab teistelt sedasama...

Maal tehti parajasti heina. Rabas küpsesid murakad.

Tegime heina. Korjasime murakaid. Käisime mere ääres. Mark palus iga kord, et võtaksime kaasa ta tütre Mari. Näis, et ta ise ei hooli veeskäimisest.

Ometi filmis ta alatasa saari, maa ja mere piiri.

Kas ei viita rannaveed millelegi, mis tahab meenuda ja ei meenu, elab alateadvuses, näeb vaeva, kogub väge, et pinnale tõusta, kaju võtta, ega jõua sihile, norib tüli, muretseb, otsib oma peegelpilti kõiges, mis kaameraobjektiivi ette jääb?

«Merd? Ei, tegelikult ma kardan hoopis usse,» vastab Mark, pareerides mu küsimust.

\* \* \*

Mark juhib autot niisama muuseas, kergelt, nagu teeb muidki olmelisi toimetusi, kõike, millele ta täit tähelepanu ei kingi. See annab ka võimaluse pärida asju, mida ikka küsitakse inimese käest, kellest tuleb kirjutada.

Mark meenutab Eesti Raadio korrespondendipõlve, võtteid, millega VGIK-i stipendiumile lisa teenis. (Ta alustas oma teed ajakirjanikuna, olles juba keskkooli lõpuklassides raadiokorrespondent.)

Tõepoolest, üksnes kogenud raadioajakirjanik võis kirjutada «Maiste ihade» teksti, mille vabadus ja loomulikkus mõjus omal ajal rabavalt.

Mark jutustas mingi järjekordse näituse avamisest Moskvast, ta tegi raadiole pala ja kleepis ette tolleaegse kultuuriministri tervituse, mille oli varem hoopis muuks puhuks lindistanud. Hiljem olevat ta seda tervitust, õieti tervituse esimest kaht lauset (edasine mikseeritakse, loetakse peale saatele vajalik tekst), kasutanud veel ligi kahekümnel korral.

«Arvan, et ta ise kasutas umbes sama teksti sadu kordi, sest mida inimene ikka ütleb, kui käib iga päev näitusi

«Jõulud Vigalas». Kersti Kreismann Liisa osas.



avamas... Nii et ega mu patt eriti suur olnudki.»

Mäletan seitsmekümnendate aastate algust, mil Mark ilmus VGIK-ist Tallinna, hakates Telemaja koridorides silma ehtsate nahkpükste, kahupea ja pilkava ilmega. Tookord kandis ta kaasas mõneminutist värvifilmi. Tolles filmikeses oli midagi. Sisu vaevalt, värvitaju, vormitunnet — kindlasti. Sellest aitas, ta äratas tähelepanu.

Tema anne hakkas kuju võtma, filmide arv kasvas kiiresti, vormimäng taandus, andes ruumi igatsusele. «Kihnu naistes» paisub eluring sünnist surmani, surmast sünnini hämmeldust tekitavaks mõistatuseks, mis jääbki Marki lumma kõigis järgnevates filmides. Oranži- ja päikesekulla-, merevärvitoonilistes ja õhulistes filmides.

Siis, «Kihnu naise» ajal, käis Mark samuti ringi, filmikarbid kaenas. Seda-puhku olid karpides «Araanlane» ja «Osmussaare vaated». Robert Flaherty ja Konstantin Märskä olid talle nüüd teejuhtideks filmikunsti tippude poole ja ta värbas sellele teele kaaslasi, sundides vaatama ja imetlema suurte dokumentalistide võetud kaadrite puhtust, värskest ja jõudu.

Olid ju mõlemad ise nii kaamera-mehed, stsenaariumide autorid kui ka lavastajad ja Mark tahtis nendega sarnaneda.

Ta saavutas selle sarnasuse. Jõudis mõlemast kaugemalegi — Flaherty ja Märskä ajal polnud ju sünkroonkaame-raid, otsehelisalvestust jms, dokumentaalsuse ja mängulisuse seostamine polnud veel sedavõrd päevakorral kui praegu...

Ja ometi on vaheajad tema filmide vahel läinud aina pikemaks, ikka enam ja enam jääb aega tööks maal.

Ütlen: «Müü see kõik maha, jäta sin-napaika!»

«Mitte iialgi! Ma ostan hobuse ja teen Mariga lustisõitu!» vastab Mark, nõotades mootorit ja sisendades meile, kes me autos istume, pilti kihutavast hobusest.

Millegipärast tulid silmade ette kutsari unistustekaadrid filmist «Jõulud Vigalas»: kõrge kuldne tõld ja kutsar pukis.

Seal ta kihutab, põikpäine ja krutskitega, hea-halva võitlus südames ikka käimas, paremad filmid alles lavasta-

*Leo Vene filmis «Jõulud Vigalas».*

*E. Säde fotod*



mata. Tee läheb ees kaheks. Kui kutsar valiks siledama ja laiemat haru, ootaksid ees lustisõidud. Kui aga härra, kes istub tollas, käsib valida kitsama ja käänulisema tee, tuleb lustisõit katki jätta ja näha, kuidas hargneb võitlus iseenda maiste ihadega.

Elu on alles ees.

Meenub, et Margi õpetaja VGIK-i päevilt Margarita Pilihhina küsis minult kord, umbes aasta enne oma surma — 1970. alguses, mil Soosaarel olid juba valminud kontsertfilmid «Kuldrannake» ja «Kuidas kalamehed elavad» ning värviröömuse dokumentaalfilm «Kuldtõld» Pärnu Koduloomuuseumi direktorist Omar Volmerist ja ta karjääri kohal siras veel kuldsem päike, sinetas veel pilvitum taevast kui «Kuldtõlla» erksates kaadrites:

«Kuidas Margil läheb?»

Vastasin pikemata:

«Hästi.»

«Hästi?» kordas ta küsivalt, püüdes mõista, kas vastan siiralt või valetan.

Nüüd oli minu kord imestada: «Miks ei peaks tal hästi minema, ta on silmapaistvalt andekas?»

«Andekas?»

Margarita Pilihhina oleks nagu kaalunud seda määrangut ning noogutas siis jaatavalt.

«Jaa, andekas küll...» Ta püüdis end koguda, et mõtet täpsustada, kuid lisas ainult ühe sõna:

«...aga...»

Ja jälle vaatas ta mulle otsa. Võib-olla tahtnuks ta öelda:

«Kerge sel andel küll ei ole.»

Me polnud nii lähedalt tuttavad, et ta võinuks mulle niisugust mõtet usaldada. Ka mina olin üksnes sõnatu pilgu tõlgendaja.

\* \* \*

Mark Soosaar tuleb mulle tänaval vastu. Lausub: «Lasin käest parimad kaadrid.» Ta tuli just Manilaiult, dokumentaalfilmi võtetelt. «Nad käivad seal hülgejahil. Ma ütlesin, et ei tohi, ma kaeban, lähen ütlen, ei tohi hülgeid tappa. Aga nad läksid ikkagi, ja tulemus oli ainult see, et nad mind kaasa ei võtnud. Ma oleksin pidanud vait olema, mitte sekkuma — lõppude lõpuks: ega ma mõni kalakaitseinspektor ole —

filmima, kuidas see käib, meri punanel No, ütle, mida ma oleksin pidanud tegema?»

Sügisel nägin Soosaart Kinomajas: «Manilau film on varsti valmis. Mängufilmi eskiis. Seal juhtub nii mõndagi!»

Nii! Elu jälgija, toimuva fikseerija roll on talle kitsaks jäänud, ja Mark sekkus ja sukeldus saare ellu, hakkas seda lavastama ning filmi tarvis korras-tama. Kuulen teda lausuvat: «Sõnu ei tule, kõik on pildis, ma tahan näha, mis te, kriitikud, ütlete!»

Ta elas terve suve Manilaiul, Mari oli tal kaasas. Elas kuidagi väga gailitlikult, justkui «Karget merd» edasi kirjutades, olles ise kord Amadeus, kord Eerik, leides seal saarel oma Lundi, oma Matt Ruhve, oma Eljeni.

«Kas sa pole kunagi tahtnud «Nipernaadit» lavastada?»

«Tahtsin küll. VGIK-i päevil. Lennart Meri töötas siis toimetuses. Andsin tema kätte 20-minutilise esimese novelli lavastuseskiisi. Aga Meri ütles, et noormees, enne, kui kirjandusklassika kallale minna, tuleks kätt harjutada. Ja nii see läks... Ma tean, kuidas Kiisk «Nipernaadi» lavastamise õiguse eest võitles. Pakkusin ennast operaatoriks, kujutlesin, et Kiisk võinuks ise mängida Nipernaadit. Siis oleks Kiisk jäänud kaamera ette, mina kaamera taha...»

\* \* \*

Mark Soosaare virtuoossete ja säravate filmide hulgas on mulle eriti lähedane «Jõulude» loomehoo maandamiseks kolme päevaga filmitud tagasihoidlik kolmekümneminutine «Härra Vene maailm».

See film kiirgab kaastunnet, valgust. Ja eluaines, mille objektiiv on valinud, avaneb selles kiirguses «Jõulude» filmimise aegselt valulävelt.

Mark Soosaar näeb siin probleeme, mis varem jäid tema ees varjatuks.

Film nõuab omaenda maailma, nagu pealkirigi ütleb; samas nõuavad kaamera tabatud faktid täit tähelepanu, pingutust, et pääseda valmismõtete võrgust elu saladuste, mõistatuste ja paradokside maile.

Härra Vene juurdles Einsteini relatiivsusteooria üle ning jõudis järeldu-



sele, et Einstein on eksinud. Suhtelist aega pole olemas. Ta otsustas Moskvast Teaduste Akadeemiast järele pärida. Sealt tuli tõsimeelne vastus viidetega autoriteetidele. Samas aga saadeti kohalikele tohtritele palve-korraldus kontrollida, kas härra Vene on täie mõistuse juures.

Härra Vene pandigi vaimuhaiglasse, hoiti seal kaheksa nädalat ja lasti tulema diagnoosiga: skleroos. Vene enda sõnades karaktervaimuhaige.

Mark küsis temalt filmimise ajal:

«Oli teil kahju ajast, mis tuli kliinikus veeta?»

Kõik me oleme lugenud teost «Palat nr 6», paljud meist on näinud filmi «Lendas üle käopesa», oleme vastava kliiniku suhtes meeletatud valvsalt ja samas — kirjanduslikult. Ning Mark laseb faktijumalal meid sedapuhku veidi raputada, Härra Vene vastab:

«Oh ei, kas ma siis oma pensionist oleksin võinud endale lubada nii uhkeid toitused, nagu mulle seal anti. Ja kahe kuu pension à 46 rubla jäi ka alles, sain selle eest osta ilusa lühtri...»

Ekraanilt vaatavad oma saatusega leppinu kummalised silmad. Kuid see pole tavaline leppimine. Sedapidi on käinud selle inimese tee oma väärikuse, oma «mina» juurde.

Ja enam pole tähtis, kummal siis ikkagi on õigus, kas suurel Einsteinil või härra Venel. Sest film muudab sellegi suhteliseks, kes neist on suur, kes väike. Filmi süvenemine mõlema näomaastikesse jätab õiguse mõlemale.

\* \* \*

Kuidas juhtus, et härra Vene, pensionil olev raamatupidaja, kelle elukäiku ei valgusta ükski kangelasstegu, pigem veidrused: vana mööbli korjamine, isemõtlemine, petijoomine, rättdesse mähitud külaeite rüütellik kohtlemine ja kaabukergitamine, muutus äkki täie õigusega dokumentaalfilmi kangelaseks? Inimeseks, keda vajame just t ä n a, kes pakub meile seltsi, isegi õpetab.

Meile juba tuttav Riia filmikriitik Abram Klockins arvas «Tallinnfilmi» dokumentalistika arutelul<sup>2</sup>, et härra Ve-

ne on meile vajalik ennekõike meie oma maailma pärast. Sest massiinimesel pole seda, ja elu näitab, et ilma ei saa. Tunded lähevad tooreks, mõistus nürineb.

Kindlasti mängib kaasa ka dokumentaalfilmide enamlevinud süzeede kontekst. Tüdimus juubelite auks ja puhtuks filmitud portreedest. Harilikult antakse kineastile võimalus teha inimesest film just juubeliks, mitte varem ega hiljem. Soosaargi on portreteerinud Aino Bachi just nendel asjaoludel. Võib-olla sellepärast ta seda filmi eriti ei armasta. Juubelimeeleolu tekitab rahulolutunde, seisundi, millega aus kunstnik ei saa leppida. Film «Härra Vene maailm» eitab rahulolu. Ja härra Vene ise on selles mõttes tõesti härra, et ta ei tea, mis on plebeilik, kergesti saavutatav, väline rahulolu ja seda tõdemust vajame täna ehk kõige rohkem.

<sup>2</sup> Ulevaadet arutelust «Nii luuakse filmikunsti» vt «Sirp ja Vasar» 1982, 21. mai. — Toim.

## Keelpillimängijaist möödunud hooajal

INES RANNAP

Taas on käes aeg kontserdihooaja plusse ja miinuseid vaagida, alustaks sedapuhku statistikaga. Muusikasõbrad võisid pealinna kontserdisaalides kuulata keelpillimängijaid (sooloõhtutel ja sümfooniakontsertidel) kolmekümne viiel korral, kusjuures oma vabariigi solistid (11 viiuldajat, 3 tšellisti ja kontrabassist) moodustasid üldarvust tubli kolmandiku. Nagu mullugi andsid sooloõhtud M. Teearu, M. Tampere, L. Erendi ja M. Kärmas, neile lisandusid J. Gerretz, T. Reimann, A. Mustonen ja I. Rannap; sümfooniakontsertidel soleerisid M. Tampere, A. Järvela ja J. Sepp; L. Erendi ja M. Kärmas astusid üles ka duona; tšellistid P. Paemurru, J. Reinaste ja T. Järvi esinesid soolokavadega, noor kontrabassimängija M. Lukk aga solistina sümfooniakontserdil. Seega leidis rakendust enamik meie keskmise ja noorema põlvkonna keelpilliliste.

Teadagi nõuab soolokava settimist, mida pikem on küpsemisperiood, seda enam rahuldust pakub lõpptulemus nii esinejale kui ka kuulajale. Sellest lähtudes tundus kõige küpsem Jüri Gerretzi sonaatideõhtu. Üle mitme aasta taas kodupublikut rõõmustav kunstnik oli koos Peep Lassmanniga kontserdiks valmistunud ilmse vastutustundega. C. Francki ja J. Brahmsi sonaadid kandsid tugevat loomingulist laengut, mis küll lausa ei plahvatanud, kuid hoidis kuulajad toredas elevusseisundis — pean seda üheks olulisemaks kontserdi väärtuskomponendiks. Mul on üsna hästi meeles mõlema sonaadi varasem esitus. 1972 jagas Franckile osaks saanud ovatsioone R. Gerretz, 1978 võlgnes viiuldaja koostöötänu P. Lassmannile. Need olid ilusad elamused, kuid seekordsele kahtlemata alla jäävad. J. Brahmsi *d*-moll sonaat mõjus toona liiga lüürilisena; nüüd tungisid kunstnikud sonaadi dramatismi süvakihtideni, tuues esile huvitavaid,

omapäraselt nähtud detaile. C. Francki sonaati mängitakse ülitihhti, teos on muidugi seda väärt, võimaldab end näidata mitmekülgelt, kuid ahvatleb ühtlasi kasutama sissesõidetud tõlgitsusteid. Just viimase vältida suutmine, esituse värskus, siirus ja ansambliline orgaanilisus vormisidki sonaadist erakordselt köitva terviku.

J. S. Bachi ja G. F. Händeli loomepärandi esitamist pidasid läinud hooaja kontsertandid oma aukohuseks. J. Gerretzki tegi neile kummarduse vastavalt *E*-duurse ja *D*-duurse sonaadiga. Tänu haruldaselt nõtkete poognakäsitsele tõi J. Gerretz sonaatide aeglastes osades kuuldavale niivõrd hapraid toonivarjundeid, et need sattusid ülemäära vastuollu kiirete osade rabaduse ja tõtlikkusega. Selge, et täit rahulolu neist teostest ei sündinud, ent Händeli *Larghetto* ebamaisust on võimatu ära unustada.

Isiklikud muljed L. Erendi sonaatideõhtust, nagu ka T. Reimanni kontserdist, mul kahjuks puuduvad, küll aga elasin kaasa pealelõunakontserdile Kadrioru lossis, kus Lemmo Erendi koos Mati Kärmasega teostas oma ammuse toreda kavatsuse: koostada kava vaid viiuliduetidest. Tuumakama poole moodustasid eesti komponistide tööd — täiesti üllatav, kui palju väärtmuusikat on selles žanris juba loonud H. Kareva, B. Parsadanjan ja M. Kuulberg! Usutavasti ärgitas kontsert teisigi duole kirjutama.

Viiuldajatele näis paremini sobivat nüüdisaegne rütmikus, tämbrivariantsus, problemaatilisus, teravam harmoonia. Muusikute aktiivne ja kontsentreerunud mängulaad pidas siin täpselt silmas teoste sisulisi suunitlusi, haaras kaasa, pani kuulama. Paraku nõuab Boccherini või Vivaldi peaasjalikult prillikivina lihvitud intonatsioonilist ja koosmängulist täpsust, laitmatult kaunist fraasi-

kujundust — kui siin millestki nappima kipub, on puudujääke raske korvata näiteks agressiivsusega.

L. Erendi ja M. Kärmas sobivad hästi koos mängima: kui esimesel jääb vajaka lüüriisest pehmusest, siis teine vajab toetust jõulisemates, bravuursemates löikudes. Kahju vaid, kui lausa sama materjal eri moodselt eksponeeritakse; ühtlust aitaks ehk saavutada kõrvalseisja õigeaegne nõuanne.

Ainult eesti viulimuusikaga täitis oma kava Mare Teearu — julge, kuid austust vääriv samm. Teame teda ammu kui omamaisest heliloomingust lugu pidavat ja seda kahtlemata kõige paremini tõlgitsevat viuldajat. H. Elleri hinnatavamad oopused on M. Teearu käiberepertuaaris juba tudengipõlvest saati; armsaks mängis-rääkis need talle muidugi professor V. Alumäe. Fantaasia ja «Avarused» sooloviulile, Fantaasia viulile ja klaverile, Sonaat ning mitmed väikepalad rikastuvad esinemisest esimesse üha mõtestatumate, plastilisemate detailidega, neisse otsekui korjub kunstniku kogemustemesi.

Mõtliku tasakaalukusega esitas M. Teearu E. Tubina Sonaadi sooloviulile; nagu ikka meeldis kõigile E. Kapi «Rästa laul päikesele». Kuigi aastatepikkune ühtesulamine on M. Teearust ja H. Taugist vorminud tõelisel permanentse ansambli, näis viuldaja sellel kontserdil end vabamalt avavat sooloteostes. Temas üha süvenev rahulik, mediteeriv, muusikakujunditele aega ja ruumi nõudev laad oli eriti nauditav «Avarustes» ja E. Tubina Sonaadis.

Paljude aastate vältel on truuks teineteisele jäänud ka Mati Kärmas—Lilian Semperi duo. Märtsi lõpul Kadriorus toimunud sonaatideõhtul kõlas neli eri sajandist pärit muusikateost: G. F. Händeli, L. van Beethoveni ja M. Raveli sonaadid ning H. Elleri Fantaasia viulile ja klaverile. Täiuslikem mulje jäi Ravelist — meeoleolukas, vabalt voolav *Allegretto*, stiilne, hooga ülesehitatud «Blues» ja pulbitsev-särisev «Perpetuum mobile» esitati teostuselt laitmatult, heas ansambelis. Händeli Sonaadist kerkis esile väga kaunis, puhastes värvides maalitud *Adagio*, kuid vaevu tuntav tempoline kontrast I ja II osa vahel ning kohati

logisev finaali ei lasknud Sonaadist saada loodetud täiselmust.

Tähistamiseks suure helimeistri juubelit kordasid Mari ja Aime Tampere oma Händeli sonaatide kava Niguliste Muuseum-Kontserdisaalis. Peab kahjuks väitma, et see ei kannatanud võrdlust viis aastat tagasi «Estonia» kontserdisaalis ettekantuga ja hoopiski mitte ainult kunstnike süü tõttu. Niguliste saali akustika on üsna salalik ega soosi kõiki pille ja ansambleid. Mängijail on suurepärane enesetunne, orelit kuuldakse täpsemalt kui «Estonia» laval, kuid saali eri paikadesse jõudva heli kvaliteet jätab mitmeti soovida. Seetõttu on sinna esinema minejad üsna närvis, otsivad kolleegide abiga õiget asendit ja peegeldusnurka, kipuvad forsseerima ja orelit tagaplaanile suruma. M. Tampere seisis seljaga publiku poole, lootes abi orelit puitdetailide resoneerimisest. Ometi polnud viulit enamasti kuulda, orelit rikkalikult registreeritud täiskõla ei prevaleerinud mitte ainult kiiretes osades, kus talle on antud (muide peamiselt väljaandjate tahtel) temaatiliselt oluline faktuur, vaid isegi aeglase osade akordikal põhinevate saadete aegu. Pikapeale, kui «mängureeglid» omasemaks said, võis isegi nautida summutatud, nagu teisest-kolmandast ruumist saabunud kummaliselt ebamaist muusikasõnumit. Aga siiski on kahju kõigest kaduma läinust: interpretatsioonilistest nüanssidest, polüfoonias, dünaamilisest diferentseeritusest ja paljust muust, mis üldtuntud helitõid taaskuulama kutsub. Sellise ebamäärase mulje najal ei tihka hästi kritiseerima hakatagi, kuid mingil määral tõi vist asjale kahju M. Tampere mängu üldine inertsus. *Allegro*'des — nii sobinuks ehk mängida klavessiiniga Raekoja saalis, kuid hoopiski mitte tohutu akustikaga ruumis võidu oreliga. Ja päris kindlasti pidanuks n-õ taltsutama pillide kuningat tunduvalt vähemate ja viiuli tämbrist erinevate registreerite valikuga, st hõrendama kõlapilti ja isegi faktuuri. Üsna häid tulemusi saavutas sel moel H. Lepnurm (Z. Sihmurzajeva ja allakirjutanu kontserdil).

Tõsisest huvi tekitas Andres Mustoneni esimene barokk-viulioõhtu, on ju «Hortus Musicuse» juht hariduselt ikkagi viiulikunstnik. Bach ja Händel kõlasid tema

esituses harjumuspäratult, jätkates «Hortus Musicuse» taotlusi pakkuda iga ajastu muusikat võimalikult originaalsel kujul. Baroki-eelse muusika puhul oleme võrdlusvõimaluste puudumisel ikka nõustunud ansambli põhimõtetega, barokkmuusikas asi vist nii hõlpsasti ei laabu. Muidugi võidab A. Mustonen n-õ teise leeri pooldajaid eeskätt oma veendumuse ja enesekindlusega, erakordse ansambllisusega (Imbi Tarum klavesiinil, Peeter Klaas viola *da gamba*!) ja laitmatu pillikäsitsusega. Iga heli väärtustava, pingevaba ja laheda muusiseerimise suhtes on muidugi raske tuua mõjuvaid vastuväiteid, kuid pikapeale hakkas siiski tüütama iga poognatõmbe keskpaika kujunev paisutus, mis välistas ühe dünaamilise tasandi püsimise isegi kõige väiksema fraasi piires. Sellest tulenes küllap taotlusväline rahutus, nagu hingeldaks viiul kuhugi kiirustades. Tunglemisest vabades *Allegro*'des saavutatud pühalik rahu sai kergemini omaseks, aga mis parata — harjumuses peitub suur võim. . .

Soolokavaga esines Niguliste Muuseum-Kontserdisaalis ka Urmas Vulp.

Kolme viiuldaja sooleerimine sümfooniakontsertidel seostus abonemendiga «Eesti noored dirigendid». M. Tampere esines aga ka koos Tallinna Riikliku Konservatooriumi sümfooniaorkestriga I. Bezrodnõi juhatusel ja nimelt W. A. Mozarti *Sinfonia Concertante*'s Fjodor Družinini ja Valentin Feigini partnerina. Kahe viimase mänguküpsusest, mis garanteeris teose keeruliste soolopartiide esitamise virtuososse säre vuse ja tõlgitsusliku fantaasiaga, pole vist siinkohal mõtet rääkida. Tore, et M. Tampere osutus *Sinfonia Concertante* esmaettekandel NSV Liidus nendega võrdväärseks.

Ka koos J. Alpertheniga tõi A. Tampere avalikkuse ette tundmatu helitöö: F. Mendelssohn-Bartholdy noorpõlves loodud viiulikontserdi *d*-moll. Armsalt naiivne ja lapsemeelne muusikaline keel tingis muidugi ka vastavalt siira ja lihtsa mängulaadi; väikese keelpilliorkestri saade võimaldas aga kujundada kõlapilti pool- ja veerandtoonides ning vältida emotsionaalset liialdamist, millele autori viiulikontsert *e*-moll ju lausa ahvatleb. Siiski torkas siin-seal kõrva ligne

hoitus, nagu poleks ülesande lihtsus mobiliseerinud solisti näiteks passaažide erksale väljatöötamisele, teose kõigi võlude aktiivsele ammendamisele.

Jaak Sepp tõi koos P. Mägiga tarmukalt lagedale kõik C. Saint-Saënsi Viiulikontserdi voorused, mis eeskätt avalduvad sujuvalt voogavates kantileenides ja romantiliselt hoogsates helikaskaadides. J. Sepa mängukindlust tundes oodaks aga uljamat ja efektsemat teostust. Ka teda iseloomustas tagasihoidus, kuigi siin pole põhjust rääkida ei ülesande lihtsusest ega ka ülemäärasest, kammitsesta võinud keerukusest.

Kõige tulemuslikumalt kulges Anu Järvela koostöö T. Kapteniga. M. Bruchi Kontsert kuulub samuti suhteliselt käepärasemate kilda, kuid pakub kuulamismõnu oma meloodiarikkuse ja tormitsevate puhangutega. Kõigi osade karakterilahendus küündis peaaegu ideaalini: A. Järvela naturis peituv tahtekindlus avaldus võimukalt finaali fanfaari laadses teemas, teise osa tasasest mediteerimisest välja kasvavates tundepursestes ja esimese osa mehises peapartiis. A. Järvela esinemiskindlus tekitab turvalisustunde, temal käib tehniline võimekus käsikäes tugeva väljendusjõuga; jääb vaid soovida hästi palju lavavõimalusi.

Teet Järvi tšelloõhtu algas ja lõppes J. Brahmsi sonaadiga (*e*-moll ja *F*-duur), need ümbritsesid monumentaalsete kulaladud raamidena meie noorukes A. Petti Sonaati ja selle aasta juubilar, E. Oja «Aja triloogiat» — väga erinevaid muusikapilte, kus ühe pulseerivale liikumisele ja seisundikule kõlanivoole vastandus teise erakordne sugestiivsus, rütmierkus, täiuslik vorm ja viimistletus. Poleks oodanud kontserdi kulmineerumist «Aja triloogiaga», aga T. Järvi ja L. Väinmaa tabasid selles naela pea pihta: leidsid kõige usutavamad varjundid kolme sisku miniatuuri esitamiseks. Ka A. Petti mõttemaailm näis kunstnikele lähedaseks ja virgutab nende interpreedifantasiat.

J. Brahmsi Sonaati *F*-duur on T. Järvi mänginud kümme aastat, sellest sundimatus ja kindlus teose kuuldavale toomisel. T. Järvi on juba kord lüüririk ja valdavalt lüürilisena võtab ta ka Brahmsi muusikat. Aga ometi on selles mõnda muudki tundevarjundit — kirg-

likke elamusi, traagikat; kunstitõe nimel tuleks jõuda avarama väljenduskaalani.

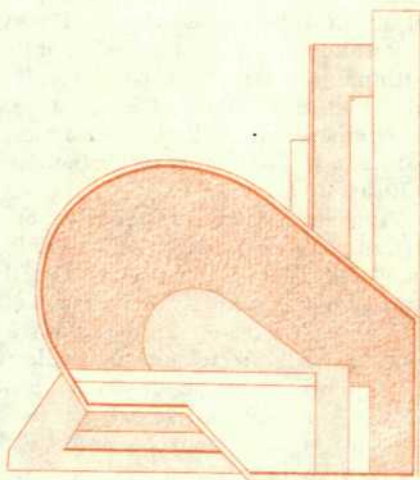
Jaan Reinaste ja Peeter Paemurru kontsertide asjus lubatagu resümeerida vastavalt P. Paemurru ja T. Reimanni arvustusi (SV 16. XI 1984 ja 8. III 1985). P. Paemurru väite kohaselt saavutas J. Reinaste koos oma kauaaegse ansamblipartneri B. Lukiga ideaalse kõlatasakaalu, mis lasi tšello tämbril suurepäraselt kanduda kuulajateni ja nautida täiuslikku ansamblit. Retsensent oli väga rahul tšellisti tiheda ja intensiivse tooniga *forte's* ja varjundirikka pehmusega *piano's*, samuti tema laitmatu mängutehnikaga. Erilist kiitust pälvis emotsionaalselt pingestatud ja särava virtuooslikkusega esitatud C. Debussy Sonaat.

P. Paemurru polnud Tallinna publik kuulnud tervelt kuus aastat (seoses komanderingutega Egiptusesse ja Mehhikosse), nüüd tõi ta meie ette eranditult seaded või autorivariandi. T. Reimann kiitis tšellisti head toonitunnetust ja filerimisuskust (D. Šostakovitši aldisonaadis), kõike uut ja huvitavat, millega üllatas J. Brahmsi viiulisonaat, ja suutlikkust pakkuda tõelist kuulamisnaudingut (R. Schumanni *Adagio's* ja *Allegro's*).

Sümfooniakontsert kontrabassisolistiga on üsna harukordne sündmus, kui aga mängitakse pealegi eesti autori igati mõjukat suurvormi — E. Tubina Kontrabassikontserti (dirigent P. Lilje) — ja tehakse seda hästi, pole vaimustusel piiri! Mati Luki tõlgitsusküpsus, lausa nauditav toon ja aeg-ajalt virtuoossuseni küündiv tehnika kutsus esile tõelise aplausitormi.

## ÕNNITLEMES!

2. november — URVE TAUTS, RAT «Estonia» ooperisolist, Eesti NSV rahvakunstnik — 50
3. november — INGRID RÜÜTEL, muusikateadlane, filoloogiakandidaat — 50
3. november — ILMAR MIKKOR, TRA Draamateatri näitleja — 50
18. november — HEINO KALJUSTE, koorijuht, TR Konservatooriumi professor, Eesti NSV rahvakunstnik — 60
21. november — UNO UIGA, koorijuht, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
25. november — REIN AGUR, Nukuteatri peanäitejuht, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
27. november — OLLI VARE, draamanäitleja — 85





## Moskva festivali konkursivälised filmid I

Kuigi järjekorranumbrini XIV on jõutud alates aastast 1959, tähistas Moskva filmifestival seekord oma 50. aasta juubelit. Esimene rahvusvaheline filmipidu toimus 1935. aastal. Züris istusid tookord S. Eisenstein, V. Pudovkin, A. Dovženko, külalisi oli 80, festivalil näidati umbes 100 filmi (21 riigist). Auhinnad pälvisid siis vennad Vassiljev (»Tšapajev«), L. Traurberg ja G. Kozintsev (»Maksimi noorus«), F. Ermler (»Talupojad«), R. Clair (»Viimane miljardär«), W. Disney (multifilmide programm).

Nüüdseks on Moskva festival kujunenud üheks maailma filmielu suurimaks sündmuseks — nii külaliste kui ka osavõtivate maade arvult. Osalevaid riike on juba mitu festivali järjest olnud üle 100, näidatavaid filme üle poole tuhande. Festivali võitjate — kui nimetada ainult K. Shindot, F. Fellinit, A. Kurosawat, S. Pollackit, S. Kramerit, F. Rosit, I. Szabót — teosed on ikka olnud väärtfilmideks Nõukogude kinodes.

Seekordsel festivalil osales 107 riiki (+ 7 rahvusvahelist ja rahvuslikku organisatsiooni ning Lääne-Berliin); külalisi oli üle tuhande. Eestist oli Moskvasse sõitnud kokku 13 inimest, põhiliselt Tallinna ja Tartu filmiklubidest, festivali külalisena oli kohal R. Penu, »Tallinnfilmist« olid filme vaatamas H. Murdmaa ja T. Lokk, pressi esindajatena J. Ruus, J. Lõhmus.

Viimaste festivalide konkursist on osa võtnud peamiselt debütandid ja arengumaade filmikatsetajad. Suuremaid filme esindavad tihti režissöörid, kellele Moskvast käimine on kujunenud traditsiooniks või kelle loomingus avalduvad ideed sobivad kokku festivali peateemaga — käesoleval aastal oli see antifašism ja noorsooprobleemid. Kokku võttes võib tõdeda, et Moskva festivali

vaate arenevast kinematograafiast, konkursivälised filmid aga juba arenenud kinematograafiast.

Konkursiväliselt näidati sel suvel linna veerandsajas kinosaaalis üle 150 filmi. Kergemad (valdavalt tantsu-, politsei-, ja laulufilmid) linastusid Suures Spordipalees, kõige »raskem« programm oli »Gosfilmofondi« esinduskinos »Illusioon« ja »Udarnikus« (esimesed festivalid toimusid just selles saalis) ning loominguliste liitude keskmaajades. Üldiselt oli konkursiväline kava sellel festivalil tugevam kui varasematel. Palju oli rahvusvaheliste auhindadega pärjatud linateoseid — »Paris, Texas« (W. Wenders), »Ooberst Redl« (I. Szabó), »Koht südanes« (R. Benton), »Kuu lemmikud« (O. Ioseliani), »Reis Indiasse« (D. Lean), »Naine ja võõras« (R. Simon), »Tuhandaastane mesilane« (J. Jakubisko). Ning veel F. Fellini »Laev«, F. Rosi »Garmen«, I. Bergmani »Pärast proovi«, R. Bressoni »Raha« ...

Suhteliselt tagasihoidlikult esinesid seekord tugevad filmimaad Ungari, Poola, Itaalia, Saksamaa Liitvabariik. Poola filmis kestab kriis, Ungari on paaril viimasel festivalil esinenud tublisti alla oma taset. Saksamaa Liitvabariigi filmikunsti »uus laine« on juba saamas samasuguseks minevikunähtuseks nagu Picasso »helesinine periood« või *film noire*. Tuntud režissöörid (Hezog, Wenders, Schlöndorff jt) töötavad juba aastaid välismaal, pealekasvava noore filmipõlvkonna nimed on meile veel tundmatud. Saksa konkursifilmi »Wodzeck« autor Oliver Herbrich, festivali noorim režissöör (s 1961), kinnitas pressikonverentsil, et Saksamaa LV-s tahavad noored praegu taas teha filme kiiresti ja odavalt, natuuris. Nad loodavad saksa filmikunsti uuenemist. (Näiteks võõrsil viibiv W. Wenders seevastu on järelekasvu suhtes pessimist.)

Itaaliaski kõneldakse juba kaua kriisist. (Konkursifilmi «Saatuse vingerpuss» lavastaja L. Wertmülleri sõnadel iseloomustab sõna «kriis» alati üksnes arenenud kinematograafiat.) Praegu on olukord niisugune, nagu on kirjeldanud Giuseppe Bertolucci: «Meil on vähe noori lavastajaid peale kasvamas või kui mõni leidubki, pole nad suutelised võitlema filmitegemise õiguse eest. Või kui nad võitlevadki, kaotavad nad lahingu.» Uue põlvkonna tulekut filmikunsti oodati juba 1970. aastate algul, pealekasvanud «noortest» ongi ehk kõige lootustandvam Giuseppe Bertolucci (1947). Festivalil tutvustasid Itaaliat peale «Laeva», «Kaose» ning G. Bertolucci «Saladuste» põhiliselt kerged komöödiad ja muusikafilmid *a la* Celentano.

USA programm oli küllalt esinduslik — konkursifilm «Söduri lugu» on Ameerikas palju kõneainet pakkunud, F. Coppola «Cotton Club» on viimase aja kalleim film maailmas, R. Bentoni «Koht südames» sai äsja «Oscari»; antifašistlikus retros näidati veel Fosse'i «Kabareed», Pakula «Sophie valikut», Zinnemanni «Juliat» jt. «Cotton Club» oli «Kabaree» kõrval festivali menukaim ja nõutavaim vaatemäng.

Antifašistlik ja sõjavastane retrospektiiv oli koostatud kõrgetasemeliselt. Kinoteatri «Zarjade» punases ja sinises saalis võis vaadata ligi pooltsada väärtfilmi. Lisaks juba mainitud Ameerika filmidele L. Visconti «Jumalate hukk», V. Zurlini «Nad läksid sõdurite järel», N. Oshima «Häid jõule, härra Lawrence!», M. G. Aragoni «Must kamp», G. Tšuhrai «Ballaad sõdurist», I. Szabó «Mephisto» jt.

Varasematel aastatel on retrospektiivis tutvustatud M. Jancsó, F. Fellini, S. Kramerit, R. Clement'i, R. Kapoori loomingut. Seekord olid kavas vanad filmid G. Kozintsevilt ja F. Truffaut' mälestusprogramm. Viimane ei olnud paraku koostatud eriti hoolikalt. Linastatud 8 filmi andsid küll ülevaate autobiograafilisest Antoine Doineli tsüklist, Truffaut' loomingutee algusest («Sulid», «400 lööki») ning lõpust («Viimane metroo», «Naine kõrvalmajast», «Pühapäevale vastu!») ja tema lastefilmidest («Taskuraha»), ent varasemate

kriminaallugude, samuti «Fahrheit 451°», «Ameerika öö» ja «Rohelise toa» puudumine programmist valmistab pettumuse.

Hea tahtmise juures võis kahe nädala jooksul ära vaadata 30—40 konkursiväliselt filmi. Muljetekimp kujunes seetõttu nii kirevaks, et üldistuste tegemine on küllalt raske. Pealegi on filmide arv, mis jäävad väljapoole selle pildi raami, liialt suur. Oma silmaga võis siiski ära näha, et näiteks Hollandis ja Hispaanias tehakse filmikunsti, mis meile seni tänamatult tundmatuks on jäänud. Ja seda, et avangardfilm Prantsusmaal endist viisi elab ja loob — festivalil nähtud P. Garelli eksperiment «Vabadus, öö» pälvis 1984. aastal Cannes'is tulevikulootuste preemia. Programmis võib eritleda retromoe püsimist (Coppola, Pakula, Edwall); trüüdust «puhtale filmikeelele» (Bresson, Ioseliani) ja sealsamas «literatuursust» (Tavianid); kirjandusliku algmaterjali äärmiselt vaba interpreteerimise tendentsi (Bresson, Herbrich); muusika osa suurenemist kujunduselemendina (paljudes «mittemuusikafilmitest» võis peaaegu kogu aeg kuulda muusikat); üleüldiselt on loobutud laiast ekraanist ja tugevast kunstlikust valgusest, silma hakkasid erootikarõhulised filmid — mehhiklaste «La coquito» ja poolakate «Thais»: . . . Need on kõik väga erinevas suunas ja üpris meelevaldselt kulgevad seosejood. Üldiselt keskendub filmitegijate tähelepanu praegu «väikesele» keskpärasele (linna)inimesele. Erakordset kangelast kohtab enamasti kas arenevas filmikunstis, elulugudes või puhtas massimui-nasjutus.

Millal jõuavad festivalifilmid ekraanile? Kogemus kinnitab, et see aeg kõigub kahest nädalast kolme-nelja aastani. Meenutatagu, kuidas tulid «Tootsie», «Vassa», «Frances», «Carmen».

JAAK LÖHMUS

## Kaos

«KAOS». Režissöörid Paolo ja Vittorio Taviani, stsenaaristid P. ja V. Taviani ning Tonino Guerra, Luigi Pirandello «Ühe aasta novellide» põhjal, operaator Giuseppe Lanci, kostüümikunstnik Lina Nelvi Taviani, kunstnik Francesco Bronzi, helilooja Nicola Piovani, produtsent Giuliani De Negri. Osades: Margarita Lozano (ema), Claudio Bigagli (Bata), Ciccio Ingrassia (Don Lollo), Franco Franchi (Zi Dima), Biagio Barone (Salvatore), Salvatore Rossi (patriarh), Regina Bianchi (ema), Omero Antonutti (Pirandello) jt. 190 min, värviline. RAI (Itaalia Raadio ja Televisioon) 1984.

Tihti jäävad novellidest koosnevad täispikad filmid lõdvalt või üldse mitte omavahel seotud lühifilmide kogumikuks. Tuletagem meelde kas või meie «Karikakramängu» või kaugemalt «Boccaccio 70» ning «Kolm sammu hullumeelsusse». Vennad Paolo (1932) ja Vittorio (1930) Taviani seadsid eesmärgiks luua Luigi Pirandello «Ühe aasta novellide» põhjal terviklik linateos. Proloogist, neljast filminovellist ja epiloogist koosnevas «Kaoses» heidavad režissöörid pilgu L. Pirandello sünnipaika Sitsiiliasse — päikeselõõsas kõrbe, kus kirjaniku ütluse järgi «isegi sõnad uinuvad suus». Pealkirja kommenteerib Pirandello ise: «Ma olen tõepoolest Kaose poeg, ja ilma igasu-

guse allegooriata, kuna sündisin külakeses ligi tihedat metsa, mida girgentlased nimetasid Kavuzu, see on murdekuju vanakreeka sõnat Chaos.»

1934. aasta Nobeli kirjanduspreemia laureadi loomingu põhjal tehtud filmid pole meile päris võõrad: mõni aasta tagasi oli ekraanil Vittorio de Sica viimane töö «Reis» samanimelise novelli järgi. P. ja V. Tavianit tunneme meie peamiselt 1977. aastal Cannes'i filmifestivalil «Kuldse palmiksaga» auhinnatud «Padre Padrone» («Isa ja isand») järgi. Mäletatavasti kõneles Gavino Ledda autobiograafilise romaani ainetel loodud film heitliku loodusega Sardiinia vaeste talupoegade elust ning peategelase Gavino tahtest viletsusest ja harimatusest pääseda. Sellest erinevalt on «Kaos» rahulik, kohati nukker ja samas lõbusates toonides mõtisklus inimsaatuste segadikust, siin puudub «Padre Padrone» kirklikkus, protestivaim, ka kujundlik mitmekülgus. Pigem sarnaneb «Kaos» samade autorite filmiga «Välu» (1979).

«Kaos» algab kaadritega karjustest, kes leiavad kaarnapesa, püüavad linnu kinni,

«Kaos», Novell «Kann», Kannus Zi Dima (Franco Franchi), paremal Don Lollo (Ciccio Ingrassia).





loobivad tema pihta ta enda munadega märki, seovad viimaks talle kellukese kaela ning lasevad lendu. Üksikuid novelle ühendabki taeva all tiirlev Mizaro kaaren, kes kellukese tilinal sündmuspaiku lennult jälgib.

Esimene lugu «Noorem poeg» on saatuse (inimeste) halastamatusest, sellest, kuidas julm seik jätab pitseri mitmele elule. Garibaldi vabastatud röövlipéalik ja mõrtsukas tapab mehe ja vägistab tema naise. Sünnib poeg, keda ema eluag vihkab ja omaks ei tunnista. Kaks vanemat poega on Ameerikas, neile saadab õnnetu ema aina väljarändajatega kirju. Novelli alguses näeme, kuidas külatüdruk kriipseldab naise etteütlemise järgi paberile sõnumit mere taha. Noorem poeg karjatab sealsamas loomi, ent ema viha tema vastu on võimatu. Ta üksnes sajatab. Loo lõpus selgub, et tüdruk ei osanudki kirjutada, ema südamevalust ei saanud vanemad pojad iial teada, sest paberil olid üksnes mõistetamatud varesejalad. Ameerika keel, hurjutavad teised ning irvitavad halastamatult õnnetu naise üle. Novellis «Kuupalavik» puudub eelmise loo süngus, pigem on see tehtud nukralt poeetilises laadis. Noort abielumeest tabab täiskuul ajal raske haigus. Sündmustiku põhiosa moodustab naise ahastus, hirm, armastuse igatsus ja ühtaegu abi otsimine, lõpuks talle endalegi ootamatu leppimine saatusega. Ekspressiivsed kaadrid õues palaviku käes vaevlevast ja kisendavast mehest vahelduvad kaadritega majja sulgunud naisest. Tõbi on pärit mehe sülelapseest, mil ema õõsiti põllul töötades jättis lapse kuupaistele. Seal siis laps naeratas täiskuule ning mängis temaga, jäädeski kuu lummusse kogu eluks. «Kann» (pealkirja all «Õliastja» ilmunud 1938. a. valimikus «Vana Jumal», ainus novell «Kaoses», mis eesti keeles kättesaadav) on anekdootlik lugu kadeda peremehe hiiglasuurest õlikannust, mis puruneb ning mille parandamisel jääb küürakas meister kannu sisse vangi. Laheda rahvaliku huumoriga lühilugu valgustab veel üht kirjaniku ande olulist tahku. Samas on «Kann» ülimalt tavianilik novellfilm: meeletu, nõiduslik tants ümber kannu kuuvalgel meenutab teostuselt analoogilist stseeni filmis «Välu». Üldse on muusika P. ja V. Taviani filmides äärmiselt oluline («Kaoses» kuuleme peaaegu kogu aeg muusikat). Režissöörid on korduvalt toonitanud, et püüavad konflikt-situatsioon edastada mitte üksnes dramaturgiavahenditega, vaid samal määral ka kujundi ning muusika komplitseeritud seoste kaudu. (Meenutatagu kas või «Padre Padronet» — stseene, kus Gavino kuuleb esimest korda akordionimängu või seda, kuidas isa läheb imeilusa muusika saatel koju otsusega poeg maha lüüa.) «Reekviem» on jutustus mägiküla elanike pingutustest rajada omaenda surnuaed, millele kohalik võim vastu

seisab. Novell sisaldab kokkuvõtvalt eelmiste lugude põhitoone. Algul traagiline (isa teekond surnud pojaga linna), vahepeal rõhutatult poeetiline (külaelanike linnast kojutulek läbi öise metsa) lugu lõpeb ootamatult (vanamees, kellele kaevati hauda, tõuseb kirstust, tema surm oli ainult mäng eesmärgi — kalmistu rajamise loa — saavutamiseks). Filmi epiloo «Kõnelus emaga» näitab kirjaniku tagasitulekut lapsepõlvkodusse, tema novellide maailma. Meenutus kunagisest reisist, vestlus kadunud emaga, mõtisklus vanemisest ning elu möödumisest. «Vaata asju nende silmadega, kes neid enam ei näe. See on valus, aga teeb pilgu selgemaks.» Jõudsi me tagasi algusesse. Noorem poeg esimesest novellist ei leidnud elava emaga leppimist, kuigi tal endal polnud süüd. Vananev kirjanik leiab ühise keele oma emaga, kes on juba surnud.

P. ja V. Taviani pöördumine L. Pirandello loomingu poole, sellesse saatuste ning juhuste kaosesse õnnestus igati. Uuematest Itaalia filmidest pakkus festivalil «Kaose» kõrval rohkem huvi üksnes Federico Fellini «Laev...»

SULEV TEINEMAA

## Paris, Texas

«PARIS, TEXAS». Stsenarist Sam Shepard, režissöör Wim Wenders, operaator Robby Müller, kunstnik Kate Altman, monteeriya Peter Przygodda, muusika- ja helikujundaja Ry Cooder, produtsent Don Quest. Osades: Harry Dean Stanton (Travis), Dean Stockwell (Walt), Nastassia Kinski (Jane), Aurore Clement (Anne), Hunter Carson (Hunter), Bernhard Wicki (doktor Ulmer). Värviline, 150 min. «Argos Films» (Prantsusmaa) ja «Road Movies» (USA), 1984.

Wim Wendersi film algab lummutavalt. Näeme üht keskeas meest minemas mõõda inimtühja kõrbet. Mees on käinud kaua. Tal on janu, tema pilk on ühtaegu surnud ja abipaluv. Mehe näost ja olekust pole võimalik välja lugeda, kuhu ja milleks ta läheb. Ta lihtsalt läheb. Jõuab paari vagunelamu juurde tühermaal, siseneb majja. Vett otsides leiab külmkapist jääd, kaotab teadvuse.

Mehe taskust avastab arst telefoninumbri. Tänu doktori telefonikõnele leiab tundmatu ränduri vend neli aastat kadunud Travise. Walt ja tema naine Anne peavad Travist juba surnuks, sest temast pole olnud ühtki teadet. Ka Travise naisest Janest ei tea nad suurt midagi. Jane ja Travis lahkusid üheaegselt, teine teises suunas. Jane, leidmata endas jõudu lapse kasvatamiseks, oli jätnud neljaaastase poja Walti ja Anne hoolde.

Travis on aja jooksul võõrdunud kõnelemisest, venna lobisemisele ka küsimuste vastab ta vaikimisega. Esimene sõna, mille ta viimaks lausub, on «Paris». Travis teeb Los Angelesest Texasesse sõitnud vennale ettepaneku sõita Pariisi. Ta peab silmas Texase kõrbes asuvat kohakest, millest on endale muretsetud piltpostkaardi. «Seal on minu algus,» ütleb ta. Texase Pariisis kohtusid esmakordselt nende ema ja isa ning Travis tahab seda paika näha.

Kadunud isa kohtumine pojaga. Kaunid on episoodid, kus isa ja poeg (Hunter peab seni oma isaks Walti) uuesti teineteist tundma õpivad. Sentimentaalsusse langemise võimalusi on filmis palju, ent enamasti suudetakse neid vältida, ennekõike tänu Harry Dean Stanton'i kargele ja vaoshoitud mängustilile.

Isa ja Hunter asuvad otsima ema. Travis kohtab Jane'i kohvihoos, kus asub *peep-show*

(nimetu ungari filmikriitiku määratlusel asutus, mis on «segu psühhiaatriklinikust ja avalikust majast» — SV 3. VIII 1984, nr 31). Seal, eraldi kabiinides, võivad kliendid telefoni teel pihipartnerile ära rääkida oma probleemid. Lohutaja (naine) isegi ei näe oma meesklienti, neid lahutab ühes suunas läbipaistev klaas. Seesugune vahendus peab võimaldama kõnelda oma elamuste tõe.

Mees jutustab Jane'le nende endi loo. Nüüd viimaks avaneb ka vaatajale, et Travise ahasveeruslik teelolek sai alguse luhtaläinud perekonnasuhetest. Nende lugu oli mõnevõrra tavatu — mees naisest kolmkümmend aastat vanem, lahku ei mindud mitte armastuse puudumise, petmise, kellegi kolmanda ilmumise või mõne muu selletaolise tavapõhjuse pärast. Travise ja Jane'i armastus oli muutunud talumatult paljastavaks, see kiskus mõlemad teineteise ees liiga alasti, tekkis armukadedus, ilma et kumbki selleks põhjust oleks andnud. Seletamatu vaen, mis sündis mehe ja naise elukogemuse ja vaimuse erinevusest. Kummagi jaoks mõistetamatu võõrdumine (armastus jäi alles) sündis neid viimaks teineteise ja iseenda eest põgenema, sest kooselust, mis algul kulges kui lõbus seiklus, kus elati õhust ja armastusest, oli saanud üksnes piin.

Sedamööda, kuidas Travis kõneleb, muutub see ilus naine, kes teiste valudest tüdinult asus — näol naeratus nr 1 — järjekordset klienti ära kuulama. Jane unustab pihikuu-laja rolli ning me näeme, et teda piinab minevik ja armastus Travise ning poja vastu, millest ta ei ole üle saanud, kuid mille juurde pole tal olnud jõudu naasta. See pikk stseen on filmitud väga lihtsalt, liikumatu kaamera ees sulavad Jane'i ja Travise näod neid eraldaval klaasist seinal teineteisesse. Sellestas-mast eraldavast klaasist saab sisepeegel.

Travis viib Jane'i kokku poeg Hunteriga. Ise ta lahku, kuna tunneb, et temasugusel muserdatud olendil on võimatu teisi toetada, kord purunenud ühise elu kokkuklappimine tooks kõigile üksnes uusi kannatusi.

See lugu pärineb õieti filmi stsenaristilt, näitekirjanik Sam Shepardilt. Režissöör Wim Wenders loob väga sugestiivse audiovisuaalsuse, rõhutab pildi, heli ja näitlejamängu abil meie endi ja meie maailma tühjust, võõrdumist iseendast ja kõigest, mille või kellega

elu meid kokku viib, inimese kontaktivõimest. Samas tunneme vajadust millegi tõelise järele ja kannatame, sest ei suuda seda leida, tunnetame võimetust ületada nähtamatut piiri, millega eraldame end ümbritsevast. Rääkides oma filmist on Wim Wenders öelnud, et eurooplasena Ameerikas huvitas teda ameerika elulaadi mõju inimsuhetele ja ka see, kuidas «jänkid on koloniseerinud meie alateadvuse». Inimesed elavad siin «kõikide võimaluste maal» nagu erinevates galaktikates. Kahe inimese kohtumine on haruldane ja veel haruldasem on nende taaskohtumine. Igas suunas kulgevad uued laiad teed ei ristuvad, sest nad kulgevad eri tasapindadel, ristuvad vaid veel vanad kruusateed, aga need oleme unustanud... Wendersi operaator Robby Müller on loonud hüperrealistlike maalidega sarnane-

vaid maastikupilte supermagistraalidest ning jumalast ja inimestest mahajäetud kõrbest.

Travis on ostnud maatüki Texase osariigis, kus kunagi kohtusid tema vanemad. Ta tunneb end seotud olevat selle paigaga, kõrbelapikesega, kus ei ela kedagi. Walt: «Aga seal pole ju midagi!» — Travis: «Jaa, seal on tühjus.» Ta usub, et seal on tema algus. Travis vajadus tunda sidet maaga on nii terav, et ta ei talu lennusõitu. Venna kodu lähedal Los Angeleses asuval lennuväljal käib vilgas maandumine ja lendutõus. Travis võib tundide kaupa istuda ning jälgida binokliga lennukeid, ent nagu hiljem selgub, ei jälgi ta mitte lennukeid, vaid nende maad mööda kihutavaid varje...

AUNE UNT



«Paris, Texase» algushaadreid. Harry Dean Stanton Travis Andersoni rollis.



«Paris, Texas». Peep-show episood. Esiplaanil Nastassia Kinski (Jane).

## Kus rohelised sipelgad näevad und

«WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN». Stsenarist ja režissöör Werner Herzog, operaator Jörg Schmidt-Reitwein, kostüümikunstnik Frances D. Hogan, monteeriija Beate Mainka-Jellinghaus, muusika autorid Wandjok Marika, Gabriel Faure, Ernst Bloch, Klaus-Jochen Weise, Richard Wagner, helikujundaja Klaus Langer, produtsent Luck Stipetic. Osades: Bruce Spence (Hackett), Ray Barrett (Cole), Norman Kaye (Ferguson), Colleen Clifford (Mrs Strehlow), Wandjok Marika (Miliritibi), Roy Marika (Dayipu), Ralph Cotterill (Fletcher), Gary Williams (Watson) jt. Värviline, 103 min. «Werner Herzog Filmproduktion», ZDF, 1984.

«Ma näen, kuidas kõrbes liigub hiiglasuur karavan. [- -] Seda juhib vana berber. Vanamees on pime. Karavan peatub, sest meile tundub, et oleme eksinud, kuna silmapiiril paistavad mäed. [- -] Mu lapsed, ütlev vanamees, te eksite. Meie ees pole mäed, vaid lihtsalt pettekujutus. [- -] Ja siis nad jätkavad teekonda ilma vaidlusteta ning jõuavad linna, mis asub põhja pool. [- -] Õigupoolest lugu, mis toimub seal linnas... seda lugu ma ei tea.»

Kaspar Hauseri, ühel 1828. aasta kevadpäeval salapäraselt Nürnbergi ilmunud noormehe, filmi «Igaüks enda eest ja jumal kõigi vastu» (1974) kangelase surmaeelne monoloog sobiks iseloomustama filmi lavastaja, Saksa-maa LV režissööri Werner Herzogi (WH) kogu loomingu põhimõtteid. On ta ju ikkagi jälle toonitanud meie nägemisviisi piiratust; see, mis on tõde meile, võib mujal paista hoopis teisiti.

Õppinud ajalugu, teatri- ja kirjandusteadust, alustas WH lühifilmidega 1962. aastal kahekümnesele, tema tööd jäid aga pikka aega läänesaksa filmi «uest lainest» kõrvale, kuna ta ei tundnud mingit huvi kodumaa probleemide vastu. Oma filme tegi Herzog Kreekas, Mehhikos, Peruu, Ida-Aafrikas ja mujal. Alles 1974 pühendus WH saksa teemale mainitud Kaspar Hauseri loos. (Meile on tolle noormehe saatus tuttav eelkõige Jakob Wassermanni romaani ning Peter Handke näidendi põhjal, WH esitas oma interpretatsiooni.) Kohe seejärel pälvis ta läänesaksa filmi kõige saksapärasema režissööri tiitli. See

50 kinnistus veelgi filmiga «Nosferatu — öö

fantoom» (1978), mille järel teda üha sagedamini hakati võrdlema F. W. Murnauga; paralleelsele sundis tõmbama ka viimase ekspressionistlik «Nosferatu, öuduste sümfoonia» (1922). Sääraseid hinnanguid põhjustas WH pöördumine saksa klassikute poolt varem käsitletud teemade juurde. Vaimusugulus nii ekspressionismi kui ka Murnauga tundub siiski kaugem, ühendab neid vahest protestimeel üksikisikut ahistava ühiskonna vastu ning väikese inimese traagilise saatuse tunnetamine. 1978. aastal kujutab režissöör veel kord Saksa olusid Georg Büchneri draama «Woyzeck» järgi valminud samanimelises filmis.

WH kangelased on kas väga erandlikud inimesed või Euroopa tsivilisatsioonist ning usulistest eelarvamustest puutumata rahvad. Ta nõuab eluõigust ning kohta maailmas nii leidlapsele Kaspar Hauserile kui ka tundmatutele väikerahvastele ja nende ebatavalistele uskumustele. Tähelepanuväärt on WH pingu-tused meile tundmatu olustiku ning rituaalide töepärasel kujutamisel, täpselt sobivate osatäitjate otsingul; elukutselisi näitlejaid kasutab ta harva (tuntuim neist on Klaus Kinski). Kaspar Hauseri rolli valis ta näiteks mittenäitleja Bruno S-i, kes oli suurema osa elust veetnud mitmesugustes kasvatusasutustes, vanglates, vaimuhaiglates. «Fitzcarraldos» (1978—1982) esinesid sajad Amazonase jõgikonna indiaanlased, kes vedasid suure aurulaeva ühelt lisajõelt teisele, nagu nüüdis filmi süžee.

WH viimaseid filme «Kus rohelised sipelgad näevad und» valmis Austraalias ning selle tegelasteks on enamalt jaolt aborigeenid. Pärismaalaste uskumuse järgi pidavat nende elupaigas maarüpes uinuma rohelised sipelgad. Meie planeet eksisteerivatki üksnes nende salapärase putukate unenäguks. Segades nende und, võib hukka saata kogu maailma. Samas asuvad aga uraanimaagi lademed. Põrkuvad kaevanduskompanii ning aborigeenide huvid. Olukorda teravdab veelgi asjaolu, et töölised (põhiliselt eurooplaste järealtulijad) on samuti huvitatud, kas õnnestub pärismaalaste vastupanu murda või ei, — sellest sõltub otseselt nende töö ning teenistus. Aborigeenid pöörduvad õiguse saamiseks koh-tu poole, kuid paraku on nende ainsaks argu-

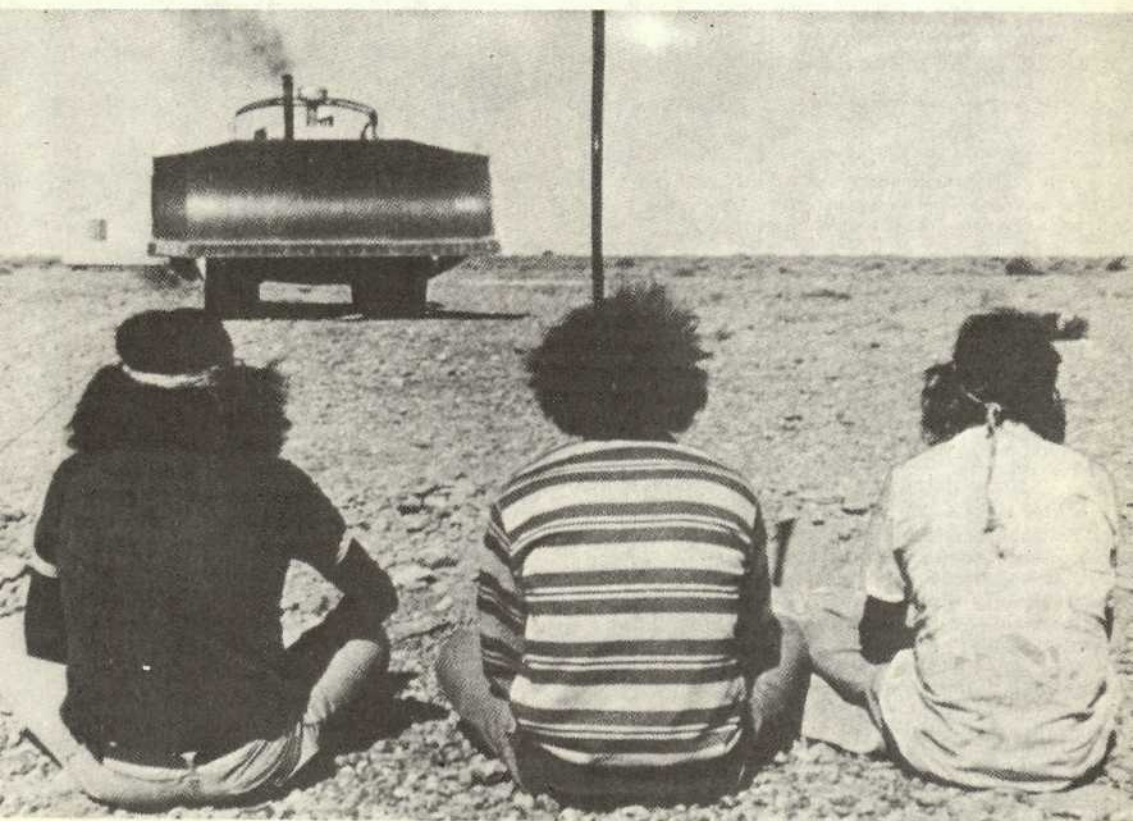
mendiks küsimus: «Aga mis teie teeksite, kui meie tuleksime teie pühakotta kaevama?» WH on öelnud: «Me ei teinud etnograafilist uurimust. Kasutasime vaid legende ja müüte, mis tihedalt seotud aborigeenide elu- ning mõtteviisiga; kuid mulle oli selge, et film ei taasta nende unistusi, pigem minu enda omi. ... Ent ma arvan, et mõistan neid teataval määral, kuid meie arusaamine on piiratud.» Hinnatav on filmis pärismaalaste elu-olu täpne edasiandmine, kummaline fantaasia ja reaalsuse põimimine ning põliskasukate laulu- ja tantsurituualide kujutamine. Ilmsed on Wandjuk Marika, tuntud austraalia kirjaniku, kunstniku ja muusiku, maa iidse kultuuri põhjaliku tundja teened, kes mängib aborigeenide suguharu pealiku osa ning on üks filmi muusika loojaid. Oleks liialdus süüdistada Herzogit, nagu mõnel pool juba tehtud, tsivilisatsiooni väärtuste eitamises, pigem nõuab ta ka selles filmis kohta mis tahes tavatule teisitolemisele ning maailma eri viisil nägemisele.

Haardelt ning teostuse suurejoonelisuselt jääb film alla 1982. Cannes'i festivalil auhinnatud «Fitzcarraldole». Samas on aga kadestusväärne režissööri viljakus viimasel ajal. 1984 valmis WH-l peale täispika mängufilmi veel kaks kolmveerandtunnist doku-

mentaalfilmi, igaüks tehtud ise maailmajaos ning harjumatuult rasketes tingimustes. «Kus rohelised sipelgad näevad und» oli Moskva festivalil Wim Wendersi filmi «Paris, Texas» kõrval Saksamaa LV oodatumaid filme.

SULEV TEINEMAA

«Kus rohelised sipelgad näevad und».



HISPAANIA konkursifilm «Igavene tuli» pävis festivalil ajakirja «Sovetski Ekran» auhinna ning diplomi. See baski folkloori ainetel loodud melodraama oli režissöör José Angel Rebolledo, kes koos Imanol Uribega («Mikeli surm», 1984) on olulisemaid nimesid kiiresti arenevas baski rahvuslikus kinematograafias, esimene täispikk mängufilm.

Paraku on hispaania filmikunst meie vaatajale peaaegu niisama tundmatu kui baski omagi. Viimastel aastatel on Eesti kinodes linastunud 6—7 ekraaniteost, põhiliselt kergetesse žanritesse kuuluvad lood, mis pealiskaudseltki ei tutvusta seda maad, kus igal aastal toodetakse ligi sada filmi (1982. aastal 140, 1984. aastal 65).

Vahest võib olla lohutuseks, et ka teiste riikide kinokülastajad ei tunne Hispaaniat palju paremini, näiteks Ungaris on 40 aasta jooksul linastunud 45 Hispaania filmi. Meil näib olukord ka pisut paranevat: lisaks sellistele nagu «Vana raamatu mõistatus» ja «Koletiste saare saladus» on juba olnud näha Pilar Miró «Gary Cooper, kes sa oled taevas», Jaime de Armiñani «Pesa» ja Carlos Saura 20 filmi hulgast «Carmen», mida peetakse kodumaal viimaste aastate parimaks filmiks. Linale on jõudmas Manuel Gutiérrez Aragóni «Deemonid aias». Pilt muutub nõ representatiivsemaks, oma õigele kohale hakkab taanduma Juan Antonio Bardem, kes seni peaaegu ainsana meile esindas Püreeneede-tagust ekraanikunsti, kuigi tema paremad tööd kuuluvad 1950. aastate keskpaika.

Esimest filmi, «Väljumine keskpäevamissalt Pilar de Zaragoza kirikust», näidati Hispaanias samal aastal, kui Moskvast toimus esimene kinoseanss — 1896. Sisuliselt hakkas filmikunst arenema alles 1920. aastate lõpu poolel, kui põhiliselt filmiklubide vahendusel jõudsid vaatajani avangardfilmid nii Prantsusmaal kui ka Venemaal. 1936 puhkes kodusõda; Franco režiiim jättis sünge varju filmikunsti arengule ligi neljakümneks aastaks. 1940.—1950. aastatel valitsesid kinosid nii kodu- kui ka välismaised komöödiad ja muusikafilmid, ohtralt viljeldakse religiooset temaatikat. Franco (kes muide on varjunime all kirjutanud stsenaariumi filmile «Rass» — 1942) diktatuuri aegse filmiloomingu kohta on J. A. Bardem öelnud, et see oli «poliitiliselt hambutu, sotsiaalselt võlts, intellektuaalselt nõrk, esteetiliselt tühine, majanduslikult rahhiitiline».

J. A. Bardem debüteeris koos Luis García Berlangaga täispika mängufilmiga 1951. aastal («See õnnelik paar»). Need kaks lavastajat töid oma komöödiatega kunstielu mõningast värskest. (Ka Jaime de Armiñán, kelle «Sticost» allpool juttu tuleb, alustas 1950. aastatel komöödiavalavastajana.) Pikka aega tuntaksegi maailmas Hispaania filme põhiliselt tänu triaadile BBB (Buñuel, Bardem, Berlan-

ga). Luis Buñuel, kes küll elas ja töötas Méxicos, oli ometi kodumaiste filmiloojate lootus ning tugi.

Mõju avaldasid ka Itaalia neorealismid, kelle filme toodi Hispaaniasse praktiliselt diplomaadikohvris. 1959—1961 väntas Madridis kolm «musta» komöödiat Marco Ferreri, äratades tollaste noorte filmimeeste hulgas vaimustust ning teotahet. Oluline aasta ongi 1961, mil esmakordselt pärast emigreerimist töötas kodumaal Luis Buñuel. Valmis «Viridiana», mis tõi lavastajale sama aasta kevadel Cannes'is «Kuldse palmioksa» ja ajakirja «Cinéma» «musta huumori» preemia. L. G. Berlanga: «Tulevast Hispaania filmikunsti ajalugu peab arvama just sellest filmist». Frankistlik tsensuur keelas «Viridiana» näitamise, Buñuel kaotas taas, seekord üheksaks aastaks, võimaluse kodumaal töötada. Noortel režissööridel, nende hulgas oli siis juba ka C. Saura, tekkis ometi tulevikulootus, ehkki plaanidest oli esialgu võimalik teoks teha üpris vähe. Tsensuuri survel kujunes välja omapärane allegooriatraditsioon, mida iseloomustades on C. Saura öelnud, et pidev äraheelamisohk ja ümbertegemise sund pani «otsima teisi, palju kaudsemaid väljendusviisid, ja selle loomuliku tulemusena sündis filmis iga kujundi teine ning vahel kolmaski tähendus». Siis väljakujunenud allegooriaheel olevat Hispaania filmides tänini tuntav.

1960—1963 debüteerib kümmekond noort lavastajat, kellega seoses hakatakse maailmas rääkima «uuest hispaania filmist». Paraku enamik neist kas lahkus filmikunstist pärast debüüti või läks kompromissile tsensuurinõuetega. Ideeliseks liidriks tõusis C. Saura, eriti pärast filme «Jaht» (1965) ja «Peppermint frappé» (1966). Frankismimeelsest ning sõltumatut enese väljendusviisid otsivate lavastajate vahemal tekkis veel nn kolmas tee. Nende üpris pealiskaudsete vaatamängude etendajatest on meile rohkem tuntud Roberto Bogédas («Hispaanlannad Pariisis», 1971).

Ehkki frankismi mõju nõrgenes juba tükk aega enne diktaatori surma (1975), saab filmikunsti areng õige hoo süiski alles 1970. aastate teisel poolel. Ekraanile lubatakse «Viridiana», Chaplini «Suur diktaator», S. Eisensteini ja teiste seni keelu all olnud režissööride teosed. Kiiresti edeneb dokumentalistika (põrdeaaja olulisim nimi Martin Patinora), mängufilmi tulevad (lähi)ajaloo teemad, sünnib poliitilise satiiri. (Moskva festivali programmis esindasid seda perioodi Mario Camuse «Mineviku päevad» ning M. G. Aragóni «Must kamp».) Hakkab tekkima baski rahvuslik filmikunst. Uue jõuga asuvad tööle vanameistrid Bardem («Nädalalõpp», 1976 ja «Seitse päeva jaanuaris», 1978) ja Berlanga (satiirid «Rahvuslik relv», 1978, «Rahvuslik

väärikus», 1981 jt). Kuna Franco režiimi ajal oli keelatud alasti keha näitamine, elavnes tormiliselt seksi- ning pornofilmi tootmine ja sisseost. Kodustuudiotest valmistatud filmide arv kasvas aastas üle saja ning nende hulk on alles viimasel ajal vähenenud. Olgu lisatud, et praegu korraldatakse Hispaanias ühtekokku 21 filmifestivali nii kodu- kui ka välismaistele, nii harrastus- kui ka professionaalsetele filmidele.

Kiire arenguga käivad loomulikult kaasas raskused. Muret teeb välismaiste kommertsfilmide sissetung, väliskapitali mõju suuremine ning sellest johtuv «majanduslik tsensuur» kodumaises filmitootmises, mis muudab tõsisemate lugude lavastamise keeruliseks.

Hispaania filmikunstile on praegu iseloomulik kirevus, palju tuleb peale eriilmelise käekirjaga noori lavastajaid. Nagu väitsid Hispaania delegatsiooni esindajad Moskvas pressikonverentsil oleks — eriti

eemalseisjal — ennatlik ja üle jõu käiv proovida eristada mingit koolkonda või voolu. Keskne isiksus on senini endiselt C. Saura.

Moskvas esindas Hispaaniat tosin mängufilmi. Peale «Igavese tule» ja paari eespool nimetatut veel Jose Luis Garcí «Alata algusest» (1983. aasta «Oscar» parimale välisfilmile) ja Gonzálo Suárezi «Epiloog» (oikumeenilise žürii preemia Cannes'is 1984). Teised olid tagasihoidlikumad. Ei paistagi kes teab kui esinduslik — puudusid ju suuremate meistrite viimased tööd: Camuse «Pühad süütud», Aragóni «Metsloom», «Kõige ilusam õõ» ja Saura «Kargud». Sellest hoolimata suutis pool tosinat festivalil nähtud filmi äratada vaheda huvi Pürenee poolsaarel käiva filmielu vastu. Eriti et üks nähtuist, Jaime de Armiñáni «Stico», paistis kogu festivali kavas silma ootamatult seatud intriigiga.

JAAK LÖHMUS

## Stico

«Stico». Stsenaristid Ramón de Diego ja Jaime de Armiñán, režissöör Jaime de Armiñán, operaator Teo Escamilla, helilooja Alejandro Masso. Osades: Fernando Fernán Gómez (professor Leopoldo Contreras), Augustin Gonzáles (Barcena), Carmen Elias (Maria) ning Amparo Baró, Manuel Zarzo, Mercedes Lexano jt. Värviline. «Serva Films», 1984.

Lugu algab järgmiselt.

Leopoldo Contreras, üle kuuekümne aastane, ent veel täies elujõus mees, varem õigusteaduse professor ülikoolis, on nooremate kolleegide poolt kutsetööst kõrvale tõrjutud ja elab poolnäljas. Maja, milles ta elab, ei kuulu talle, omanik tahab seda müüa ning professorit ähvardab kodutus. Keerulisele olukorrale leiab Contreras lahenduse tänu oma hinnalisele raamatukogule ja erialakartoteegile. Selle vastu tunneb huvi Contrerase kunagine õpilane, nüüd edukas jurist Barcena. Ent professor ei ole nõus oma vaimuvara ühegi summa eest loovutama, tal on ainult üks tingimus — ta võib kõik ära anda niisama, aga vaid siis, kui teda ennast võetakse pealekauba — orjaks. Orjaks täpselt klassikalise rooma õiguse järgi, mida suurepäraselt tunneb nii õpetaja kui ka õpilane. Barcena proovib pakkumisest keelduda, argumenteerides J. J. Rousseau'ga («Inimene, kes vabal

tahtel hakkab teise orjaks, ei ole mõistuse juures.») jne, ent ei suuda lõpuks kiusatusele vastu panna. Leping sõlmitaksegi ning oma viimase vaba tahte aktina valib Contreras endale orjanimeks Stico. Nüüdsest allub ta täiesti Barcenale ja tema majakondsetele.

Igaüht — Barcenat, tema naist, kaht algkooliealist tütart ja teenijat — inspireerib tavatu seisundiga isik erinevalt. Kõige vahetumalt reageerib orja ilmutamise majateenija, kes kõik oma kohustused Stico kaela veeretab ja oma irisemistarbele ning allasurunud kasutamisevajadusele voli annab. Parajalt leidlik on üks tüdrukutest, kes lubab oma sõpradel

«Stico». Keskkel Fernando Fernán Gómez



mööduka tasu eest orjale suvalisi käske ja gada (laua peale ronida, tagumikku näidata jms). Vastukaaluks on teine tütar õilishing. Ta on koolist selgeks saanud, et orjus on inimajaloo suurim häbi, ning keeldub minemast armulauale, sest tema isa on paganlik orjapidaja. Barcena ise on kahevahel. Contrerase erialaseid teadmisi ja võimekust saab tema *alter ego*'t, Sticot, käsutades mugavalt ära kasutada; Barcena lasebki enda eest kirjutada artikleid ja redigeerida oma kõnesid. Ometi, tsiviliseeritud inimesena on tal avaliku orjapidamise pärast raske piinlikkusest üle saada.

Kuidas suhtub toimuvasse Stico ise? Ja vaataja Sticosse? Kirjeldatud süžee põhjal võiks arvata, et Stico kui alatute meelevaldal sattunud puhashing peab kas äratama kaastunnet või siis mõjuma pateetilise paljastajana, nii et kogu lugu tuleks võtta kui hüperbooli ekspluataatorlikest inimsuhetest. Ometi film sellist tunnet ei tekita. Stico kuju on lahendatud hoopis teistmoodi, võiks öelda švejklikult. Nii Svejki kui ka Stico provotseerivad oma agaruse ja südamlikkusega rumaljulmi kaaskodanikke, muutumata sealjuures ei ohvriks ega kohtumõistjaks. Nad ei ärata haletsust, kuna me ei taju neid kannatajatena — nad ei esita saatusele mingeid pretensioone. Ja see, et nad ei võta endale kohtuniku rolli, võimaldab teosel konkreetsete nähtuste süüdimõistmise asemel luua üldisemaid seoseid.

Sellise motiveerimatult loomuliku tegelase kehastamine laval või filmis tundub äärmiselt raske. Fernando Fernán Gómezi loodud Stico kuju on filmi suurim saavutus<sup>1</sup> — me tajume, et Stico saab toimida ainult nii, nagu ta toimib, kusjuures meile ei anta ka võimalust tema käitumist üheselt ära seletada. (Nagu hiljem selgub, ei olnud orjaks hakkamise ajend üksnes vaesus, sest Sticole saabub Ameerikast 33 miljonit peseetat seal ilmunud tööde eest, mille ta mõistagi peremehele loovutab.)

Muidugi ei saa Stico ja Svejki analoogiaga minna eriti kaugele. Lolliks kuulutatud Svejki asemel näeme filmis tarka professorit. Tegelasakonna poolest erineb «Stico» «Švejkist» juba täielikult: värvikalt karikatuursete kujude asemel kohtame siin ülimalt talvalisi inimesi. Nende sagimist oleks isegi igav jälgida kui nende kõrval tegutsev Stico ei värskendaks meie pilku: kuna oma saatusest sõltumatu vaimuga ori mõjub vabana, siis torkab ka paratamatult silma, kui vähe vaba on keskmine inimene, omaenda püüdluste ja kinnisideede ori. See pole ju kes teab kui uus mõte, ent tänu ootamatule esitusele mõjub värskelt.

Filmis ei anta kordagi otseselt mõista, et välisest vabadusest on vähe abi, kui omaenda vaimu kitsus ahistab. See annab vaatajale võimaluse leida filmist endale vastuvõetav sõnum, tõlgendada filmi väga erinevalt. Käesoleva aasta kevadel meie kinodes linastunud J. de Armiñáni filmiga «Pesa» juhtus samamoodi. Filmi tutvustati kui lugu kuuekümneaastase leskmehe ja murdealase tüdruku süütust armastusest, mille mõistmatud lähikondlased hävitavad. Allakirjutanu arvates on aga ka «Pesa» vabatahtliku orjuse teema variatsioon. Kaht üksildast inimest ühendav tunne on mehe ja kolmeteistkümnepäevase tütarlapse elukogemuste erinevuse tõttu nii ebavõrdne, et mees oskab seda kompenseerida üksnes tüdruku orjaks hakates, st kõiki tema soove täites. Nii toimides satub ta aga peagi vastuollu oma eetiliste põhimõtete, mis lõpuks viib enesetapuni — mees läheb laadimata relvaga kahevõitlusele.

«Stico» lõpp ei ole nii dramaatiline. Avaliku arvamuse (ajakirjanduse) ning oma noorema tütre survele leiab Barcena viimaks võimaluse Stico vabaks lasta (mitmed varasemad katsed osutusid vanade seaduste järgi kehtetuks). Tütre armulauteenistusel — tütar on Stico palvel lõpuks nõustunud sakramenti vastu võtma —, kuulutab Barcena kirikutäie rahva ees, et kingib oma orjale vabaduse — rooma õiguse kohaselt saab orja vabastada üksnes templis püha talituse ajal. Seepeale Stico ohkab (esmakordselt filmi jooksul) ja nendib, et inimesele ei ole antud isegi nii palju vabadust, et vabadusest loobuda.

Tõtt öelda mõjub filmi lõpp terviku taudal pisut formaalselt. Kogumulle on sellegipoolest meeldiv ja tekitab tahtmist jätkata tutvumist Armiñáni loominguga. Kas või mõistmaks, kui võrd omane on režissöörile eespool kirjeldatud mitmeti tõlgendatavus. Ja kui on, kas siis kunstilise taotluse või kommertskaalutlusena. Tundub, et «Pesa» kinnitas viimast, «Stico» esimest võimalust.

ANTO UNT

<sup>1</sup> Stico rolli eest sai F. F. Gómezi käesoleva aasta kevadel Lääne-Berliini filmifestivalil parima meesosa «Kuldse karu». — *Toim.*



---

Täiust esineb elus nii harva, seepärast kerkib aina esile too mõttetu, teoreetiline «oleks» ...

Oleks Pinna mozartlikule spontaansusele liitunud Lauteri salierilik «harmoonia algebra».

Oleks Pinnaga liitunud Lauteri voorused (muidugi poleks see enam olnud Pinna).

Oleks Lauteriga liitunud Pinna voorused (muidugi poleks see enam olnud Lauter).

VAHEL NÄIB, NAGU ÜHINEKSID ÜHES INIMESES SELLISED ÄÄRMUSLIKUD ANDED. AGA SIIS SUREB TA VARAKULT, NAGU SURI ALTERMANN.

TEMA SURM ON EESTI TEATRI SUURIM KAOTUS.

VOLDEMAR PANSO,  
Töö ja talent näitleja loomingus.  
«Eesti Raamat», 1965, lk. 205.

---

## Theodor Altermann — 100

---



*Eesti esimene Hamlet, 1913.*

Noore Altermanni üldine kuju seisab veel praegu väga elavalt silme ees, nii värvikas ja sugestiivne oli ta esinemine. Seda üldise kuju säilimist toetab ka asjaolu, et Altermann noorte armastajate osades tarvitsetes ju iseennast mängida, ja seda ta tegigi, nii et ta kodanlik isik tugevasti kokku sulas lavalise maskiga.

[— — —]

Tema varasemas nooruslikus tormitsemises, millest siin jutt, jäi mõndki soovida kunstilise distsipliini mõttes. Estonia teater üldiselt harrastas tugevat mängu ning ei olnud piinlik vahendite valikus. Teater nendel esimestel aastatel arenes alles andeka diletantismi tegumoes ja Altermanni mängustiil oli tingitud oma miljööst. Kuid see kõik ei varjutanud tema suurt annet ja loomulikke eeldusi.

Eesti inimene on südameeluse kinnine. Ta häbeneb tundeid ja varjab oma elamusi. Ja teaterlikkus on ta hingelaadile võõras, ta alahindab sellist joont oma südame põhjas. See rahvuslik laad heidab oma summutavat varju ka eesti teatrilule, kus armutundeil ei ole õiget õitsengut. Kui naistega veel kuidagi läheb, siis meespoolseist armastajaist on meie teatrid ikka kehvad olnud ja on pidanud läbi ajama igasugu aseainega.

Altermann oma kuju, hingelaadi ja temperamentiga osutub meil selles mõttes erandiks. Tema sobimus noorusliku armastaja osadesse oli nii kõitev, et see polnud enam rahvuslik. Ega temas midagi eriti eestilikku olnudki. Teater mängis välismaist repertuaari ja Altermann mahtus sinna ülejäägita. Ei oska Altermanni kujutleda väljaspool ta spetsiifilist nooruslikkust. Altermanni kirgas ja teaterlik noorurimeelsus oli nii endastmõistetav ja paratamatu, et isegi ta eluale ei olnud määratud stiilirikkuvaid eluaastaid.

HUGO RAUDSEPP.

*Altermanni tulek uude Estoniasse.*

*Mälestustekogumik «Theodor Altermann».*  
*Tallinn, Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus, 1940.*

Eestlast peetakse karakterilt üldiselt kaalujaks, rahulikuks, külmavereliseks, sugugi mitte kergesti süttivaks. Theodor Altermann soovastu oli temperament ja spontaansus ise. Just nagu ei olnukski ta eesti verest. Elurõõmu, kerguse, elegantsi ja südamlikkuse fluidum hoovas temast. Tal tarvitses ainult ilmuda lavale, kui juba saal oli võidetud, meeolelu loodud — kas tänu ta sünnipärasele peenusele või ta ohjeldamatult vallatule koomikale või jälle ta uuele värskete leidlikkusele.

[— — —]

Ei ole enne teda, tema aegu ega pärast teda olnud eesti laval teist sellist esimest armastajat. Esimene armastaja *par excel-*

*lence* — ometi ei rahuldunud ta kunstiline auaahnus sellega, vaid ta heitis enese draama tunnete tõsisusse ja sügavusse, samuti nagu proovis heide tulemustega jõudu karakterrollides — puistates vahelduseks sekka groteskigi. Komöödias teinekord üleemeelik peaaegu kuni eneseunustuseni, päris ta vahel etteheiteid liialdamise pärast, kuid see «liialdamine» ei olnud muud kui impulsiivse ja romantilise hinge vabamate ja kõigi võimalikkude väljenduste taotlemine, tung täielisele väljaelamisele. Ennast kogunaselt kaardile paneva kunstnikuna võis Th. Altermann enese lõplikult painutada ka intellektist dikteeritud erikuju raamidesse, mõjudes vahel äratundmatusteni teisena.

Tema suurest tööst ja hiilgeosadest andku tunnustist lühike loetelu: Othello, Hamlet, Hlestakov, Piibel, Leo Saalep, Gluhhovtsev («Meie elupäevad»), Prints («Vana Heidelberg»), Ferdinand («Õelus ja armastus»), Assessor («Prokurör Aleksander»), Boris Godunov («Joann Hirmsa surm»), Oginski («Elga»), Jakob («Voolus»), Fleming («Fischmann»), dr. Jura («Kontsert»), Poeg («Isa ja poeg»), Leopold («Mu Leopold»), Kellavalaja («Põhjavajunud kell»), Parun («Põhjas») jpt, kõnelemata ta tööst näitejuhina.

Nagu seda korduvalt on juhtunud noorte, vara surnud talentide ja geeniuste juures igal kunstialal, nii ka Th. Altermann, justkui aimates oma ea lühidust, levitas täie tervise aastail seda haruldast elurõõmu ja mängu intensiivsust, mille tunnistajaiks oleme olnud. Normaalse eluea pikkuseks jätkuva kunstitule pidi ta ära põletama lühikese ajaga — sellest loidu kõrgus, heledus, lopsakus ja sädelus. Iseäranis intensiivselt, juba palavikuliselt töötas ta esimesel Maailmasõja aastal, mil selts loobus teatrist ja grupp näitlejaid Th. A-ga eesotsas omal riisikol tegevust jätkas. Sel hooajal, kus ta ise kurgutiisikuse pärast näitlemisest pidi loobuma, lavastas ta 22 tükki. Ta surigi režissööri-pliiatsiga käes, mitte veel 30 a. vanaks saanud. Tema surm oli päriselt rahvuslik kaotus.

Th. Altermanni on nimetatud Paul Pinna õpilaseks. See defineering vajab täiendust: kui õpilane, siis musterõpilane, kes oma meistrile au teeb ja lõpuks on temaga üheväärne. Õigem oleks siin tarvitada nimetust vennad — noorem vend Th. Altermann, vanem P. Pinna.

ARTUR ADSON.

*«Estonia» sõnadraamast.*  
*«Estonia» teater 1906—1931», Tallinn 1931.*

Mis mind kõige enam temas on haaranud ja millest ma ei väsi kõnelemast, on tema harukordne *r a h u l o l e m a t u s e n d a g a*, mis minu meelest on iga edu aluseks,



C. R. Jakobsoni «Arthur ja Anna». (Valminud üheaegselt «Hamletiga» «Estonia» uue hoone avamiseks, 1913; lavastaja T. Altermann.) Vasakult: Otmari tädid — Betty Kuuskemaa, Otmari õde Emeline — Grete Sällik, Arthur von Adelstein — Theodor Altermann, Otmar von Altfuss — Paul Pinna, koolmeister Tarba — Karl Jungholz.

iga progressi lähtekohaks. [— — —] Kujutagem endale vaid ette, et kõik rahulduksid oma senisest tegevusest ja saavutustist — milliseks suureks surnuaiaks muutuks siis maailm! Ma ei taha sellega muidugi ütelda, nagu ei peaks inimene tundma rahuldust oma tööst ja tegevusest, rõõmustama oma töö tulemustest, sugugi mitte. Rahuldustunne oma saavutuste puhul on sama tarvilik kui kosutav uni ja puhkus pärast päevatööd. Ainult et nii, nagu meie ei taha magada igavesti, vaid pärast magamist ärkame uue jõuga ja tahtega uuele tegevusele, nii ei tohi meis ka rahuldus endaga muutuda püsivaks, vaid iga rahuldus peab esile kutsuma uue rahulolematuse ning seda suurema, mida suurem on olnud rahuldus, mida magusamad on olnud kiidulaulud me ümber. Kiitused on ohtlikud nagu sireenide laul, mis on suigutanud nii mõnegi tähelepanu ja viinud ohvri põhjatusse sügavusse. Horatius ütleb ühes oma oodis:

Rebus angustis animosus atque  
Fortis appare; sapienter idem  
Contraheas vento nimium secundo  
Turgida vela.

(Ängistuses vaimult kindlana püsi; kuid pärituule hoogsal ajal targasti toimid, koomale tõmmates paisunud purje.)

Mulle näib, et Altermann võinuks selle sügavamõttelise värvi võtta endale loosungiks. 1905. a. sõidab ta, 20-aastane nooruk, omal algatusel välismaale ennast täiendama lavakunstis. Ta on tollal juba meie noorest, vähenõudlikust publikust hellitatud artist, tema lemmik. Kuid need kiitused, mida ta iga päev kuuleb, need õrnad pilgud, mida ta endal peatumas näeb, ei vii teda roopast välja — ta tugev kriitiline vaist ütleb talle, et olemasolevast ei piisa. Muide, ta ei saa välismaal õppida kuigi kaua — ainelistel põhjustel. Kuid ta õpib kodus: oma veidi vanemalt kaaslaselt ja ideaalilt P. Pinnalt, Tallinna saksa teatri lemmikult Harri Valdenilt, teistelt saksa ja vene näitlejatelt, keda juhtub nägema — ühe sõnaga, kust vaid saab! Kuid eks tee töögi meistriks. Sellepärast võtab ta tööd rabada süle ja seljaga, konkureerides tööinnukuses oma kaaslasel P. Pinnaga. Näitena olgu mainitud, et hooajal 1907—1908 ta esineb 33 uues osas ja lavastab seejuures veel 11 näidendit!

[— — —]

1911. a. ümber hakkab arvustus üha energilisemalt nõudma teatrile reforme: nõudlikum osa publikust ei rahuldu enam talle pakutavaga. Ja jällegi on Altermann see, kes tunneb ennast nendest etteheidetest puuduta-



Theodor Altermann  
1906—1907(?).

tuna, kuigi isiklikult nad teda vahest ehk kõige vähem peaksid riivama. Ei, teatri au ja hea nimi on ka tema au, ja nii sõidab ta uuesti välismaale, seekord juba kauemaks ajaks (kaheks aastaks). Ta õpib tuntud eriteadlase juures deklamatsiooni ja lavatehnikat ning siirdub siis Esseni, sealsesse Rahvateatrisse. Seejuures paneb ta erilist rõhku näitejuhtimisele, valmistub teiste õpetajaks ja instrueerijaks.

Ent «Estonia» kutsub ta tagasi, seda enam, et uus hoone hakkab valmis saama. Nii teater kui ka teatripublik võtavad ta vastu rõõmuga, sest need kaks aastat on näidanud toda määratud lünka, mis on tekkinud tema puudumisest. Ta ilmub nüüd küpse mehe ja kunstnikuna ning kohe algab töö, ennastsalgav, ennastohverdav töö. Kuid seda tööd saab ta jätkata kõigest poolteisi aastat.

ALBERT UKSIP.

«Theodor Altermann». SV 24. III 1945.

Theodor Altermann ei armastanud üksnes lavakunsti, ta armastas elu ennast. Suur oli tema rõõm, kui esietendus möödus menu tähe all. Meenub, kuidas ta iikka mõnel menukal õhtul, ise juba oma riietustoas riietatud ära-



minekuks, seistes alumise korra trepiastmel, hüüdis üles: «Beekmann, oled sa juba valmis?» Millegipärast nimetas ta mind alati Beekmanniks. Ja Beekmann pidi siis ikka kiirustama, et pärast õnnestunud etendust siirduda kuhugi — ainult mitte otse koju.

[— — —]

Altermann ei olnud kunagi olnud suur alkoholarvitaja, seda tegi ta peamiselt moepärast, et viibida lõbusas seltskonnas ja seda «lõbusat seltskonda» ja tantsu harrastas ta piiramatu innuga. Oli ka arusaadav, sest Altermannil oli hea kuju ja väljanägemine, peale selle oli ta ikka riietatud äärmiselt valitult ja oli üldiselt noore ja õrnema soo lemmik ning esines igal pool seltskonnas suure edu ja menuga. Meie olime alati koos [— — —]. Noh, mina jälle ei olnud suur tantsusöber, mina eelistasin peamiselt end kindlamalt panna «ankrusse». Nii täiendasime üksteist ja olime lahutamatud.

Kahjuks olid tema ainelised olud kaua aega väga piiratud: tema poissmehekorter, mis koosnes ainult ühest toast, oli sageli talvel kütmata. Oli juhuseid, mil Th. Altermann lebas palavikus külmas toas. Vana «Estonia» kütmata lava õhkus samuti alati niiskusest. Pole siis imestada, kui Altermanni niigi õrnad häälpeaelad selle all sageli kannatasid — iga väiksema külmetuse puhul oli tal ikka haige kurk. Siis higistas ta kodus kunstlikul teel ja see nõrgestas ta organismi. Ta tegi seda liig sageli. Kuid — see kõik häiris noort eluröömsat optimisti väga vähe.

«Beekmann, oled sa valmis?»

Ja jällegi algas harilik teekond peale etendust. Ta vajab pulbitsevat inspiratsiooni ja romantikat laval, sedasama vajab ta ka elus.

PAUL PINNA.  
Minu eluteater ja teatrielu. (1934)  
Theodor Altermann. «Looming»  
1945, nr 11.

[— — —]

Tundub, et improvisatsioonil oli nii Pinna kui Altermanni mängus tähtis osa, kuid siiski oli nende mängus oluline vahe: Pinnal oli põhiline väljast sissepoole mängimine, kusjuures eriline rõhk oli asetatud sellele, et publikut naerma panna. Altermanni mängus oli tunda, et välisele käitumisele on aluseks elamus, elamus on kaunis tugev, kuid Pinnaga võrreldes, kes mängis suurte žestidega, mis kriipsutasid veel alla mängulusti, oli Altermann väliselt palju tagasihoidlikum, napim just kuju välise karaktersuse andmisel.

[— — —]

Nägin varasemas ajajärgus veel ühte Altermanni esinemist, mis mulle eluks ajaks meelde jäi. See ei olnud näidend, see ei olnud osa näidendist, see oli — luuletus. [Anna



Hlestakov N. Gogoli «Revidendis» (1908).

Haava «Ilmar ise».) [— — —] Selle ettekande mõju oli väga haarav. Haarav selles mõttes, et kuigi selles luuletuses on tegelasest räägitud kolmandas isikus, esitas Altermann seda nii, et laval oli tõesti ILMAR ISE, «sihuke peenike poiss». Istub toolil, esmalt istus omaette, üks jalg üle teise, nagu mängis kannelt. Igatahes tekkis meie kujutluses selline nägemus, me nägime kannelt peaaegu realiteedis. See kompositsioon oli väga lihtne, kuid ümarik. Muremõtted? Mis muremõtteid võis tal olla? Noor ilus poiss, kellel iga sõrme jaoks võis kümme pruuti olla, mölgutab muremõtteid, kuidas paremini ja kasulikumalt oma elu korraldada. Näen praegu veel Altermanni muudet, nagu ta tol korral oli — tõesti Ilmar ise ja ikkagi ka kõrvalt muigav.

See oli esimesel perioodil. Nüüd, aastaid edasi, 1914. aastal. Altermanni viimne ringreis. Ma ei tundnud Altermanni ära — see 59



Theodor Altermann 1913. aastal (?)

oli juba suur kunstnik. Tehnika ei paistnud üldse silma, tehnika oli nii puhas ja märkitav ja edasikandev, [eesmärgiks oli] ainult sisemist elamust anda. Altermann tegi seda väga mõjuvalt, seejuures ta hääli oli natuke kahisev. Ma ei pannud seda tookord täheleegi, meie Tartus lähemalt ei teadnud, et tal oli kurgutiisikus.

Kõige rohkem on mulle meelde jäänud Piibeleh. See on suursaavutus. Selles oli nii palju teravmeelsust, välised abinõud väga napilt ja tagasihoidlikult antud ja sealjuures see intelligent, mida kogu aeg tunnetasid selle ärimehe-ülelõõmise juures, kus kord on Piibeleh all ja Vestmann peal, kord Vestmann all ja Piibeleh peal.

[— — —]

Kui kunstnik kandis ta jäägitult edasi sise-mise põlemise, andis puhtalt elamusi — meie tehnikat ei näinud, tundsimine ainult suure kunstniku võlu. Millegipärast meenutas ta mulle maailmakuulsat näitlejat Alexander

Moissit, keda mul 1924. a., kümme aastat pärast Altermanni surma, õnnestus näha õppe-reisil. [— — —] Arvasin, et nüüd tuleb maailmakuulsus, et nüüd saab tehnikat näha. Tuli välja — ei olnud mingit tehnikat, tuli välja inimene, kes näitas oma traagilist saatust. [Ibseni «Kummituste» Osvald.] Enne surma oli tal hääli juba peaaegu kustunud, juba rohkem kui Altermannil, ta vaevalt rääkis. Aga mingisugused loominguilised võimalused on suurel kunstnikul ikka, et ta võib mõjuda. See oli fenomenaalne, missuguste abinõudega ta saavutas selgust. See oli tema kunst.

Muuseas, Moissi pödes sedasama haigust mis Altermann, kuid tema oli juba üle viiekümne aasta, kuuekümne lähedal, kuid Altermann kaotas hääle juba kaheksa nädal ees eluaastates.

Tuleb ütelda, et tuberkuloos on eesti näitlejatele, kui profülaktikat selle vastu võitlemiseks veel ei kasutatud, otse katastroofiline. Sealjuures nad püüavad endale sugereerida, et nad jäävad ellu, kuid nähtavasti alateadvuses püsib surmahirm ja seetõttu tekib loominguiline tõus. Ta nagu kardab, et ei jõua ära anda kõike, mis tal anda on. See on varaküpsimine. Temaga peaaegu võrdses olukorras oli ka Rudolf Engelberg. [— — —] Siin võiks veel mainida Toomas Tondut, kes suri kaunis noorelt. Ta sõitis oma haigusega Šveitsi. [— — —] Tuli tagasi enam-vähem tervena, kuid arstid olid hoiatanud, et lavale ei tohi minna. Talle oli öeldud, et kui te rahulikult elate kuskil männimetsas, siis võite veel kaua elada. Kuid ka Tondul oli rahutu iseloom, [— — —] ta läks lavale ja nagu rahutu ööliblikas, kes tule ligi kipub, põletas tiivad.

See on nagu instinktiivne tahe oma elunormi täita. Ma võiksin seda võrrelda õunaga. Kui õuna sisse on tunginud uss, siis õun küpseb väga kiiresti. Ja on veel magusam ja maitsavam kui terve õun.

EDUARD TÜRK,

Altermanni mälestusõhtu (30. XI 1965)  
stenogramm. TMM, T-139/14.

1914. a. läksime teatriga ringreisile. Mängisin kõiki Netty Pinna osasid, kes oli suvel Soomes. Kui jõudsimme oma suvisel teatrirännakul Pärnusse, lasime end n-õ maha kuulutada. See otsus oli tolle aja «kurameerimise» mõiste järgi väga kiire. Kuid... Altermann oli ka armastuses sirgjooneliselt jaatav või eitav.

Sügisel, tulles ringreisilt tagasi, abiellusime. Muidugi ahetasid kõik Th. Altermanni austajannad ja abiellumisealiste tütarde emad. Anonüümkirju sain nii mina kui ka Th. Altermann. Lugesime ja naersime ning põletasime nad oma hubases korteris küünlatulele. Miks just küünlatulele?

Altermann armastas eriti künulatule valgust, suured valged künlad seisid alati ja kõikjal meie korteris.

MILLI ALTERMANN-PINNA  
Mälestuskilde (Paul Pinna tütre  
Inga Kaareti käsikiri) TMM, T-139/12.

Möönad ja tõusud Th. Altermanni mängus olid võimalikud, kuna ta oli täiesti välja jõudnud oma loomingu imitatsiooni ajastust ja oli asunud iseseisva lavaloomingu otsingulistele radadele. Seal aga tuli tal teha katsetusi, mida pealegi ei olnud juhtimas ja kontrollimas mingid teoreetilised kaalutlused. Viimaseid ei olnud pidemetena leida ka lähemast ümb- rusest, mis kuidagi oleksid aidanud suuna- andvalt kaasa mõjutada. [— — —]

Th. Altermanni suurele dramaatilisele andele alates 1910/1911. a. hooajast mõjus P. Pinna niisama võimas koomiline anne juba kõrvalekallutatavalt. Heal koomikul on alati publiku laiemates hulkades suurem menu ja populaarsus kui niisama andelisel dramaatilisel näitlejal. [— — —]

Kui «Othello» nimiosas Th. Altermann oli oma nooruse temperamendist ülevoolav ja haaras meid jõulisusega, mida näitleja sai selles osas täies ulatuses rakendada, siis valutas ta publiku üksmeelselt, haarates kõiki oma hoogsalt väljendatud kire ja metsiku taltsutamatusena. Th. Altermann oma temperamendi ürgsusega oli selle osa ideaalsemaks kehastajaks, mille tõttu allakirjutanule tunduski see märksa ühtlasemana kui Hamleti osa Th. Altermanni kujutusel ligi paar aastat hiljem, kuigi välismaal veedetud aeg polnud möödunud asjatult, vaid noore näitleja suurt lavaandi puhastavalt, selgitavalt ja kultiveerivalt harinud.

[— — —]

Juba avatenduse Hamlet Th. Altermannilt oli läbilõõva tähtsusega, aga sellele lisaks andis näitleja veel samal 1913/1914. a. hooajal rea teisigi osi, mis olid haaravamad kui ükski teine tema lavaloomingu varajaseimast aastalt. Tähtsuse järjekorras oleks siin kõigepealt nimetada Piibelethe osa Ed. Vilde «Pisuhännast». Me oleme pärast Th. Altermanni surma näinud nii mõndki väga andekat näitlejat selles osas ja oleme olnud vaimustatudki nende hilisemate selle osa mängijate tõlgit- susest, aga ikka ja alati on allakirjutanule neil etendusil meenunud Th. Altermanni Piibelet. Selles viimases oli nii palju intuiitiivset tabavust, juba Hamleti kujus ohrastsi väljendatud kaasakiskuvat melanhoolsust, aga veelgi rohkem sisemist sarmi ja soojust, mis hingestas kogu kuju ja kandus mängijalt üle ka kogu etendusele. Ja siis too naiivsus, ja sellest kord-korralt tärkav taip, mis vallu-



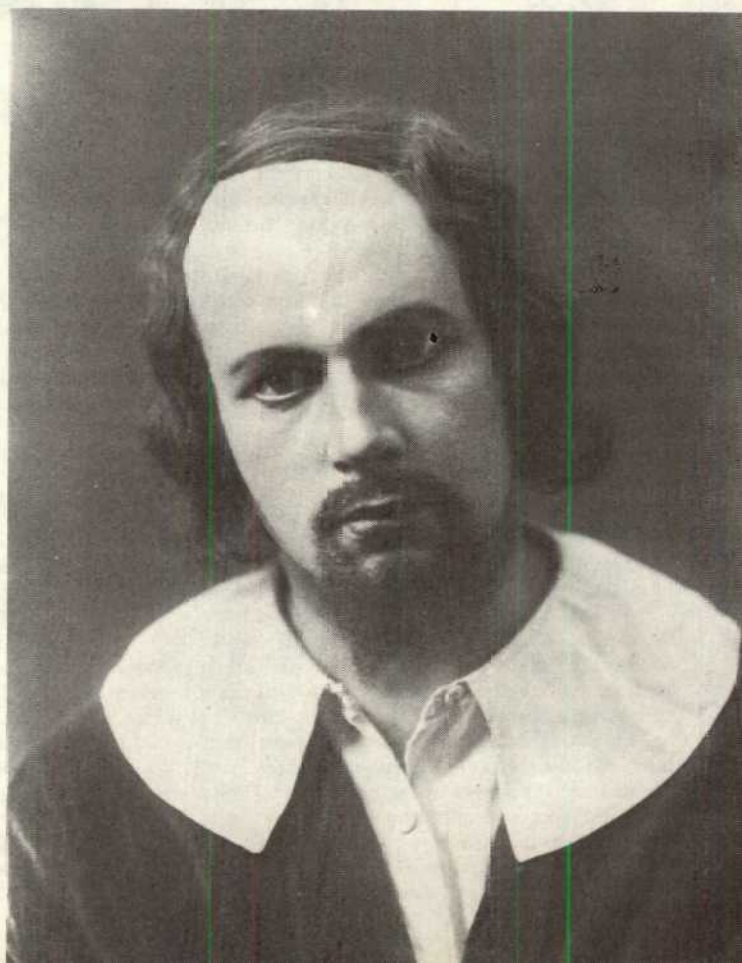
*Gluhhovtsev, tiisikushaige üliõpilane L. Andrejevi näidendis «Meie elu päevad» (1913). Roll Altermanni viimase ringreisi repertuaarist (1914).*

tas mitte ükski Vestmanni, vaid laskis hetkeks kogu saalitäie rahvast uskuda, et Piibelet võiks olla ka nutikas ärimees, kui ta ei oleks omapärane ja andekas kirjanik. Piibelethe kuju Th. Altermannilt — see oli kahtlemata kogu ta näitlejaloomingu tippsaavutus, millele oli ühtlasi määratud saada ta lavaloomingu luigelauluks, nagu seda hiljem näeme.

Aga teiseski Ed. Vilde näidendis, «Tabamata imes», andis ta meie tundeisse ja meeltesse jäävalt sõõbinud kuju: Leo Saalepi oma. Sellesse kaasaegse kunstniku traagikasse mõistis ta tuua õige tunduva osa oma kunstniku-traagikast, millele oli määratud koltuda ja kustuda veel enne, kui see oleks jõudnud oma täisõitsengule.



*E. Vilde «Pisuhänd» (lavastaja T. Altermann). «Estonia», 1914. Laura — Erna Villmer, Piibeht — Theodor Altermann.*



*Kellavalaja Heinrich G. Hauptmanni «Põhjavajunud kellas» (1913).*



[— — —]

Kui ta varem oma osi kujundas võimsa näitlejaintuitsiooni najal, kui neis varem iseteadlikul tööol oli märksa väiksem osatähtsus, siis nüüd omandas analüüs ning süstemaatiline töö oma osa kallal väga olulise tähtsuse loodava kaju väljatöötamisel. Kui ta varem oli loonud rohkem spontaanselt, muutes sageli igal etendusel teatud lavakuju, siis nüüd ta oli neisse kujudesse suhtunud juba kaalult, ühtlustavalt ja kooskõlastavalt, mille tõttu ta 1913/1914. a. hooajal loodud kujud tundusid kõik märksa tervikulisemad kui eelmiste hooegade omad (erandiks oleks üksi Othello lavakuju eelmisest ajastust). Tõsi, ta ei saavutanud enam selliseid spontaanselt tekkinud suurepäraseid üksikmomente; võib-olla nii mõneski lavakujus tundus nüüd mängu algul veel liig palju iseteadliku konstrueerimise ja mõttelise süvenemise vähem elavahingelist kaasakiskuvust, kuid mängu kestes haihtus see nagu iseenesest ja Th. Altermanni võimas temperament elustas kõike jälle ning lõpuks omandas antud lavakuju töö, intuitsiooni ja Th. Altermanni kõike hingestada ja kõike kaasa kiskuda suutva temperamendi kooskõlalise tulemusena parimaid tagajärgi loodud lavakuju täiuslikkuse mõttes. Th. Altermanni ei tabanud enam osast väljalangemised, nagu need tal varem olid õige tavalisedki; ta mängus ei tekkinud enam õõnsusi, mis tühjalt kumisevad ja mida võime kohata ka kõige suureandelisemate näitlejate lavaloomingus.

BERNHARD LINDE.

*Theodor Altermann. Vaatlusi ja isiklikke mälestusi. Mälestustekogumik «Theodor Altermann».*

[— — —]

Altermann oli individualiteet. Ta oli ilmutus täis liha ja verd.

Just niisama palju kui mäletatakse ta loomingu, just niisama palju käib jutte ta kõikevõitvast isiksusest. See isiksus vajas kaht erinevat voolusängi: ühes tormas elurõõmus boheemlane, purjed paisul suurmaailma allüüridest, silm säral avantüüriihast, suu naerul kõrgelainelisest optimismist; teises voolas tasa ja targu tõsine ja töökas puhastverd eesti maamees, asjalik, kaalutlev ja põhjalik ettevõttele, pedantne läbiviimises, kare ja hoolimata enda vastu ja, olgugi nõudlik, kuid siiski soe ja osavõtlik teistele. Päeval virk ja eeskujulik kohustetäitja, täis indu ja püüdu, öösel — enam edev kui harras Bakchose ja Erose kummardaja, kes armuihalevate südametega üleemeelikult mängles, nagu vallatu poiss kepseldes viirulisi seebimulle õhku puhub. Siis jälle päev täis tulevikukavat-susi, kogu teatri ja oma saatuse tõusule kihutusi.

Juba vana Estonia lõpuaastail oli Altermanni tormi- ja tungiajajärk vaibumas. Nagu



*Theodor Altermann 1907—1908(?)*

aimates, et aega on vähe, nagu hirmul, et viimased kellalöögid on langemas, kihutas ta kogu oma jõu ja intensiivsuse verest intellekti; tõsisis tarve saada töömeheks, kes ei loo ainult pühast vaimust, vaid vajab juba hästi vormitud astjat, kuhu vaimuvalanguid väärilt vastu võtta. Tekkisid kavatsused sõita välismaale, et seal kogenud, traditsioonidel arenenud juhtide abil omi aistinguid teadmisteks ümber luua, et omi võimeid avardada ja kindlustust saada oma kutse õigustusele, ja lõpuks kindel põhi panna oma katsemeetodile ja süsteemile nii näitlejana kui ka näitejuhina.

Selle kõige teostus sündis nii lendavas tempos, et kahe aasta möödudes oli saanud ajaviitekomöödiandist tõsine kunstnik, kelle siht oli saanud selgeks, kellele oli jäänud vaid asuda teele kindlal sammul. Aasta katsetusi ja õpinguid, teine aasta tähelepandavaid saavutusi Saksa näitlejana, mõlemad aastad täis võiduunistusi ja lootusi suurele tulevikule. Siis tagasipöördumine kodumaale, pöues mäsukavad kõik endine ümber paisata, horisonid uue ees lahti ja laiuli käristada.

Haigus aga oli vahepeal rünnakuvalmiks saanud, ta pealetungis otsus langenu, ja algasidki hoopis teistlaadi heitlused: elu ja surm vaagisid oma võimu ja elul tuligi alistuda. 63



*E. Vilde «Tabamata ime» (lavastaja T. Altermann), «Estonia», 1913. Eeva Marland — Erna Villmer, Leo Saalep — Theodor Altermann.*

Langes täht, heites leinaliniku noore Estonia olale, kuna lootuselipud vajusid poolde var-dasse.

ERNA VILLMER  
Meelde tuletades. (Mälestustekogumik  
«Theodor Altermann».)

Vaenlase linnust vallutades tõusid vana-aja sõdurid üksteise oladele, kuni nad jõusid kõrgele vallile. Ka kultuuri alal edasi tungides asub iga järgmine sugupõlv oma eelmise oladele, et kõrgemale tõusta. Eks ole see küllal-daseks põhjuseks meenutada neid, kelle oladel edasi jõutud! [— — —]

Teatri alal on küll eriti põhjust meelde tuletada neid, kes rajanud oma annet ja oma taht mängu visates pealinna kutselise teatri. [— — —]

Theodor Altermann oli üks neist julgeist ja andelisist partisanidest, kes sajandi esi-mesil aastail oma käe peal Tallinnas näite-

kunsti esindasid ja edendasid. Väikestes rüh-mades ilmusid nad siin ja seal, veendudes ikka enam oma võimetes kui ka areneva ning ise-teadvust omandava Eesti seltskonna tarvidu-ses oma alalise teatri järele.

Kui viimaks 1906. aastal meil oma teater loodi, siis oli kadunu Th. Altermann Paul Pinna kõrval selle teiseks kandvaks talaks.

Tolle aja teater läks suuresti lahku praegu-sest. Temas oli veel liialt palju romantilist bengalitule ilu ja sentimentaalset armu-õnd-suse igatsust. Ta oli, lühidalt öelda, elukauge ja teatraalne, ning seda peeti vaatajas-konna poolt tema vooruseks.

Sellele vastavalt püüdis näitlejagi olla igapäevasest kodanikust pisut erinev, ennast sellele mõnikord vastugi seadev.

Selles õhkkonnas astus kadunu T. A. oma esimesed sammud laval.

Ta oli isatalust kaasa toonud palju päi-kesepaistelist elurõõmu. Ta oli kasvanud selles rahvaklassis, kes tol ajal elas töörikast, kuid ometi puuduseta ja teravate muredeta elu. Tema noorpõlv kuulus aastakümnetesse, mis oli veel majandusliselt ja poliitiliselt stabiilne [— — —]. Võerad olid siis veel keskmisele inime-sele kõik need sotsiaalsed, poliitilised heit-lused, mis tulid sõdade ja revolutsioonidega.

Ta oli elujõust ülevoolav, kuigi väga disk-reetne, naeratavalt südamete võitja laval ja väljaspool. Ta oli kaunis kui Adonis ja mis võis talle kohasem ampluaa olla kui noor armastaja, noor elumees, salongilõvi.

Tolle aja teater vajajas selliste osade kehas-tajat kaugelt enam kui praegune. Armastust aktsentueeriti siis näidendeis kõigist teistest momentidest kõige tugevamini. Sotsiaalne moment, mis praegusel ajal vaatajaile huvi keskpunktiiks, oli tol ajal kõrvalise tähtsusega. Noor armastaja pidi siis laval «ideaalne» olema ja Th. Altermann andis mõõdu täiesti välja. [— — —]

Agas sellega ei ole öeldud, et Th. Altermann ainult ühte ampluaasse kõlbas ja ainult tolle aja teatrisse. Iga inimese hinges elavad kõik instinktid, kiimad, ihad, voorused ja ebavoorused. Olgugi latentset. Ma nägin oma lapsepõl-ves raamatut, mille pealkiri oli «Inimese südame pildid». Selles olid kujutatud kõik hirmsamad metsalised: lõvid, tiigrid, hääänid, karud, hundid ja mitut liiki maod. Ma usku-sin, et nad minugi südames elavad ja tundsin nende pärast hirmu. «Targemaks» saades mui-dugi naersin selle üle.

Agas nüüd usun ma jälle nende kiskjate ning murdjate olemasollu oma ja igapähe hing-es. Nad magavad seal, ehk lebavad rahulikult, sest nad on tugevasti dresseeritud. Nende dresseering sünnib kodus, koolis, kirikus, seltskonnas ja ühiskonnas. Agas mõnigi kord saab neist üks või teine metsikuks ja tema taltstatamine on raske või käib üle jõu.

Näitleja on inimene, kes need metsloo-

mad — nad ei ole kõik kaugeltki verejanulised — omal tahtel võib esile tuua ja neid vaatatajale hädaohutult demonstreerida.

Ka Th. Altermanni hinges oli see loomaed, ja üsna rikkalik. Oma lühikese lavategevuse kestel sai ta sealt nii mitut liiki meile esindada. Seltskonna meeleolude muutudes tuli «Estonia» teater varsti elule lähemale, hakkas kajastama neid probleeme, mis meil, aga veel enam mujal, erksamaid eluvaatlejaid ja elu nähteid hindajaid huvitas ja häiris.

Ibsen, Halbe, Andrejev, Hauptmann töid vaataja elule lähedale ja avatlesid näitlejat ikka enam realistlikule mängule. Th. Altermann oli nende autorite näidendeis enamasti ikka ühes kandvas osas ja avastas ikka uusi külgi oma andes inimest kujutada.

Shakespeare'i «Othellos» oli tal võimalik näidata inimest vallutanud kire mässu, mille laine käib hinge põhjani ja «Hamletis» võis ta meie silme ette tuua lõpmata rikkaliku skaala kahtlustes kannataja inimese elamustest.

Me ei saanud näha selle suure ande täielikku arengut, veel enne, kui ta jõudis oma võime avalduses meisterlikkuseni pidi ta teatri ja elulavalt lahkuma.

Ta oli kui taim, mis toodud maa kohevast mullast ja istutatud linna mürgise niiskusega pinda. Liiga järsk oli talle see seltskonna vahetus, et ta oleks suutnud kahjuta aklimatiseeruda. Usaldav, nagu ta loomult oli, võttis ta lapseliku meeleaga vastu kõiki tsivilisatsiooni ja kultuuri hüvesid, tähele panemata, et neis kõigis peitub rohkesti hävitavaid märke.

Ta ei olnud nende vastu karastatud, ta ei olnud neis teadlik. [— — —]

Surm on igapäevane seda traagilikum, mida enam elatakse vaid enesele, mida enam elatakse oma elu ja otsitakse sellest midagi vaid enesele.

Kes elab inimkonnaga, oma rahvaga, oma kutse-alaga ja selle arenguga ühist, tervikulist elu, sellel võib lahkudes kahju olla ainult sellest, et tema tegevus katkestub, et ta keskpäeval peab koju minema ja koju jääma, et ei saa enam teistega ühes tööst rõõmu tunda. Aga siingi võib teadmine lahkujat trööstida: teised jätkavad pooleli jäänud tööd, areng läheb edasi.

Kus Th. Altermanni tegevus katkes, seal olete teie tema tööd jätkanud ega ole seda hetkekski seisma jätnud. Kui ta sealt saab vaadata seda kõike, siis ei tunne ta sellest vähemat rõõmu kui teie, keda veel Suur Pere-meest töölt pole kutsunud.

1935

MAIT METSANURK (?)

kui Th. Altermanni mälestusõhtul (1935) kõneleja.  
TMM fondist T-139, s-ü 5, Autor tundmatu.

Siinses tekstis seni puudunud eluloolisi andmeid: THEODOR ALTERMANN sündis 12. (24.) nov, 1885 Harjumaal Kose kihelkonnas. Kasvas taluperes; esimese koolituse sai koos oma tädi lastega Kose-Ristil Nõmme kasrjamõisas «koolipreili» Mattieseni käe all. Saanud seal selgeks vene ja saksa keele, jätkas ta õpinguid Tallinna Vene tänava 4-klassilises linnakoolis. Lavadebüüt oli koolilaval 1902. a Nozdrjovina Gogoli «Surnud hingedes». «Estonia» seltsi näitelaval esines 1903. aastast, olles 1906 kutselise «Estonia» asutajaid. T. Altermann abiellus «Estonia» teatri abikoosseisu noorukese näitlejanna Milly Jürgensoniga 1914. a. Varajane surm saabus 19. (31.) märtsil 1915. — Toimetus.

Jörgen Tesman H. Ibseni «Hedda Gableris» (1914).





Ja jälle on eesti teatrikunstist lahkunud Piibeht ja Leo Saalep.

Seekord 31 aastat vana, kuid täpselt samuti 9 hooaega (1976—1985) kutselises teatris mänginud nagu omal ajal Altermann (kui Altermanni kolme aastat asjaarmastajana, enne kutselise teatri asutamist, tema teatrikooliks lugeda).

Urmas Kibuspuu surmale järgnenud päevadel-kuudel on mõtteseos Kibuspuu-Altermann olnud paljude teatriinimeste suus. Kas pole see võrdlus ehk siiski liiga kõlav? Tõsi, Hamletit sai Kibuspuu proovida ainult teatrikooli I semestril (Draamateatri lavastuses oli ta kõigest Osric) ja kavandatavas TV-«Othellos» pidi ta mängima hoopis Jagot. Ning ometi! Altermanni kaunistab asutaja, eesti teatri igavesti noore esiisa oreool, ka esimese lahkuja okaskroon. Aga muidu... omal ajal oli ta lihtsalt rahva lemmik, populaarne näitleja.

Igal ajal oma lemmikud.

Theodor Altermann, Aggio Bachmann, Rudolf Engelberg, Toomas Tõndu, Jaan Saul... Urmas Kibuspuu. 1885—1985 — eesti teater Altermannist Kibuspuuni, 1915—1985 — eesti teatri liiga varased kaotused, suurimad nende seast. Jah, siia ritta tuleb ta lisada. Muusad võivad ka ebaõiglased olla! Tähtis ei olegi ehk niipalju see, mida need mehed head/halba jõudsid korda saata, vaid kuidas ta j u t i nende lahkumist.

Toimetusse tuli kiri: «Tunnen meile kõigile kaasa. Mõni aeg tagasi sain Urmaselt väga südamliku kirja, milles polnud ohetki. — Selle salmi tegin omaette, puht enese jaoks. Siis aga lugesin ja leidsin, et nii mõtlevad kõik, kes teda lähemalt tundsid. Sellepärast otsustasin saata selle teile, võib-olla leiate koha in *memoriam*-kirjutises... Kui ei, siis jäägu salmiks salmide hulka. Tervitades Nikolai Baturin.» Ja siin siis ongi too läkitus.

*Sind mäle(s)tades*

*Kurba hukku*

*näen ses sõbra surmas.*

*Mul ühes veši,*

*veri teises silmas.*

*Hää, inimlik ja kõrge Urmas.*

*Oleks lava sinule ka Teises Ilmas.*

Üks tagasihoidlik märk sellest, mida tunnevad küllap tõesti paljud. Sest ta kalmuküngas ei taha närtsida — üks kuu, teine kuu, ka täna, neljanda kuu möödudes, kui läheb trükki see kirjatükk, püsib Metsakalmistul tavatu elav lillemeri. Mäletan, kui Toonela teele lahkus Jaan Saul, avaldasid ajalehed leinaluuletusi — Mats Traat, Paul-Eerik Rummo, Mikk Mikiver; oli aasta 1966. Aastal 1985 leinab igaüks omaette, tiitlita näitleja pole pälvinud in *memoriam*-kirjutisi ja ametlik nekroloog on vigane. Näitleja ei ole ajastu kokkuvõte ja lühikroonika. Või on ometi?

Huvitav, enamik loetletud varajaste kaotuste reas on lavastajasoovi ja eeldusega mehed, viimane mitte. See on olulisim erinevus. Teatrimälestusi lugenud inimene on harjunud nende varalahkunutega seostama ka mingit (teostunud või teostamata) missiooni, õigemini meeste sisemist missioonitunnet. Urmas Kibuspuu puhul kõlaks see mõiste äkki võõralt ja õõnsalt. Aga ons viimane kümnend, tema lava-aastaid saatnud AEG ise missioonidominandiga?

Näiliselt elas ta nagu linnuke oksal: esinemine siin, teine seal, proov hommiku- ja õhtupoolikul, võte õösel; läks hooaeg, läks teine ja kolmaski — ei mingeid kaeblemisi ega kannatamisi luhtaläinud lootuste pärast (kannatamine polnud üldse tema ampluaa), ei mingeid programmilisi sihiseadmisi! Hooaeg tundus ajutise mõistena, hooajalisena (sõnamaagia? — võrdle: hooajatöö, svitus-hooaeg), kõik tundus olevat alles kaugel ees. Ja siiski — kuhu ta kiirustas, kuhu? Miks mattis end nii ülepeakaela töösse, suhtlemisse?

Ometi pole tuttavatel tema nägu silme ees mingi vitaalse elukunstnikuna või naerusuiselt läbi elu ja austajate sammuva vandersellina. Kõigepealt kerkib meelde üks üpris vaikne, keskendunud sisemise pilguga inimene. Vahel tundub, otsekui polekski ta läinud ise läbi elu, vaid lasknud elul enesest läbi voolata. Näha, kuulutada, meelde jätta, tundetada — seda ta võis. Vastuvõtlik, uudishimulik huvitavate inimeste suhtes, valla ootamatuste ja looduselamustega meelitavatele rännakutele — nagu paljud näitlejad —, oli ta loomuses midagi sügavalt oma, tänapäeval harukordsetki: suhtlemise avatus, 67



Magnus Kull E. Vilde «Tabamata imes». Telelavastus, 1983.

P. Sirge foto

kompleksi- ja taktikavaba usalduslikkus. Lihtsus, mis polnud lihtsameelsus. 17. juunil, matuspäeval, ütles kursusekaaslane Sulev Luik omavahel, sõnu otsides (ta ei seadnud neid trükisõna või ajaloo jaoks, jäägugi see vahetu mõttekäik siis paberile sel redigeerimata kujul): «Kips ei olnud kinnine, ta oli lahtine. Ta ei olnud kerge, ta oli tõsine... Ja teised võtsid teda tõsiselt: rääkisid talle asjadest, mida igapäevale rääkima ei läinud.»

Ta suhtlemisring oli määratu. Kuid ei mingit päikesepoisi-sära, seltskonnas domineerida tahtmist. Kõige erinevamatele ja sootuks eri sfääridest pärit inimestele, kes ei pruukinud üksteise olemasolust teadagi, oli ta olnud isiklikult lähedane, hea tuttav, semu, kolleeg. Ja huvitav: rohkem kui mõne teise inimese puhul tajusime kõik, ta arvukad tuttavad, teda vist enam-vähem ühtmoodi, ÜHE Kipsisina. Ta ei vahetanud maske ega lahustunud selles suhetelvas, ta säilitas orientatsiooni iseendale.

Ta võis kergesti haakuda võõrastel naljade, võõra mõtteviisiga, kaasa minna isegi võõra elulaadiga, aga ta sees oli mingi puutumatu ala ja mingid tabud. Ja kui ta ületas selle piiri, siis ta teadvustas seda ja püüdis hiljem samast patust hoiduda. Ta ei sõnastanud naljalt kunagi oma veendumusi. See oli tunnetuse, usu, vahel peaaegu ebausu siseala. Algu- se oli see saanud kasvatuses, kodust.

tema jaoks olema ta viimse osa tekst — «Reameestes» asendajana mängitud Soljaniku kreedo. Mikiver kasutas oma järelhüüdes Urmas Kibuspuule mitu korda märksõna *headus*. Vist küll. Ainult et elavate puhul me ei tunne seda rariteeti sageli ära.

Vaatamata raamatuhuvile ja kunstiasjatundlikkusele, vaatamata stoilisele meelelaadile, pole vist keegi kunagi pidanud teda intellektuaaliks, vaimuinimeseks. Oli see siis HING, mida ta nii vaimse helendusena peaaegu alati lavalt ja ekraanilt kiirgas? Ka kõige süütumas ülesandes, kõige uljamas või tühisemas naljas oli sel näitlejal kaasas TEINE PLAAN, silmis, muiges või intonatsioonis veel midagi, mis partneril kõrval pahatihti puudus. Kus ta seda «teist plaani» kogus — mingit erilisel paljukogenuid või dramaatilist elusleppi tal ju polnud? Ei midagi peale oma lapsepõlveparadiisi kodus Hiil ja avarustunde esivanemate kodus Hiiumaal. Mõni seiklus, võib-olla paar-kolm kiindumust, mõni eksitus elus, oma süügi ehk — enam-vähem nagu kõigil siin ilmas, vist vähemgi, kui paljudel, kes elavad selle sajandi lõpul.

Ta ei kavatsenudki saada näitlejaks. Pärts tihti «eksivad» lavakunstikateedrisse need, kes mõelnud minna Kunstiinstituuti. Ta sattus eksamise sõbra saatjana, et aidata sellele oma koolipõlvde estraadinumbrit ette kanda, ja jälle — monikord seda juhtub! — jäi sõber võtmata ja vastu võeti saatja.

Keskkoolest tõi ta kaasa hüüdmine Kips ja... latentsel kujul iseenda, puhta lehe, kuhu teatrikool ja teatrikeskkond isiksust maalima hakkasid. Üks ta koolivendi kõneles matuspäeval: keskkooli ajal (kunstiklassis!) Kips «magas», ei tegelnud millegagi, ei huvitunud oiet mingist alast, ei valmistunud fanaatiliselt kunstnikuks saama, ei hoolinud tõsiselt isegi oma lõputööst — viskas selle pildi valmis päris lõpuks, kuidagi muuseas; oli filosoofilise, et mitte öelda flegmaatilise meelelaadiga. Ta «ärkas» teatriõhustikus. See olnud peaaegu uskumatu metamorfoos, kui ta teatrikooli päevil endisele klassivennale tänaval vastu tulnud: hoogne, innustunud, intensiivne, ja rääkinud oma tööst, rollidest — «Dorian Gray portreest», «Popist ja Huhuust»...

Kui üllatav jutt neile, kes «magavat» Kipsi pole kunagi tundnud. Ent järele mõeldes — kui loogiline!

Jah, VII lennu! tööindu ja põnevust jätkus. Teatrikoolis mängis Kibuspuu ka Sauli tiitelrolli Oidipust ja «Häda mõistuse pärast» Famossovi, üht neljandikku neljastunud (!) Jim Tyronist O'Neillil «Saatuseheidikute kuus» ja läbi-tüki täisrolli, kaasaegset noort lüürlilist kangelast S. Foeli «Patustes suvepäikese all»; mängis Shaw'd ja Smuuli, Schillerit ja Kitzbergi, Vildet ja Pirandellot,

avastas Brechti luule. Koolivend võrdles teda meteoriga, mis sattus atmosfääri — teatri-fääri. (?)

Tema elus oli kolm määrava tähtsusega lavastajat: Karusoo, Kerge, Mikiver.

Tänu Merle Karusole tunneme üldse tema mastaabi, tema näitlejaolemuse ja sisemisi peidetud helisid. Kui poleks olnud kümme aastat tagasi üliõpilastööna sündinud «Popit ja Huhud» ning «Tabamata ime» Leo Saalepit, ei teaks me täna, kelle me oieti kaotasime. Sellest koostööst hiljem lisandunud «Roosiaed» (kavalehel oli Karusoo lavastaja assistent, reaalselt paarikuulise põhitöö tegija, ka konkreetselt Kibuspuu sellesse ossa tooja) ja «Harold ja Maude» polnud ehk enam nii avastuslikud, kuid kinnitasid näitleja suurt perspektiivi. Ja kõlab karmilt, kuid on tõsi, et see perspektiiv jäigi üheksa aastaga täisõitsengus realiseerimata.

Tänu Endrik Kergetele püsis ta näitlejana üldse elus ja vormis. Mitmed ja mitmed hooajad ei tundnud Draamateatri publik seda näitlejat teisiti kui Kerge lavastustes («Kuberneri surm», «Peer Gynt», «Saateviga», «Peeter Paan», «Inimese elu», «Else, Teeba prints» jne, lisaks «Estonia» «Savoy ball»). Aastate vältel, kui koduteater selle eriladse näitlejaisiksuse peale repertuaari rajada ei proovinud, tegi Kerge seda Telemajas (telelavastused, -filmid, «Ime»-show'd, kirjandussaadete sari «Suuri meistreid» jm). Ja ennae, kvantiteet läheb üle kvaliteediks: «Pisuhänna» Tiit Piibelehest ja «Tabamata ime» Magnus Kullist sai verisulis näitlejast juba välja kasvanud noore meistri tähetund. Siinkohal ei tohi unustada TV massauditooriumi ja videokordusi: tänu TV-le seda näitlejat tunti, tänu lavastaja Kergetele oli ta populaarne.

Ja lõpuks — tänu lavastaja Mikk Mikiverile taassünni võimalus. Uue ringi, küpse meistri perspektiivi avanemine viimaks siiski ka teatrilaval. Liiga hilja tuli see koostöö ja vastastikune usaldus, aga tuli ikkagi ülimalt tähtsana. Paistab, et juba «Pilvede värvid» episoodist, igatahes alates «Keisri hullust» (kuigi tulemusess puudus veel sära, Jakob Mättiku meeldejäädv oma maailm) oli nende koostöö ahel nüüd nii pidev, kui haigused vähegi võimaldasid. «Armastuse ja surma» surev pan Voitinski ja «Reameestes» kaks rolli lühikeses ajaga (Dervojed ja Soljanik — teine neist kiirasenduse korras). Edaspidi võinuks sellele kaardile mängida maksimaalselt; näib, et mõlemad pooled olid selleks ka valmis. Siit pidi minema tee vahepeal omandatud rollist — meelelahutustööstuse tähest — tagasi mitmežanrilise ja mitmekülgse, filosoofilise tasapinnaga teatri koduallikale.

\* \* \*

Tal oli ju üpris ebatavaline välimus, nägu, mis jääb silma saja, ei, sadade hulgast. Vaatasin kord ringi Moskva Kunstiteatri saalis vaheaja lõpul enne tulede kustumist: äkki taipasin, terves saalis ega ka laval polnud näha ühtki nii paljutootavalt põnevat nägu kui kaks eesti teatritudengit seismas taamal tagasihoidlikult seina veeres — Urmas Kibuspuu ja Sulev Luik.

Vahel küsib keegi teatrikooli vastuvõtukomisjonilt või komisjonis: mida säärane teatris mängima hakkab, ons näidendeis palju veidrike ja taksikoerte osi? Lavale olevat vaja tavalisi inimesi ja kangelasi. Oleneb ajastu teatrimallist, kümnendi maitsest. Kibuspuu teatriaeg (eriti selle algus ja lõpp) oli talle helde ja vastas tolele küsimusele lahkelt: mängida võib kõik!



Leo Saalep «Tabamata imes». Lavakunstikateedri diplomilavastus, 1975.

G. Vaidla foto

Veidrikke, tobukesi, hädavareseid tegi ta üllatavalt vähe. TV-s ja estraadil vististi rohkem. Teatrilavalt meenub kohe vaid «Roosiaia» ullike Tiit, ta esimene roll palgalise näitlejana. Võib-olla liigitada siia ka «Savoy balli» «saamatu mees», igavene idealist Cèlèstin?

Ka pahelisi inimesi, puhtakujulist kurjust poleks nagu olnudki, kui mõned episoodid «Elsest» välja arvata. Kuberner, kes vehkis korraks valge rätikuga, andes märku, et rahvamassi tulistatakse? Kas ei seostu Kibuspuu Kuberner nüüd meie mälus rohkem juurdleva ja mureliku sisetegevusega: taipamine-süü-tunne-hirm-eneseõigustamine... Peaaegu et süü lunastamine ja võimust loobumise lõpuabsurd. (Ja kas pole selle võimuteema huvitav antitees terrorist Sason «Süütute ajast. Süüdlaste ajast»?)

Ta lavastajad ja nende kannul ka vaatajad hakkasid tema eriskummaliste kihtide all nägema inimest, kellega võib samastuda, hinge, millesse võib sisse vaadata. Sügavuse aimest eelistati lahtiselt väljamängitud



Popi F. Tuglase «Popis ja Huhuus». Lavakunsti-kateedri diplomilavastus, 1975.

H. Saarne foto

emotsioonile ja rõhutatud sirgele tööle. Siit Kibuspuu ootamatu «positiivsus». Nii mõnigi sirgema rühi, kaunima näo, õigema häälduse ja lahtisema temperamendiga kangelastüüp tundus Kibuspuu teatrissetuleku ajal lüüri-listes, koguni traagilistes situatsioonides igavam kui truult maailmakorda taga igatsev taksikoer Popi või läbi äravaevatuse ja tasa-kaalutuse usku-lootust-armastust otsiv klaverikunstnik Leo Saalep. Neis teistes ja paljudes puudus saladus! Tema hapruses nähti tugevust, visadust. Ta vaiksetes pehmetes toonides tarkust. Ta närvis ajajärgu neuroosi, ta erilises kunstiks teravdunud inimhinge suveräänsust ja kaitsetust.

Ta võis tulla sisseastumiseksamile estraadinumbri ja hiljem kutselisena teha neid taas, kuid tema ISE, tema ainulaadsus, avaldus ikkagi draamas. Olgu ka komöödias, olgu ka operetis, kuid tõsiste sugemetega osades. Leo Saalepi muide määraski talle diplomitööks Panso ise. Karusole lavastamiseks «Tabamata ime» ja ... «Ja kes oleks Saalep? Määrake siis juba ka peaosaline,» nõudis too mornilt. — «Noh, kas või see teie Koer [Popi].» Kas mängis osutamise kerguses kaasa suur juhus või peitus siin õpetaja 70 kaugelenägev professionaalne prognoos?

Kui küpses aeg ja sündis «Pisuhänna» Piibeht, oli temas veidravõitu kuju ja grimmi taga väga vähe veiderdamist ja väga palju tõsidust — kirjanikku, intelligenti, loojat. Läbi delikaatselt mängitud vormi nägime Piibeheles asjadest üleoleku kiirgavat rahu ja sooja kainust. Imestustki vaikse muheluse taga, kui ta elu ja äri narrimänge uudishimulikult (seesmiselt aktiivselt!) kõrvalt vaatleb! Kindlust ja huumorimeelt! Mõned tele- ja filmikaadrid lubasid kergesti Vildele juurde mõelda koguni Piibehe-ränduri ja tasahilju-omasoodu seikleja (see unustamatu kõnnak!).

Kibuspuu Piibeht sündis rollina pisut «ühes tükis», natuke «Skaylab»'ilt vaadatuna, nagu õelnuks Panso. Tabatud oli üldine hoiak, täpne tüüp. Vähem leidus karakterikohaseid üllatavaid kohandumisi, igal hetkel välja loetavat sisetegevust. Palju tehnilist, vähem tõlgenduslikku filigraansust. Kuid ta on nii paljude vaatajate silmis ilmselt Urmas Kibuspuu kõige meelespüsivam (ja taasvaadatavam!) osa, ja nüüd ei saa sel enam määravat tähtsust olla — nimelt et just Piibehele puhul kibeles näitlejal endal väike puuduse- ja võlatunne, esimesel korral (televastus) rohkem kui teisel (film); igatahes mäletan ehtsat töömeherõõmu: et niisugust rolli saab uuesti teha ja esialgu hõredaks jäänud kohti muuta, konkretiseerida. (Tehtud tööle tagasi mõelda oli talle üldse omane ja neis järeleanalüüsides võis ta mõnikord olla üllatavalt täpne).

Tema Leo Saalepit, vastupidi Piibehelele, pole näinud vist kuigi paljud. «Tabamata ime» mängiti VII lennu diplomilavastusena kõigest 9 korda (1975/76). Ja nüüd on kõigil juba silme ees hilisem, hulkadesse läinud TV-«Tabamata ime», Kerge variant. Teleekraanil oli see ju lugu enesepettusest ja jultunud šarlatansusest kunstis ning kunstielus — eriti kui finaalist, sellest igasuguse hullumiseta, rafineeritud finaalist tagasi mõelda. Ja Krjukovi mängitud Leo Saalepi seisund oli siin kohati vaata et maniakaalsuseni (või narkomaaniani?) haiglane.

Selle võrdluse kaudu saab ehk varasematki, ülilpilasetenduse tõlgendust selgemini piiritleda. Üha kindlamini meenutab end teadmine: toonane Karusoo-Kibuspuu «Tabamata ime» ei tegelnud Leo Saalepi paljastamisega, Saalepi kunstnikuõiguste kompromiteerimisega. Kibuspuu sisendusjõulisel, aina kesken-duda püüdval Saalepil oli habras loojaloomus, tal oli õigus oma kunstile ja eneseeule. Kuid tal puudus tugi ja mõistmine. Võib-olla oli teda tabanud kriis, võib-olla oli meie ees täielikult realiseerimata jäänud potentsiaal, hävitatud võimalus. Kas sellest too ängistav tunne, mille kutsus esile Saalepi-Kibuspuu monotoonne, tardunud kutsung finaalis — pärast suurt tõusu, kui Saalep seltskonnast võimsana üle kasvas, saanud meeletehes nii



tavatul viisil (jalulil!) jõudu oma klaverilt, — kiretu lootusetuse signaal tühja eetrisse: «Ema... Ema... Ema...»

Selle Leo Saalepi loos mängiti draamat. Mitte kliinilist hullumist, vaid i d e e d r a a m a t, ja hetkeks välgatas selle amplituud ühe kunstniku loost kõiksusesi, puudutades salapäraselt teisepoolsust, kuhu inimese jalg ei astu.

Siis teine kunstnik — Magnus Kull, juba järgmises, televisiooni «Tabamata imes». Kui erinev oma maises mahlakas koloriit-suses! Erinev Kibuspuu enda Leo Saalepist ja erinev tema Saalepiga omal ajal suhelnud Magnus Kullist (Lembit Peterson). Too Petersoni maalikunstnik, raevukalt hoogne ja siiski kärbitud tiibadega Kull oli teinud vaesuses kompromissi — ta «ei maalinud enesele», sellest oli ta kibestunud ja käis oma naljadena ringi, must mure silmis.

Teleekraanilt tuli 7 aastat hiljem sama tekstiga meie kodudesse Urmas Kibuspuu loodud maalikunstnik Kull — nii terve ja vitaalne kuju selles auahnes seltskonnas! Nagu oluku ta tõesti oma elu põhimõtteks võtnud lause, mille heidab lõbusaks vastuseks Eeva Marlandile (kes soovib hüvastijätul: «Jõudu siis ja palju au!»): «Jõudu tarvis! Au tuleb ise.» Seegi Kull on kitsaste oludega harjunud ja oma piltidega ajuti kompromisse teinud, aga ta ei võta seda tõsitraagiliselt: rahalised kriisid mööduvad, küllap teinekord saab ka «enesele maalida», ole valmis ja püüa hetke. Kiruma paneb küll, aga see reaaltöödime Kull teab oma väärtust. Stoiline meelelaad ja teravad hambad! Kas Tiit Piibelehe hingesugulane? Jah, aga vanem, kõrvetatum ja karastatum. Juurikas! Ega ometi uue ringiga taas viibe prototüübile Laikmaale? Kunstnik teeb (tehku) ennast ise — *self-made-man*'i elufilosoofia, kes näeb ja teab rohkem, kui sekkub ja välja ütleb.

Tõesti, kunstnikke, loojanatuure näitleja Kibuspuu tunnetas ja tabas. Mitte sellepärast, et oli ise pliiatsit-pintslit käes hoidnud, vaid see troll o l i t e m a s, istus vaikselt, latentselt — kuni võttis mõne järgmise hingesugulase kaju.

Miks meenub mulle «Elava laiba» Petuškov, allakäinud hulkur ja joodik, peaaegu vaikiv mees, kellele Mikiveri Protassov kõrt-sis oma elu pihitis, ikka joonistavana, tööd teha proovivana, kuigi ükski lavastuse foto pole seda fikseerinud? Et see on autoril märgitud ta elukutseks? Ei, et see talle sobis, talle omane oli. Peaaegu ainsad, korduvad repliigid: «Mõistan, saan aru.» Ja äkki: «Aga naine? Minu saatis naine hukatusse...» Muud ei midagi. Napp järsk žest — viskas midagi (pliiatsi? kortstol pildi ära?) ja lõputu tagamaa... Tolstol on stseeni alguses re-mark: Petuškov, õrn inimene. Laval oli see väga täpne. Ja lihtne! Lavastaja Sapiro,

partner Mikiver — pärast mitmeid märke enesekordamisest hakati rääkima Kibuspuu uuest kvaliteedist. Äratundmatu Kibuspuul Kes ei taibanud poole stseenini, kes dialoogi lõpuni, misnimeline näitleja laval on. Ja samas nii loomulik, pingutuseta olek! Lauteri-nim. preemia (1981) aukirja märgitakse ta esimeste osade kõrvale tookordne viimane — episoodiline Petuškov, peaaegu möödaminnes tehtud roll. Imestusega jutustab ta pärast: vaevalt paar-kolm proovi, Sapiro tähelepanu seejuures loomulikult monoloogi esitaval peategelasel, Kibuspuu tähelepanu samuti Mikiveril; ei vae-va, ei pingeid («hea vaba oli teha küll») — ja preemiad ja kiitused... Mille eest? Millest see kõik?

Ju siis täpsest osadejaotusest. Täpsest ülesandest. Õigest atmosfäärist. Õigest suhtest — tähelepanu partneril, mitte mure oma episoodi efektseks mängimise pärast.

Partneritunnetus. Urmas Kibuspuu jõudis oma lühikese näitlejaelu jooksul olla osaliseks paarides, kelle paindlikku ja nakatavat koosmängu tohiks küll ideaalilähedaseks pidada. Urmas Kibuspuu — Lembit Peterson, paar kümne aasta tagant; vahepealne aeg suutis sõbrad nii kaugetele radadele viia, et nüüd tundub see isegi üllatava kooslusena. Aga sõnatu, psühholoogilisele tegevusele rajatud «Popi ja Huhuu» ainult ehtsal suhtlemisel, omavahelisel tähelepanul ja väkreaktsioonil püüda ning küpseda saigi. Siin maksis mitte üksnes liigutus, vaid liigahtus. Nii hinges kui kehas. Ja kohe võis seda taju, seda harjumust tunda ka «Tabamata imes», kus Saalepi-Kulli stseenid olid alati elektriseeritud ja võluvad oma nüanssides.

Lavalist kontakti Velda Otsusega on ta ise nimetanud otse maagiliseks.\* Nad kohtusid «Roosiaia» liigutavas ja julmas tantsus, taandusid siis teineteist silmist laskmata võiritusdistantidele «Kuberneri surma» vanuselisel pööratud isa-tütre vahekorras, mängisid lõpuks läbi mitmed suhetevariatsioonid lavastuses «Else, Teeba prints». Aga vahepeal — selle dueti kulminatsioon — «Harold ja Maude»... Kas polnud Haroldi-rolli sisu just suhtlemises? Avatuses, milleni ta jõudis tänu Maude'ile, t e s umbusaldusest usaldusse, üksindusest ja maailmapõlgusest sõpruse ja maailmaavastamiseni. Kas me ei meenuta neid kaht alati koos? Mida oleks õigupoolest meenutada eraldi tollest väga noorest ja väljakujunemata, kuigi vaimsest poisist? Mitmesuguseid komplekse? Neid Kibuspuu oma mängus ei rõhutanud. Ta mängis arengut, silmade avanemist, elujulguse kogunemist.

Kolmas, viimati kõige tuntum paar

\*Vt. Minu partner Velda Otsus. Sealt: Urmas Kibuspuu, TMK 1983, nr 8.

Kibuspuu—Krkjov ilmutas esimesi märke tulevase koostöö iseloomust III kursusel; ühise lavakõneprogrammi hulgas tehti siis väike nauditav eksperiment «Tsaar Saltaaniga» (loeti kahel häälel «topelt» ja «rütmi peale»). Ent koolilaval polnud see sugugi nii alatine ja lahutamatu «tandem» nagu ta kujuneb välja hiljem. Hästi kokkumänginud paar. Vilunud, mängurõõmus partnerlus. Kuid rohkem näitekunsti tehnilist kui sisulist külge puudutav unisoon. Rohkem ühist väljamõtlemist, ühtset professionaalset hasarti kui ühtset elutunnetust.

See või teine vorm — nipp-võte-rütm —, see žanr, too grimm, uus kaamera, eriline publik — oli tihti Kipsi käivitusmotiiv ja kaasalöömise õigustus. Liiga sageli kuulnud vabandused alaväärtuslikule tööle. Kuid vaadake ka otsa inimesele, kes nende «vabanduste» taga. Vaibumatu, aastatega kasvavgi uudishimu oma ala tehnoloogia vastu, tahe kõik ära proovida, kõike ise osata on olnud alati ka suurte näitlejate tunnus. Üks suurte näitlejate tunnuseid.

Kipsi puhul tähendas proovida — seigelda. Pisut luuret ja huupiminekut tundmatul maal (see polnud talle võõras päriselus ja pärislooduseski). Ometi kuulus ta nende kindlameelsete artistide hulka, kes lavastaja ülesandest raudselt kinni peavad. Ta oskas ka teeviitade järgi minna, kui need üles seatud olid.

Panso küsis ikka, kui sügavalt on haaratud karakteri tuum? Oleneb, missuguste

osade puhul julgeda Panso kriteeriumi rakendada. «See Kibuspuu on imepoiss!» hüüatas omal ajal riigiüksamikomisjonis lõpuhinde panekul komisjoni esimees Kaljo Kiisk. «Viis viie plussiga! Nii noorelt n i i m o o d i vedada katkematu tegevusliini, nii täidetud iga hetk, iga minut, iga möte!» Just sellest hakkas ta hiljem nii mõnigi kord puudust tundma. Muidugi, sisemist tegevusloogikat jälgima, sisetegevust väljendama — selles oli ta õige varsti noor meister. Aga samas on see asi, mida näitleja üksi, ilma lavastajata naljalt paika ei pane. Mõtlemine oma osa üle polnud talle hoopiski võõras tegevus, aga lavastaja tööd ta ära tegama ei kippunud.

Milleks üldse siin need õpetatud-dogmaatilised terminid — sisetegevus-kohandumised-katkematu tegevusliin ja karakteri tuum? Ei olnud ju Kibuspuu mingil juhul mõistustlik näitleja, kes mängib üksnes analüüsiskeemi abil? Ei, kuid Urmas Kibuspuu oli haritud näitleja! Neid termineid ta tundis, nii oli teda koolitatud, ja mis peaasi, ta oli tajunud seda sisu, mis nende sõnadega tähistati. Võlurlikku sisu. Ulakas ja tavatu «Popi ja Huhuu», tema suur debüüt, ju aiva nende dogmaatiliste «mehhanismide» abil koos seisiski. Ta oli harjunud seda, mis kunagi just praktikast teooriaks üldistatud, enda jaoks praktikasse

C. Higgins—J. C. Carrière'i «Harold ja Maude» 1978. Harold — Urmas Kibuspuu, Maude — Velda Otsus.

G. Vaidla foto



tagasi tõlkima. Kas pole see õnnelikem näitlejatüüp, kes kogu oma ala tarkuse omandab emotsionaalse kogemusena? Tajuna.

Õieti tuli VII lend eesti lavale kujundliku teatrimängu laineharjal (õppimise aastad 1972—1976). See oli nende tuleku taust — ajajärgu teatritendents, ja see oli ka nende isiklik koolikogemus: etüüde ei tehtud neil aastail mitte niipalju sõnaimprovisatsioon (lobisemise) kui kujundi peale. Üht-teist on meil kirjutatud režissöörimetafoorist, vähe näitleja kujundlikust mängugulaadist, kujundlikust mõtlemisest.

Kuid see vahepealne lainetus eesti teatris



E. Vetemaa «Roosiaed», 1976. Tiit — Urmas Kibuspuu, Melusine — Velda Otsus.

H. Saarne foto

ei võtnud näitlejalt üksnes midagi ära (nagu on viimaste aastate artiklites talle aina süüks pandud), ta andis ka midagi juurde — neile näitlejaile vähemalt, kes hea vaistuga, taibukalt kaasa tegid või seda kujundimängu kui stuudiumi lisaprogrammi tähelepanelikult jälgisid. Sest on suur vahe, kas näitleja ise tajub ja naudib seda, mida teeb, või täidab mehaaniliselt, ehk koguni vastumeelselt lavastaja korraldust.

Kibuspuu Leo Saalepi side jõuandva klaveriga ja purunevate (illusioonide-pretensioonide) õhupallidega, need «esemelised mängud» Karusoo lavastatud «Tabamata imes» olid ühtlasi ka näitleja suured hetked. Viimse piirini riskantsed lahendused, mida sai õigus-tada ja põlistada ainult kunstniku, inimese draama kandvus ja tõsiseltvõetavus.

«Roosiaia» Tiit leidis prügitiinnsis soides katkised palvehelmed! Ses süüdimatus võidukas žestis, millega ta nad tünnist välja sirutas, võis tajuda teadlikku meenutust, kurba paradoksiroõmu: olid ju palvehelmed olnud äsjases «Popis ja Huhuus» see tähendusriikas rekvisiit, mille katkenud lüüsid taas liita üritades oli õnnetu, segadusse aetud truu Popi püüdnud aina kaotatud



L. Kruczkowski «Kuberneri surm», 1976. Kuberner — Urmas Kibuspuu, Lukasz — Ants Jõgi. G. Vaidla foto

maailmakorda ja harmooniat taastada. Taastada MÄLU. Olgu küll, et sellele vihjelisele seosele jõudsid saalis mõelda vaid vähesed teatralid, ometi sai see detail näitlejale endale ses etenduses oluliseks.

Meenub üks ta tagantjärele-jutt mingist filmivõttest (kas ta seda osa hiljem mängiski? Vist proovivõtted? Justkui koos Elle Kulliga?). Režissöör palunud mängida äraminekut, hüvastijättu koduga (või oli see hoopis ajutiselt elus tähtsust omanud maja?). Kips hakkas minema, läks ja võttis minnes puult õuna, läks edasi ja hammustas õuna, väljus väravast ja pani lahkudes pooleldi sõõnud õuna värava-posti otsa... Köik! Kujundi sisulise täpsuse üle ei saa praegu otsustada, kuna täpsed lähteandmed on mälus kustunud. Aga et ta selliseid detaile vajas ja nii kergesti leiuas — imestasin tookord, kuid ei imesta nüüd.

Nägin «Haroldi ja Maude'i» peaproovi, kus lavastaja Karusoo ütles teda viimaseks stseeniks lavale saates: «Muide, tükil ei ole lõppu. Mõtle midagi välja, proovime.» Ta läks ja tegi lõpu: Harold lõi kaks šampanjapokaali, enda ja Maude'i omad, kokku ja tõusis aeglaselt seisma pea peale...

Ilmselt ei olnud Urmas Kibuspuu oma esimesel teatriaastal parem näitleja kui Jüri Järvet, lihtsalt ei saanud olla. Miks mõjus siis A.-E. Kerge lavastatud «Kuberneri surma» II variant terviklikumalt, huvitavamalt kui I variant ealiselt kohersem ja psühholoogiliselt töötlusel meisterlikuma peategelasega? Äsjaste kursusekaaslaste ühistegemise ladusus ja usaldus niikuinii, aga tulemuses oli nähtava tähtsusega ka üldistava lapidaarse detaili lahtimängimise reljeefsus, sellise detaili tunnetuslik seotus ideetasandi sõlmpunktidega. Pole ruumi pikalt kirjeldada kõiki neid mängu Kuberneri valge räti, kohvitassi, linnupuuriga ja Vangiga (J. Krjukov) riideid vahetades — need mängi-



*E. Vilde «Pisuhänd». Teletlavastus, 1981. Piibeleht — Urmas Kibuspuu, Sander — Jüri Krjukov. J. Maisma ja H. Maasikmetsa fotod*

sid teema nimel. Kas ei erinegi kujundlikult mängiva näitleja detail olustikulispühholoogilisest detailist selle poolest, et see ilmestab rohkem tüki teemat kui konkreetset karakterit, mängib idee kasuks, kuid ei pruugi seejuures mängida inimese kahjuks.

Ja veel üks omadus, mis Kibuspuu puhul klassikalisest realistlikust koolkonnast erineb — hiilgav absurdfaj. Meenutame «Roosiaia» hulludeabsurdi fantasmagooriat — kõik kriiskava debiilsuseta, pehmetes toonides mängitud. Sama tunnet oli «Kuberneri surma» vanuseliselt «nihestatud» stseenides V. Otsuse ja A. Jõgiga ning finaalis invaliidikäruga. Niisama diskreetset jaburdamist märkasime juba ühes diplomilavastuses, Kerge «Kosjasõidu» travestia-rolls.

Tundub, et selles absurdi-vereringes — sooja inimese jahedas mõistusetões — sündisid ta parimad naljad — mõned TV-show'des ja lastelavastustes, mõned «Noore daami külas-käigus», mõned ehk veel kuskil, mida pole näinudki. Iga kord, kui ta püüdis viskuda

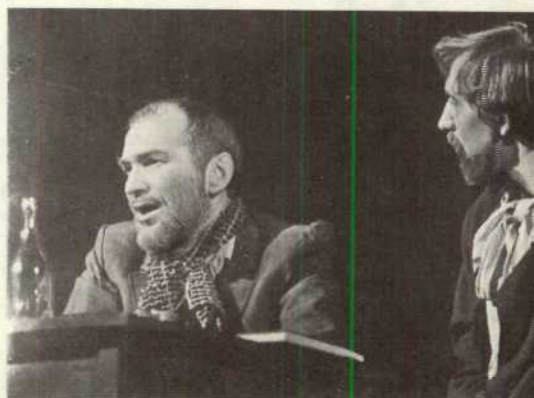
lopsaka, burleskse koomika voolusängi, kaotas ta iseenda («Kuulsuse narride» Jaan Tati-kas jpm). Aga näiliselt mitte midagi — ei naljategemist, naljakat teksti ega situatsiooni sisaldav varahommikune vestlus Eesrindliku Seatalitajaga (Viire Valdma) ja Kuulsa Näitleja (U. Kibuspuu) vahel «Püha Susanna»-filmis kaalub (koos paari kaadriga A. Üksküla näoilme) üles kogu ülejäänud filmi. Varahommikune idüll, jalad vees, vastu päikesetõusule. Lüürika ja pohmell, peaaegu armastus ja peaaegu rumalus, igavene ja ülimalt ajutine, maksimaalselt mõttekas ja absoluutselt mõttetu, intiimsus ja ülesaamatu võõrus-võõritatus — kõik koos mõnes absurdses kaadris.

Muide, filmid ju jäävad. Neid tegi ta palju, kakskümmend (paar jäi pooleligi) — lühitele-, õppefilme, suurtes «pärisfilmides» põhiliselt (taas!) episoode. Need rollid ei mahu siinse kirjutise raamidesse nagu ka fotod (kaadrid) filmidest. Neid saab ja peab eraldi üle vaatama. Ning Kibuspuu filminäitlejana võiks kellelegi olla omaette teema.

Ometi, mis me ka ei räägiks näitlejatehnikast ja stiilidest, oli just tema seda tüüpi näitleja, kes võtab rolli kaasa iseenda, kes iga uue kuju sünniks tõstab, kohandab endas midagi ümber, aga ammutab ikka siit-samast, hingeallikast rohkem kui laiast ilmast. Maria Knebel on kirjutanud, kuidas muutusid Mihhail Tšehhov ja Hmeljov oma erinevate rollide loomeperioodil — nad läksid ise milleski otsitava kuju sarnaseks; Knebel ütleb, et ta on näinud seda väga harva, kuid eranditult suurte näitlejate juures. Mina olen näinud seda üksnes Urmas Kibuspuu juures, võib-olla pole ma teiste suurte kõõki pilku heita saanud. Missuguseks muutsid teda ta osad hiljem, teatri ajal, seda ma mõistagi päev-päevalt jälginud pole, minu kogemus pärineb kooliajast, kateedrist.

*L. Tolstõi «Elav laip», 1980. Protassov — Mikk Mihvier, Petuškov — Urmas Kibuspuu.*

*G. Vaidla foto*



Pooleaastase vahega olen näinud kaht Urmas Kibuspuud. Kontakti otsiv, heasüdamlik, vahel igatsevapilguline Popi-perioodi Kibuspuu. Ja tumemeelselt ärapäõrdunud, närviline, trotslik, piinatud silmavaatega Saalepi-perioodi Kibuspuu. Loengul, vaheajal, tantsutunnis, seltskondlikus ringis, muude tükkiide proovides. Kõikjal. Need, kes nii kaasa vibree-rivad, ka kulutavad ennast. Ja pole ime, kui ühel päeval on instrument rikkis ja ei anna enam puhast heli. Aga see puhas heli on ometi seesugust tõugu näitleja põhivara, sellepärast pidi vahel Kipsi pärast ka kartma. Aga asjata: kui ta kuskil oma hinge ka määris ja raiskas, siis teisel ta seda nähta-vasti puhastas ja kogus. Ta säilitas oma sisimad veended, inimliku heleduse ja mõtlikud toonid. Ning tagantjärelevaade pöörab jälle kord kõik suhteliseks, isegi kunagiste ohtlike piirideületamiste kohta mõtled nüüd: hea, et ta elult niigi palju saada jõudis.

Tõsi ta on, fanaatikut ei tulnud temast ka hiljem. Just fanatismi puudumine viis nad lahku Karusooga. Paljude heade, lausa eeskujulike näitlejaomaduste kõrval puudus tal üks, see, mida Panso nimetas buldogi haardeks. Iga hinna eest ta rollist kinni ei hoidnud. Kaks korda elu jooksul on ta minu teada peaproovide ajal loobunud. Saatuse kurva paradoksina olid need osad, mis võinuksid anda ta nüüdseks lõpetatud biograafiasse palju senitundmata värve. Liiasi «oma» lavastajate käe all! Need loobumised olid M. Karusoo lavastus «Elektra saatus on lein» (külalisenä Noorsooteatris) ja A.-E. Kerge «Kabaree» (külalisenä «Estonias»; tema Konferansjeest on grimmis-kostüümis fotodki olemas). Peamine põhjus: ta polnud koduteatri töö kõrvalt küllalt proove saanud. Otse altvedamised need polnud, mõlemal juhul olid dublandid olemas. Oli see aukartus komplitseeritud ülesande ees? Oli see enesealahoiviinstinkt, ohutunne?

Laseme korraks silme eest mööda näitleja Kibuspuu loo selle kronoloogilises kulgemises. Need 9, ei 10 aastat (sest diplomiosadest ei saa tema puhul kuidagi mööda)! Harva

võib näha nii võimast algust — mitte ainult särav tähelend, vaid ka sügavad esimesed vaod («Popi ja Huhuu», «Tabamata ime», «Roosiaed», «Kuberneri surm», «Harold ja Maude»). Palju tööd filmis, televisioonis, raadios. Ja pikapeale raskuspunkti kaldumise sinna — väljapoole koduteatri seinu. Teatris? Paar täiuslikku episoodi — Osric «Hamletis», Petuškov «Elavas laibas», mõni vähem täuslik kõrvalosa — «Pardijahis», «Saateveeas», «Kass, kass, kassis...», «Inimese elus» jne. Vähe, üllatavalt vähe! Kursusekaaslastest lavastajate lahkumine Draamateatrist (teistega jäi teatud ajani nähtavasti mingi barjäär). Mujal esinemised toovad kaasa kolm olulist rolli («Pisuhänna» Piibelet, «Tabamata ime» Magnusa Kull, «Savoy balli» Céléstin) ja palju mahamängitud huvitavate karakterite, huvitavate (aga pakkumata!) rollide eskiise, vaid põgusalt kasutatud näitlejavärve (lauluväljakute estraadil, aga ka TV-s, isegi klassika põhjal — sarjas «Suuri meistreid»). Surnud ring: kuna teatris õige töö puudub, tuleb seda vormispüsimiseks teha mujal; kuna ta esineb nii palju ja valimatult mujal, siis teatris teda tõsisemalt rakendada ei söandata (taheta). Lahkunuid ei õpeta ja elavatega ei maksa tüli üles kiskuda: kes oskab tagantjärele ütelda, kes või kust oleks pidanud vahepeal, selle väljaspool esinemiste non-stopi ajal, surnud ringi katkestama?

Miks tabas paratamatuna saabunud kriis teda varem kui mõnd sama teed tallavat kolleegi? Habras, tundlik, tagamaadega, hing jäi nälga — kas sellepärast? Saatuse oli ta juba kirbule võtnud, haigused ja õnnetused hakkasid märku andma — kas sellepärast? Kui tuli too pettehaigus — aasta kopsuravi —, mõtlesin selgelt ja fataalselt: taevale tänu, kui saatuse säästab inimese, siis olgu see sundpaus õnnistatud: ta päästab ehk näitleja. «Jah», ütles ta ise mullu detsembris. «Ma tunnen ise ka, et see oli vajalik. Sai

*Dervojed A. Dudaravi näidendis «Reamehed». 1985.*

*H. Saarne foto*





Voitinski A. H. Tammsaare—M. Mikiveri «Armas-tuses ja surmas», 1984.

H. Saarne foto

rattast välja. Mõelnud olen ma vahepeal küll palju.» Läks teisiti. See haigus, mis vohas halastamatuna ajus, ei säästnud kumbagi.

Eriti traagiline on see, et erinevalt oma suurest eelkäijast, Urmas Kibuspuu, näitleja ja inimese uut kvaliteeti, täisküpsust keegi õieti näha ei saanudki. Ja ometi oli see lävel, kohe saabumas. Viimane etapp: Tammsaare «igavese inimese» Voitinski lahkumist sai ta mängida vaid paar etendust. «Reameeste» hallipäist, väsinud Dervojeđi (vaheldumisi Mikiveriga) paar ja Soljanikut (asendajana) neli etendust. Ka siinkirjutajal jäid need korrad tabamata («ärgem kunagi arvakem, et aega on küll,» ütles K. Kiisk kuu aega hiljem järelehüüdes L. Lindaulle). Nägijad kirjutagu üles oma muljed, kuni need pole veel kustunud — selles hapra ande kulminatsioon, tema (peaaegu) esimestes hallpeades, pidi midagi isemoodi liigahtama. Sest noorepoolsete näitlejate mängitud vanamees-tes on alati midagi subtiilset, kui näitlejad on erakordse fluidumiga. Aga teiseks — see tabamatu piir, kus näitleja haigusjärgne oodatud *come-back* läks üle tema luigelauluks! Märkas seda keegi, on sellel lavalehe-küljel tunnistajaid?

Mille põhjal ma olen veendunud lõpu-eelses muutunud tähtede seisus, mida ise pole jälginud? Tundsin inimest, kes viimase aastaga märgatavalt muutus koduste ja lähedaste silma all. Tean juhuslikult sedagi, mida ta aasta algul haiglas olles luges

(Krõmova raamat Jahhontovist, Turovskaja raamat Babanovast — viimase kümnendi tähtteosed näitlejatest) ja mis raamat jäi ta kodus lauale. (See raamatute raamat jäägu koduseinte vahele.) Alles avanenud koostöö-kogemus ja -perspektiiv lavastaja Mikiveriga andis vahepeal palju mõelnud inimesele kindlasti mingi läitva sädeme. Kui kõrgele käis selle (ettevalmistus) tule leek?

Nüüd varsti tuleks kolleegidel kirja panna omad mälestused (kes hakkab neid koguma meie igapäeva non-stopis?), esimesed kaks kuud vajadis nad veel enesehoidmist, settimist. Et osata KIPSILE vaadata distantsilt, kuhu jääb meist eesti teatrilukku maha näitleja URMAS KIBUSPUU. Mind kohustas lisaks sõbratunnetele midagi kirja panema mu teatriajaloolase- ja isemetaajamet. Nagu kohustab amet näitlejatki, kes läheb lavale ka õnnetusepäeva õhtul.

\* \* \*

8. juuni 1973. Lavakunstikateedris oli I kursuse kevadine erialaeksam, kõige muu hulgas programmis instseneeritud peatükid Gortšakovi raamatust «Stanislavski näitejuhtimise õppetunnid» (Panso arvas, et nii, praktika kaudu, omandatakse teooriat paremini, eriti kasulik pidi see muidugi olema tulevaste lavastajate koolitusele). Üheksa lavastajahakative kokkuseatud stseenides (eri peatükkide põhjal) liikusid, istusid, lamasid (!) laval I kursuse poisid ja püüdsid abitult rääkida oma kaaslastele Stanislavski sõnu. Ühel korral üheksast külastas Toompea kooli hiirvaikseks jäänud ruume äkki ilmutus.

Urmas Kibuspuu lihast ja verest Stanislavski ilmus Merle Karusoo seatud peatükis, kus korüfee seletab noorele autorile, kellelegi Bulgakovile, mis on tema näidendis «Molière» valesti ja kuidas seda ümber teha. Tekst, mida on tänapäeval, mil tunneme Bulgakovit loomingut ja ka konkreetset Molière'i näidendit, lugeda samavõrd piinlik ja rumal kui võivõrd huvitav ja mõtlemapanev. Karusoo oli talitanud targemalt ja läbinägevamalt kui ta kursusekaaslased, kes püüdsid oma katkendeis käsulaudade-Stanislavskit lapsikult öela otsesihhimisega kompromiteerida (ülesande andnud Panso ei saanud noorte negativismi ise haiglast korrigeerida). Karusoo oli püüdnud süveneda Stanislavski argumentide loogikasse ning nõudis oma osatäitjailt ilmselt peategelase mõttekäikude tõsiseltvõetavust ja teksti jälgitavust. Aga oma võõritav suhe ei puudunud temalgi, see oli ainult tasakaalustatum ja täpsem: väga nutikalt oli Stanislavskile ja Bulgakovile lisandunud veel kolmas, vaikiv tegelane — stenografist. Üleskirjutaja Gortšakov — raamatu autor! Ja Stanislavski, suhtudes vaevumärgatava üleolekuga vestluskaaslasesse Bulgakovisse, jälgis hoolega, kuidas jõuab talle

järele üleskirjutaja. Ennast ajaloo jaoks fikseeriv eakas Stanislavski, elav klassik. Ajalooliselt täpne restauratsioon ja täpne lavastajaülesanne!

Ja ikkagi — k u i d a s tegi seda too verinoor lapsenäoga näitleja! Kui jälgitavalt ja samas kui p e e n e l t oli antud see stenografisti jälgimine-järeleootamine, vaevumärgatavad rütmiaeglustused! Ja tont võtaks, kui ilus ja majesteetlik kõigele vaatamata oli see eneseimetleja vanamees, jalg suurejoonelise lõtvusega üle põlve, pilk tähelepanelik, käed — oo, need käed! — elegantset, teatraalselt žestikuleerivad elavad käed. Ta mõte oli selge ja veendunud, vahel ta innustus lennukalt oma jutust, unustas stenografisti ja... laskus siis tagasi suursugusesse rahusse, korrates viimast fraasi, nüüd juba loengulise intonatsiooniga — ajaloo jaoks. Ülbe, vihas-tamapanevalt enesekindel korüfee, aga kindlasti oli tal selleks õigus — oli ta ju tark, ilus, andekas ja sarmikas.

Helepruunis ülikonnas kiitsakal Kipsil oli auväärse hallpea Stanislavski aura. Tõenäosus oli nii suur, et mina, Stanislavskit 5 aastat õppinud ja kõikvõimalikke mälestusi lugenud värsket teatrijaloo õpetaja, t u n d s i n t a ä r a. Täpselt niisugune ta oligi! Olen selles veendunud, kuigi see oli ainus kord, kus ma teda ihusilmaga näinud olen! Pärast küsisin Kipsilt, kas ta on juhuslikult näinud mõnd dokumentaalfilmijuppi, missuguseid mälestusi lugenud, mida teadis Stanislavskist

(vene teatri ajaloo loengud algasid alles II kursusest, ta polnud tolleks ajaks kuulnud selle sissejuhatustki). Ei, tunnistas ta — ei midagi. Ainult Gortšakovi tekst, ja see, mis Merle rääkis, muidugi Bulgakovi «Teatriromaan», ja pilti vaadanud ka — sedasama Stanislavski pilti, mis kateedris iga päev kõikide silma all seal rippus. Vaadanud käsi sellel pildil — pikad peened sõrmed —, hakanud nägema, kuidas need võiksid sundimatult ja graatsiliselt õhus liikuda... Jah, nii kirjeldatakse küll — mälestustes, mida ta luges alles hiljem...

I kursuse lõpul URMAS KIBUSPUUD jälgides tajusin praktikas üht näitekunsti teooriale nii tihti saladuseks jäävat mõistet: näitleja intuitsioon. Või lihtsalt — mis tunne see on, kui viivuks lendab KUNST läbi toa.

Seda ilmutuslikku tiivasirutust, seda haaret meenutades tulebki korrata sõnu, mida on kirjutanud K. M. (Karl Menning) «Päeva-lehes» 24. märtsil 1915 Theodor Altermanni nekroloogis: «Nii lähevad /- - -/ täidminekud ja lootused ühtlasi hauda, ja Eesti teater ja kunst seisavad leinas tema puusärgi ääres — seda leinates, mis ta meile oli, ja seda leinates, mis ta meile oleks võinud olla.»

Portugal. 1982.

K. Orro foto



Täna olid Lisl Lindau matused. Ajakiri ilmub mitme kuu pärast, elu läheb edasi, tänane hetk ei kordu. Elus ja teatris kordub küll kõik, ometi ei kordu midagi täpselt samuti. Täna hetk tuleb fikseerida täna.

Näitleja juubel on etendus ja ka matus on etendus. Viimne. See on endastmõistetav, ja on ilus, kui see on siiras etendus ja sobib lahkunu olemise ja tahtmisega. Seekord oli nii — oli pehme päris-sammas ja helilindilt Põrgupõhja Juula-Lindau surmaeelne dialoog Jürkaga. Ning «Hampelmanni» laulis, sest Lindau oli tahtnud, et poisid talle laulaksid. Ja peanäitejuht lavastas kogu rituaali nähtavasti nii, nagu Lindau oli soovinud ja kõneles karmilt ja hellalt ja napilt, mis oleks vist ka Liisule meeldinud. Ammuse kokkuleppe järgi luges Heino Mandri talle Tammsaaret. Ainult saali sisse ma ei läinud, ei tahtnud näha Liisut kirstus. Meie viimseks jäänud kõnelusel kaebas ta küll väsimust, aga rääkis rolliplaane, silm särav ja jutt põnev, nagu Liisul ikka.

«Hampelmanni» lõpulaul keelitas mitte veel lammutama vana teatrit. Ja kalmistul ütles lahkumissõnu Liisu viimseks jäänud lavapartner Kaljo Kiisk, kellega nad «Džinnimängus» olid rahvast rõõmustanud, vana hea teatri elujõudu tõestades.

Ega vana head teatrit saagi ju lammutada. Niikaua, kui ta veel elab mõneski teatritegijas ja vaatajate ootustes või mälestustes, on ta ikka olemas.

Ainult nüüd, kui Liisu on pandud Katja Välbe kõrvale puhkama, taipame äkki, et isegi need kanged naised, kes nii kaua tegevtoos vastu pidasid, on ju järjest hakanud lahkuma. Ja tekib hirm, kas mingi aegade side äkki juba ei katke.

Kusagilt aegade tagant kumab Tallinna Töölisteatri legend. See oli nii elav, kuni veel koos liikusid Tohvelman, Välbe, Lindau. Oleks nagu midagi selle võimalustelt vaese, aga tahtmiselt ja tööroõmult rikka kollektiivi vaimust edasi ela-



Tantsupaar L. Lindau—V. Kasemets. Pärnu «Endla» (1928—1931). «Madame Flirt», hispaania tants.





nud. Kas nüüd siis, Liisuga, on Töölisteatri elav mälu kadunud? Ei, matustelgi oli täna kunagise Töölisteatri rahvast.

Kui Priit Põldroos suri, näitas Helmi Tohvelman noorematele Maakri tänava Lenini puistesteele suubumise kohas kõnniteel Töölisteatri maja umbkaudset asupaika. Majad alluvad sõja- ja ajahambale, teater ise mitte. Täna oli matuseliste hulgas Enn Põldroos. Ja Liisu maeti, kui tahaks ilusasti öelda, peaaegu Priit Põldroosi jalge ette. (Ta pidas Põldroosi meie parimaks lavastajaks küll.) Praegu kiirustab kirjastus allakirjutanut P. Põldroosi kunagi käsikirjas pooleli jäänud memuaaride korrektuuri-ga. Kultuurimälu on loodetavasti siiski

*Fonsia D. L. Coburni «Džinnimängus». «Ugala», 1984. Mõõdunud aasta parim roll (vabariiklik aastapremia 1985).*

võimalik katkestamatult elus hoida. Teater, eriti aga kirjutajad, on suure näitleja ees alati võlglased. Aga Lindau nägi ära vähemalt L. Velleranna raamatu oma elukäigust.

Kunagi mängis üks lavakunstika-teedri lend iseseisva tööna Maeterlincki «Sinilindu». (Maeterlinck oli noore Põldroosi lemmikautoreid, jäi tal aga lavastamata. Ajaloolase mälus haakuvad need asjad nii.) «Sinilinnus» ongi üks kõige lihtsam, aga vist ka kõige täpsem kujund lahkunute meiega jäämise kohta. Mälestustemaal vastavad elustunud va-

naema ja vanaisa küllatunud lapselastele, et nad on alati siis elus, kui nende peale mõeldakse.

Liisu istus alati (Voldemar Panso tõi ta «Panso kooli» juurde mittekoosseisulise konsultandina) lavakooli vastuvõtu-, ülemineku- ja lõpueksamitel. Andis väga tarka ja erapooletut nõu. Kõlab banaalselt, aga tema koht oli noorte hulgas. Küllap ta sellepärast Noorsooteatrissegi pidama jäi, kui ka tööd tuli mõnikord ise otsida või mujalt leida. Ja oli ikka, omal soovil, ka noorte jaoks Liisu. Sellepärast siingi see näiliselt familiaarne nimepruuk.

Võib loota, et Liisut mäletavad noored tõesti veel kaua ja nii on ta isik ja töö ikka meie teatrielus olemas. Tema kaudu jälle varasemad inimesed ja teatritegemised.

Teatris on kõik tegu. Ka mälu on tegu. Teist Liisut ei tule. Peab tulema (või olema) see, keda järgmise 62 aasta pärast (nii pikk oli Lindau näitlejatee) tuleviku jaoks mäletama hakatakse.

LEA TORMIS



1933.—1934. aastal Draamastudio näitlejana.

A. H. Tammsaare—A. Särev, «Põrgupõhja uus Vanapagan», Draamateater, 1945. Jürka — Arno Suurorg, Juula — Lisl Lindau.



Koos Töölisteatri kolleegidega. Vasakult: Lisl Lindau, Katrin Välbe, Lensi Rõmmer, Made Varango. Teises reas: Helmi Tohvelman.

H. Ibseni «Ehitaja Solness», Töölisteater, 1940. Hilde — Lisl Lindau, Solness — Priit Põldroos.



*Pärnu «Endlas» (1924—1931). Näidend ja partner teadmata.*



*Pärnu «Endla» tantsusolist ja liikumisjuht Liesel Lindau (1928—1931).*



*Pärnu «Endla» näitleja 1931.*

K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja», Draamateater, 1952. Panova — Lisl Lindau, Jarovaja — Aino Talsi.



Mirandolina C. Goldoni «Mirandolinas», Draamateater, 1945.

A. H. Tammsaare—A. Särevi «Karin ja Indrek», Draamateater, 1942. Karin Paas — Lisl Lindau, Rõnee — Boris Peensaar.



Missis Ford W. Shakespeare'i näidendis «Windsori lõbusad naised», Töölisteatr, 1939.

E. de Filippo «Filumena Marturano», Draamateater, 1957. Domenico Soriano — Ants Eskola, Filumena — Lisl Lindau.



Lisl Lindau ja Salme Reek Draamateatri ukstel. 1940. aastate lõpp.



Ema M. Gorhi «Emas», Noorsooteater, 1967.  
G. Germani foto.

K. Kask küsitleb L. Lindaud Kultuuriülikoolis  
1982.



2. september 1982. Liisu viimane juubel (75).



Juubilari õnnitlevad Karl Ader ja Aarne Uusküla.

*Ma ei tulnud Su matusele, Liisu. Mitte sellepärast, et olin tööol tol päeval, ligi sada kilomeetrit Sinust. Olnuks see Su sünnipäev ja kutsunuksid Sa mind, oleks töö sinnaaika jäänud. Näha Sind elutuna? Ei! Varakevadel kohtusime viimati. Me ei saanud tükk aega kokku. Ja kui nüüd satun paigusse, kus võis Sind ikka leida, siis oled Sa just äsja sealt lahkunud — mul ei vedanud, kohtamaks Sind. Nii tahan, et jääks. Nii jääb! Ka Hugo Lauri ja Katrin Välbe vahele laskusid Sa vaid viivuks juttu vestma — kui lilledega tulen, pole ma sugugi kindel, kas Sa just hetke eest linna ei sõitnud: üks takso ju tuiskas vastu...*

Liisu Lindau (kes ütles Lisl? Vist minister — ta on kohustatud) — üks kütkestavamaid väärtinimesi, keda olen kohanud, keda olen parkümmend aastat tundnud, keda olen imetlenud, armastanud, kartnud ja kellega olen nii-nii vähe koos mängida saanud. Mängisime ema-poega ühes filmis, mängisime ema-poega ühes etenduses, nüüd pidime televisioonis mängima vanaema-pojapoega — see asi jäi katki...

*Mäletad, Liisu, ütlesid mulle ükskord: «Mõttele, sa oleksid võinud mu väimees olla — minu tüdruk oli kooli ajal sinusse nii armunud!»? Mõttele, mina olin temasse kah, aga me kumbki ei aimanud seda — see asi jäi katki...*

Palju-palju aastaid on möödas ja ma ei mäleta, oli see ikka esimene kord Lindaud näha, aga etendusest «Kuu majakorrus» ei meenu mulle muu, kui Lindau ja Panso! Eredalt ja elavalt silme ees mängurööm, nakatavus, värskus!

«Filumena Marturano» — mind, noorukit, rabav duett Lindault-Eskolalt. Ja sama tükiga Lindau juubelietendus. Austamise lõpul juubilarisõnavõtt, läbi pisarate: «Aitäh! See oli nii ilus...» Ja kõik. Nii vähe ja nii palju!

*Mäletad, Liisu, üle kahekümne aasta tagasi mängisite Draamateatriga Rakveres, mul oli äsja poeg sündinud, Sa tulid lava kõrval minu juurde ja rääkisid mulle väikesest Liisast, oma esimesest lapselapsest... Lindau rääkis minuga! Ma tunnen Lindaud!*

Esialgu ei kohtunud me Lindauga küll sageli, aga need kokkusaamised olid iga kord vaimustavad. Ja ikka noorte keskel. Lindau oli alati noortega. Alati. Algul olin minagi noor, aastaid tuli juurde, aga ikka kohtasin Lindaud noorte hulgas, juba endast noorematega, ja koos Lindauga tundsin ennastki sama noorena kui nemad ja Liisu! Lustakad, teravmeelsed, vaimutoitvad tunnid. Tunnid, mida võis mõnikord järjeapanu päris hulga kokku koguneda...

*Mäletad, Liisu, kuuekümne üheksandal aastal Pärnus, loomulikult septembri algul — Sinul sünnipäev, Mikul sünnipäev — sõitsid külla oma gastroleerivale teatrile. Suutsin püsida Su kõrval kõik need ligi kakskümmend kuus tundi ja tunnetasin Su vitaalsust. Sa soovisid kohutada võimalikult paljude noorte töökaaslastega — elati ju erinevais paigus. Olid vaid pisut väsinud tol pärastlõunal: «Ei, ma tahan seda süüa küll, aga ma ei jaksa nii kiiresti lõugu liigutada — ole kallid poisid ja pea seda Tallinna bussi veidi kinni...» Aga järgmine päev räägiti, et šampanja on Pärnust otsa saanud...*

Tänu neile kohtumistele hakkasin ka küündima Lindau mängusaladuseni. Selle baasiks oli elurööm, vitaalsus, terve ja vahe vaim, teravmeelsus, võltsivaenulikkus. Ja iroonia, halastamatu salvav iroonia kõige suhtes, mis oli vale, silmakirjalik, hambutu ja tühi. Aastate kuludes võlus mind kõige enam Lindau kulumatu, nooruslik, ergas vaim. Kaasaegsem kui paljudel kaasaegsetel. Nooruslikum kui paljudel noortel. Lindaul ei olnud halle juukseid — «Džinnimängus» grimeeriti ta halliks!

*Mäletad, Liisu, ühel hilisõhtusel koosviibimisel noorte keskel olid ise-  
äransis humoorikas? Noor režissöör suutis vaevu läbi naeru kõõksuda:  
«Oi, Liisu, teid lihtsalt ei jaksa kuulata...» Kähku pistsid Sa nagu  
muuseas oma jutu vahele, veidi madalama häälega, väga viisakalt:  
«Andke andeks, noormees, et ma teid väsitän...»*

Meie kohtumised sagesid, kui hakkasin koolmeistriks. Nagu teada, viibis Lindau peaaegu et kõikidel teatrikooli vastuvõtuetsameil ja ka semestri-  
eksameil. Nii tundis ta oma noori kolleege nende esimestest arglikest  
sammudest alates. Pole teada, millise suure seesmise erutuse ja kaasaelami-  
sega jälgis ta nende arengut — ei olnud Liisu loomuses seda välja näidata.  
Lindau ei olnud ametlikult eksamikomisjoni liige, aga endastmõistetavalt  
paluti teda alati aruteludele. Lindau rääkis minimaalselt, istus salapärasel  
ilmel nurgas ja kuulas, aeg-ajalt pilku oma märkmikku heites, kuhu ta  
midagi enda jaoks kirja oli pannud. Me ei tea, mis see oli. Aga alati otsisin  
Liisult tuge, kui asi keeruliseks läks. Märganud mu pilku endal, manas  
Liisu ette vaevumärgatava ilme, millest piisas. Sõnu polnud vaja, see mini-  
maalne miimika ütles kõik. Ja ma uskusin seda nagu rohkem kui mis tahes  
tarka ning argumenteeritud juttu!

*Mäletad, Liisu, üle seitsme aasta tagasi toimunud vastuvõtul tulist  
vaidlust ühe tütarlapse üle? Keegi isegi ütles: «Kui te ta vastu  
võtate, on ta esimene, kelle te välja viskate!» Sina vaikisid, ilme oli  
ärev, kuidagi rahutu. Otsustati hääletada — jah, ei, ei, jah, ei...  
«Liisu?» Ning äkki kostis Sinu suust ootamatult valjusti, selgesti ja  
veenvalt: «Jaa!» See tütarlaps võeti vastu, oli kursuse hing, lõpetas  
kooli ja töötab edukalt.*

Vastuvõtu ajal võis vaikivana ja tähelepanelikuna toimuvat jälgiv Lindau  
mõnikord podisema ja nihelema hakata. Meie veel pusisime sisseastujaga,  
Liisule oli juba kõik selge — märguanne meilegi. Kui piilusid Liisu  
poole ja nägin teda säravi silmi, keha ettepoole kaldu, rõõm avalal näol  
püünele vaatamas, mõistsin — sobib! Kui kuulsin ta tuntud norsatust,  
teritasin tähelepanu, — mis lahti? See võis nii head kui halba tähendada,  
tuli vaid Liisu ilmet kontrollida.

*Mäletad, Liisu, kuidas Sa hiljuti ühel vastuvõtupäeval plahvatasid?  
Sa isegi ei podisenud enne, ainult nihelesid kuidagi pingestatult ja  
ähki: «Mul on teile üks küsimus, tütarlaps...» Ma ei mäletagi, mida  
Sa just küsisid, aga juba üksi see fakt, et Sa üldse sekkusid, ja nii tera-  
valt, oli erakordne, ilmekas ja kõikeütlev. Rumalus ja labasus olid  
Sulle talumatult vastukarva...*

Lindau vist ei kujutanud oma elu ette ilma koolita, nagu ta ei kujutanud  
ennast mujal kui noorte keskel. Ja koolil oli midagi olulist puudu neil  
harvadel kordadel, kui Liisu eksamile ei tulnud. Paar aastat tagasi mõtlesin  
korraldada koolis korra kuus Lindau tunni. Rääkisin sellest Liisulegi,  
ta jäi, küll pisut puigeldes, peaaegu et nõussegi. Olen suuresti süüdi, et  
see teoks ei saanud! Ikka me arvame, et aega on, ja jääme hiljaks. Nii  
sageli... .

Raske on Lindaust kirjutada, võimatult raske — sulg on saamatu lummava  
mälestustetulva ees. Kirjutama peaks andekas kirjamees, väga andekas.  
Jutustada Liisust saaks, palju saaks, kui oleks võimalik jutustada piltides,  
mis projekteeruvad südamest. Tegelikult peaks Liisust muusika looma —  
sümfoonia, oratooriumi... . Poemi!

*... üks takso ju tuiskas vastu. Laskun trepist alla Noorsooteatri baari,  
kas see kohvitass seal tühjal lauaotsal polnud veel hetk tagasi Sinu  
sõrmede vahel? Avan võtmetega oma koduust, sees heliseb telefon,  
ei jõua nii kähku, helin lakkab, kas polnud see Sina, kes helistas, et  
hüvida, mis kell eksam algab? Noored istuvad laua ümber, ühe inimese*



ruum on vaba, kas ei lahkunud Sina just äsja sealt lauast, tilk šampanjat on jäänud pokaali põhja? Pöögelmanni tänaval filmipaviljoni tötates möödun Sinu majast, heidan pilgu uksele — anna andeks, Liisu, ma ei tea, kus on Su aknad, mul on Sinu pool käimata, võib-olla oleks pidanud tulema, nagu ammu-ammü üks minu ja Su tütre koolivend, sall uljalt ümber kaela: «Ah siin elabki siis näitleja Lindau?» — ukseava jääb tühjaks, aga üks takso ju tuiskas vastu. . .

AARNE



Arno vanaema O. Lutsu «Kevades»,  
Noorsooteater, 1984.

A. Saare foto

Vanaema monoloog «Kevadest». (Lisl Lindau viimseks jäänud etendusest): Unelaul. Keegi on magama uinunud igavesele unele. Keegi on sinna läinud, kuhu talle enam hea ega kuri järele ei saa ja kus ta ka ise enam midagi heaks ei või teha. Hilja! Võib-olla jäi tal paljugi tegemata, võib-olla tahaksid teised temalt andeks paluda ülekohut, mis nad talle elus teinud. Kes teab. Kes teab seda, palju keegi kellelegi võigneb. Heaks teha kõik, enne kui on hilja... Sest see, kes tuleb ja meid ära viib, ei oota. Keset muret või rõõmu paneb ta käe meie õlale ja ütleb: «Lähme ära siit! See aeg, mis sulle anti, on nüüd möödas.» Möödas... Ja ei tule iial tagasi.

— — —  
*Mis jääb näitlejast? Mis?! Niipea kui vaibub hääl, mis alles pilgu eest meid võlus, niipea kui sulgub silm, mis alles äsja meid kütkestas, niipea kui tardub liigutus, mis alles nüüd sama meid haaras, on tagasi tulemata hävinud märgid, mis tähendusrikkalt sisendasid meisse elamusi, erutavaid ja õrnu, kuid ometi nii tugevaid, et unus kõik meie ümber. Ei too keegi ega miski tagasi noid kujusid, kes suutsid meid panna elama ühes nendega nende elu, kui lahkub lavalt näitleja.* — — —

*See on vaid võluri tegu, kummaline ja imetaoline, hääbuv ja haihtuv, kuid kui läheb meist võlur, kes peaks meid veel võluma?*

— — —  
*See on näitleja saatus. Ons see kurb? Ons see lõbus? Kurb sellele, kes mõtleb endale, kes teenib ennast. Magus ja lõbus tollele, kes teenib teatrit, teatri maagiat, toda maagiat, mille ülimaliks püüdeks on kinkida rõõmu, puistata ilu, näha enda ümber õnne, tiivustada hingi, välja kanda tolmusest argipäevast kujutluste kergesse, õhulisse, õndsasse riiki, olgu üürisekski. Tõeline näitleja elab vaid laval, ning elab tuhandepalgeliselt. Ning kui sulgubki kord näitleja ees lõplikult vahe-riie — selle taga elab näitekunst edasi. Las Arlekiin sureb siinpool kulisse, sealpool tõuseb ta ikka ellu. Sest Arlekiin on surematu.*

Tallinnas 5. IV 1925

HANNO KOMPUS.

*Theodor Altermanni mälestuseks. «Teater» 1935, nr 3.  
1925. a peetud mälestusõhtu kõne tekst (luges ette Hugo Laur).*

Meid ümbritseb linn, meid ümbritsevad kohad. Linn on pulseeriv, muutuv, mitmekihiline. Justkui suur auruvedur etendub ta meile üha kiiremini, kiiremini. Üha rohkem sündmusi tuleb peale, uued kiirustavad vanu tagant, need võitlevad mõnda aega vastu ja kaovad siis areenilt. Ühes linnas on üheaegselt kümme, sada, võib-olla ehk isegi sada kolmkümmend linna. Teame, et linn võib meile peegelsiledal järvel oma saladusi peegeldada; teame ka, et kõrgetel tornidel ja pilvelõhkujatel on suured pikk-silmad, millest võib jälgida väga erinevaid juhtumeid ja olukordi. Lisaks kõigele eksisteerib linn kui Kujutus. Tänavanurgal mängib keegi saksofoni, kusa-gil ajab majasuurune mehenägu suust suitsu välja, kuskil midagi põleb, kuskil on kohutavalt vaikne. Ohk on ülitihedest ja assotsiatsioonidest. Kuid ka inimtühjus ja hõredus võivad mõjuda meile pingestavalt. Kirgiisia mäestikes meenutavad pruunid mäeseljäandikud lamavaid naisakte, metafüüsilised lambad mägiteedel ja üksik konutav vanamees kaljuserval esituvad meile salapärase, tumeda suurlinnana. Tühjusel ja selle vastanditel — käräl, rahvahulkadel ja autovooolul — ei olegi nii suur vahe, kui seda võib arvata. Haapsalus kõndides jõuab rändaja alati mere äärde, kus ikka mõni maja on veele liiga lähedal. Võib arvata, et seal lõpebki maailm. Tõeline näitelava on Tallinnas Võidu väljaku põhjaküljel, kus nii linnud, loomad kui ka inimesed võnguvad ühtses peres, süües jäätist, oodates, kuulates, vaadates... Valged kohvikutoolid kiiskavad päikeses, kõrvarõngaga kiilaspea tühjendab pepsipudeli, trollibuss läheb rikki, muusikakooli akendest kostab viulikäakstasi, kaks lõunamaalannat väljuvad kui väikesed kullid Kunstihoonest.

Linnas asuvad lisaks paljudele asjadele ka teatrid. Teatrid on ise kui väikesed linnad. Oma koridoride, tubade, telefonide, asedirektorite, kaminade, saunade, soovide, lootuste ja pettumustega. Selle labürindi süda on teadagi lava,

kus kõik saab alguse. Sellele ehitatakse samuti tubasid, tänavaid, tramme, siia tuuakse loomi, langevarjureid, suuri ja väikseid karpe ning nõõpe. Nende asjade vahel näeme tihti askeldamas ka näitlejaid, kes midagi seletavad, karjuvad, nutavad, naeravad. Võrdleme hetkeks seda väikest hullumaja teda ümbritseva suure hullumaja ehk linnaga ja me tajume, et väike jääb suurele alla. Tal pole nii palju jõudu, vitaalsust, paindlikkust, tihedust, mitmekihilisust. Kaks fenomeni ei ole miskipärast vastavuses.

Võib-olla on tegemist teatri madal-seisuga (nagu me nendime seda kujutava kunsti, puhkpillimuusika ja spordi puhul). Võib-olla on see hoopis väike väsimus, stagnatsioon, unetus, spasm?

Mida teha? Kuidas lähendada üht linna teisele? Kuidas viia nad vastavusse? Postmodernistlik kultuur on taasavastanud fassaadid kui kõnelevad pildid, sümbolid kui igavesed meenutused, majad kui dekoreeritud kuurid, linnad kui teatrid, elu enda kui ümiseva, labürintides lainetava draama. Transavangard on kunsti tagasi toonud sõna, märgi, tähenduse, meenutuse, ajaloo. Laiade hoole-tute pintslilöökidega maalitud inetul lillal kassil on vaatajale midagi öelda, tal on oma erutav sõnum. Kuid sel uuel literatuursusel on oma uus keel, mis on läbinud absurdi, abstraktsiooni ja kesk-kondlikkuse kogemuse. XIX sajandi pa-jatustega pole siin enam midagi pist-mist. Mõttetüü on uut vormi pakkuda vanale sisule, uut anumad vanale veinile. Vana peab ise ümber sündima, histo-ritsistlikud sambad ja võlvifragmendid ei sobi TV põllumajandussaatetele. Võib-olla peab mõneks ajaks unustama habe-mikud-autoriteetid, kaardid uuesti segi paiskama ja otsast peale hakkama. Võib-olla on spiraaliköver jõudnud jällegi tagasi happeningide, improvisatsioonide, installatsioonide ja *performance*'i juurde. Võib-olla on aeg jälle küps Samuel Beckettile. Võib-olla tuleks osad ära vahetada: stsenograaf lavastajaks, arhi-tekt stsenograafiks, lavastaja näitlejaks, 89

näitleja vaatajaks. Kunstiajaloost meenub, et kuulsad maalikunstnikud, arhitektid ja leiutajad tegelesid meeeldi teatriga. Oleks ju rakendatav järgmine meetod: ühed ja samad näitlejad mängivad neljavaatuselises lavastuses kõik vaatused erinevatest näidenditest. Soovitav on, et need omavahel halvasti kokku sobiksid. Seda mängu võiksid kaasa mängida neli teatrit, ja nii, et järjepidevusest huvitatu võiks kiirustada igal vaheajal erinevasse teatrisse.

Lisaks loogilisele algusele ja lõpule näeks ta veel linna, saaks joosta ja veedaks üldse aktiivse õhtu. Teatreid endid võib ju ka tassida vanadesse ladudesse, töökodadesse, vaksalitesse.

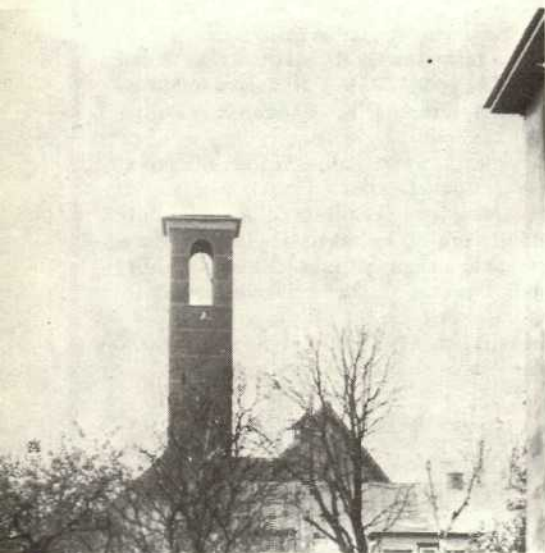
Tõelise edu pant on aga ikkagi erinevate kunstide süntees. Sellest on palju räägitud, kuid vähe ära tehtud. Tallinna Loomaaeda toodi hiljuti Hollandist kolm elevandipoega. Ehk on just nende londonikesed uue linnaliku teatri, rõõmsameelse meediumi kuulutajad?



Tallinn. Linnahall 1984. M. Kaljuste foto

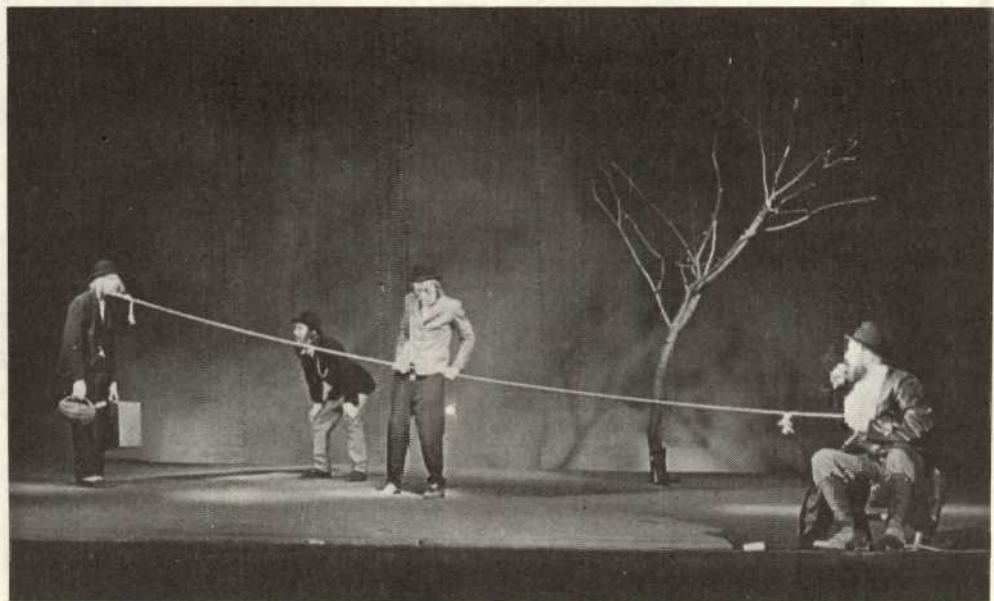
Tallinn. Lasnamägi 1984. M. Kaljuste foto

Tallinn. J. Okase foto, 1978.



Tallinn. J. Okase foto, 1981.

Samuel Becketti «Godot'd oodates» (L. Petersoni lavastus, T. Virve kujundus), Noorsooteater, 1976.  
G. Vaidla foto



## KULDAR RAUDNASK

Meie ajakirjanikeperet on tabanud korvamatu kaotus. 27. oktoobril lahkus meie hulgast jäädavalt keset parimat töömeheiga ajakirjade «Teater. Muusika. Kino» ning «Kultuur ja Elu» ühendtoimetuse peatoimetaja NLKP liige Kuldar Raudnask.

Kuldar Raudnask sündis 20. märtsil 1936 Tartus töölisperekonnas.

Pärast Tartu Riikliku Ülikooli Ajaloo-Keeleteaduskonna lõpetamist 1961. a. töötas ta lühikest aega Eesti Raadios. 1962. aastal asus ta tööle «Rahva Hääle» toimetuses kirjandusliku kaastöölisena. Aastail 1981—1983 juhatas K. Raudnask «Rahva Hääle» toimetuses kommunistliku kasvatuse osakonda.

1983. aasta augustikuust asus K. Raudnask tööle ajakirjade «Teater. Muusika. Kino» ning «Kultuur ja Elu» ühendtoimetuse peatoimetajana.

Kõigil ametikohtadel näitas Kuldar Raudnask end kohusetundliku, ääretult distsiplineeritud töötajana. Ta oli kogu vabariigis tuntud kui aktuaalseid probleeme oskuslikult lahkav ning tegelikkuse mitmeid eri tahke sügavalt lahtimõtestav publitsist. Paljude probleemide vahendamisel lugejaile kasutas K. Raudnask meisterlikult satiirirelva. Ta on mitme publitsistikakogumiku autor.

Mälestus Kuldar Raudnaskist kui seltsimehelikust, nõudlikust kolleegist ja korrektsest, tagasihoidlikust inimesest jääb kauaks meie südamesse.

Eesti NSV Kultuuriministeerium  
Eesti NSV Ajakirjanike Liit  
Ajakirjade «Teater. Muusika. Kino»  
ning «Kultuur ja Elu» ühendtoimetus

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1985

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

## ТЕАТР

## ТЕОДОР АЛЬТЕРМАН — 100 (55)

Теодор Альтерман, один из основателей эстонского профессионального театра, выдающийся актер и режиссер, умер очень рано (1885—1915). С присущим ему необычайным сценическим обаянием и органичностью он играл много т. н. первых любовников, но далеко не ограничивался этим узким амплуа. Альтерман был первым Гамлетом и Отелло на эстонской сцене, а также Хлестаковым в «Ревизоре» и Бароном «На дне», играл в пьесах Гауптмана, Ибсена, Л. Андреева. Он был первым постановщиком и исполнителем главных ролей в двух относившихся теперь уже к эстонской классике пьесах Э. Вильде — «Неуловимом чуде» и «Домовом» (Лео Саалеп и Тийт Пийбелехт). Раннюю смерть Альтермана — в возрасте 29 лет — позже называли самой большой потерей эстонского театра. В журнале приведена подборка из воспоминаний его современников (писатели Х. Раудсеп, А. Адсон, М. Метсанурк, критик В. Линде, актеры П. Пинна, А. Юксп, Э. Вильмер и супруга юбиляра М. Альтерман).

## УРМАС КИБУСПУУ... (67)

Актер ГАТ драмы им. В. Кингиссеп Урмас Кибуспуу, скончавшийся 13 июня этого года в возрасте 31 года (1953—1985), успел также сыграть в «Неуловимом чуде» Лео Саалепа и в «Домовом» Пийбелехта, являясь тем самым во многом, как в ролях эстонской классики, короткой жизненной и сценической судьбе, так и масштабе своего дарования последователем Альтермана. Обзор сценического пути У. Кибуспуу, его актерского своеобразия и характерных черт творческого процесса написан редактором театрального отдела нашего журнала Реэт Неймар.

## ЛИЗЛЬ ЛИНДАУ... (78)

Театральный путь народной артистки Эстонской ССР Лизль Линдау (1907—1985) был долгим (62 года) и полным побед — она и ушла от нас 14 июля 1985 года с титулом лучшей эстонской актрисы прошлого года (Фонзия в «Игре в джин» Кобурна), — но еще существенней была ее длившаяся десятилетия роль в эстонской театральной жизни: она была носителем традиций и преемственности поколений, всегда и неустанно интересовалась успехами молодых коллег, являлась настоящей матерью эстонского театра, матроной. Размышления о витальной, полной прекрасного чувства юмора и искристого задора личности Л. Линдау принадлежат перу театроведа Л. Тормис и популярного актера, преподавателя кафедры сценического искусства Консерватории А. Юкскюла.

## МУЗЫКА

## Отвечает АЛЬФРЕД ШНИТКЕ (5)

Беседа с имеющим международное признание советским композитором Альфредом Шнитке содержит как его оценку времени, когда композитор впервые предстал перед музыкальной общественностью (конец 1950-х годов), так и последовавшей за ним быстрой смены музыкальных стилей. Подробнее А. Шнитке останавливается и на проблемах, затрагивающих его творческую психологию. Беседу вел Игорь Гаршnek.

## А. МИКК — Феникс, возникший из пепла: Дрезденская Семперопера (24)

Главный режиссер ГАТ «Эстония» Арье Микк посетил в мае этого года музыкальные торжества в Дрездене, центром которых было разрушенное во время второй мировой войны и в этом году вновь открытое здание Семпероперы. Театр получил имя архитектора Готтфрида Семпера, здесь работали дирижером Рихард Вагнер, впервые поставлены целых девять опер Р. Штрауса.

## И. РАННАП — Об исполнителях на струнных инструментах в прошлом сезоне (40)

В сезон 1984/85 в концертных залах Таллина можно было тридцать пять раз услышать исполнителей на струнных инструментах (на сольных вечерах и симфонических концертах); из исполнителей нашей республики выступали 11 скрипачей, 3 виолончелиста и 1 контрабасист. Подробнее автор говорит о сольных вечерах Ю. Герретца, Л. Эренди, М. Кярмаса, М. Тампере, А. Мустонена, Т. Ярви, Я. Рейнасте, П. Паэмурру.

## КИНО

## К. ЯНУЛАЙТИС — На экране народы водопадающих птиц (13)

Младший научный сотрудник ВНИИ киноискусства рассматривает — как составную часть всесоюзного кинопроцесса — научно-популярные этнографические фильмы «Таллинфильма» «За северным ветром» (1970) и «Ветры Млечного пути» (1977) режиссера Л. Мери. Рецензент разделяет точку зрения авторов фильма о том, что древние культуры и живые донные традиции нужно ценить и оберегать. Автор статьи высоко ценит стремления режиссера и как ученого, и как публициста.

## Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — О Марке Соосааре (32)

Очерк-портрет кинорежиссера, киносценариста и оператора Марка Соосаара. Говорится о его варианте сценария к фильму «Лурих», о его теат-

ральной постановке в Пярнуском драмтеатре («Птицы»), о фильме «Последний мир», поставленном вне ведомственных планов. Т. Эльманович подчеркивает, что документальная картина Соосара «Мир господина Вене» поднимает проблемы, которые в эстонских художественных фильмах сегодня еще неразрешимы.

**Я. ЛЫХМУС** — Внеконкурсные фильмы Московского фестиваля I (44)

Краткий обзор XIV Московского кинофестиваля, в котором особое внимание уделяется внеконкурсным фильмам.

**С. ТЕЙНЕНМАА** — «Хаос» (режиссеры П. и В. Тавиани), Италия, 1984 (46)

Краткая ознакомительная рецензия.

**А. УНТ** — «Париж, Техас» (реж. В. Вейдерс), Франция—ФРГ, 1984 (48)

Краткая ознакомительная рецензия.

**С. ТЕЙНЕНМАА** — «Где зеленые муравьи видят сон» (реж. В. Герцог), ФРГ, 1984 (50)

Краткая ознакомительная рецензия.

**Я. ЛЫХМУС** — Краткое ознакомление испанского киноискусства (52)

**А. УНТ** — «Стико» (реж. Х. де Арминьян), Испания, 1984 (53)

Краткая ознакомительная рецензия.

---

## РАЗНОЕ

**К. РАНДНАСК** — Первая колонка (3)

**В. КЮННАП** — Город как театр, театр как город (89)

Иллюстрированное эссе-видение известного архитектора Вилена Кюннапу о присущих городу и театру существенных общих чертах, завершающееся выводом о том, что в настоящий момент в Таллине сила воздействия театрального искусства уступает витальности и драматизму города.

---

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

---

# teater · muusika · kino

THEATRE, MUSIC, CINEMA. NOVEMBER 1985

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

---

## THEATER

**THEODOR ALTERMANN** — 100 (55)

Theodor Altermann, one of the founders of Estonian professional theatre, outstanding actor and stage director died very early (1885—1915). Because of his great charm and natural histrionics he appeared most often in the parts of principal lovers, but did not remain within this narrow scope. Altermann played the first Hamlet and the first Othello on the Estonian stage, as well as Khlestakov in *The Inspector General* and Baron in *The Lower Depths*, he also acted in the dramas by Hauptmann, Ibsen and L. Andreyev. Altermann was the first to produce and play the leading roles in E. Vilde's *An Elusive Miracle* and *A Treasure-Bringing Goblin*, plays which belong to Estonian classics now. The early death of Altermann at the age of 29 was later seen as one of the greatest losses the Estonian theatre has suffered. The journal publishes a selection of reminiscences by Altermann's contemporaries (writers H. Raudsepp, A. Adson, M. Metsanurk, critic B. Linde, actors P. Pinna, A. Üksip, E. Villmer and his wife M. Altermann).

**URMAS KIBUSPUU...** (67)

Urmars Kibuspuu, actor, died 13th June at the age of 31 (1953-1985), worked at the Tallinn Drama Theatre and had already appeared in the roles of Leo Saalep in *An Elusive Dream* and Piibeleht in *A Treasure-Bringing Goblin*. He resembled his predecessor Altermann in several ways: played Estonian classics, his life and his stage career ended early, he possessed a great talent. U. Kibuspuu's stage career, the peculiarities of his acting and the creation of his roles have been discussed by R. Neimar, theatre editor of this journal.

**LISL LINDAU...** (78)

The stage life of Lisl Lindau (1907-1985), People's Artist of the ESSR, was long and successful, she departed on 14th July 1985 named Best Estonian Actress the year before (for Fonsia in Coburn's *Gin Game*), but more important still is the role she played in Estonian theatrical life, maintaining the continuity of traditions and generations, taking a constant interest in the career of her young colleagues, the true mother of Estonian theatre, the true matron. Some posthumous reflections on the humorous and playful character of Lisl Lindau, full of vitality, are presented here by theatre critic Lea Tormis and popular actor Aarne Üksküla, teacher at the Drama Department of the Tallinn Conservatoire.



## MUSIC

### ALFRED SCHNITTKE answers (5)

A conversation with Alfred Schnittke, internationally renowned Soviet composer contains composer's views on both his emergence on the music scene (in the late 1950s) and the following quick succession of different styles. The interviewee talks at length about problems of the psychology of his creation. The interviewer was Igor Garshnek.

### A. MIKK. Phoenixlike risen from the ashes: Dresden's Semperoper (24)

This year in May Arne Mikk, chief director of the State Academic Estonia Theatre visited Dresden Music Festival which centred on the Semperoper House, destroyed in World War II and reopened this season. The theatre was named after architect Gottfried Semper; Richard Wagner has conducted here, 9 of R. Strauss' operas have had the premieres here.

### I. RANNAP. Last season's performers on stringed instruments (40)

During the season of 1984/85 the performers on stringed instruments appeared in Tallinn concert halls 35 times (recitals and symphony concerts); 11 violinists, 3 cellists and 1 double bassist were from Estonia. Recitals given by J. Gerretz, L. Erendi, M. Kärmas, M. Tampere, A. Mustonen, T. Järvi, J. Reinaste, P. Paemurru have been discussed in a more detailed way.

## CINEMA

### K. YANULAITIS. The Water bird people on the screen (13)

A young film critic from the Soviet Research Institute of Soviet Cinematography reviews the ethnographic films *A Water Bird People* (1970) and *Winds of the Milky Way* (1977) produced at the Tallinnfilm studio, both directed by L. Meri, discussing them in the context of Soviet cinema. The reviewer favours the views expressed by the authors in the films that old cultures and traditions which are still alive must be appreciated and protected. The reviewer recognizes the director's achievements as a scientist and a propagandist.

### T. ELMANOVICH. On Mark Soosaar (32)

A profile of Mark Soosaar, film director, scriptwriter and photographer. Soosaar's version of *Lurich*, his productions in the Pärnu Theatre (*Birds*), his film *The Ultimate Peace* (made independently i.e. outside the officially planned studio production). T. Elmanovich claims that

*The World of Mr. Vene* by Soosaar raises problems which have never even been considered in the Estonian feature films to date.

### J. LÖHMUS. The hors concours films at the Moscow Film Festival I (44)

A brief review of the films presented at the 14th International Film Festival in Moscow (*de facto* the 15th) focusing on the films presented *hors concours*.

### S. TEINEMAA. Chaos (directed by P. and V. Taviani). Italy, 1984 (46)

A synopsis.

### A. UNT. Paris, Texas (directed by W. Wenders). France — FRG, 1984 (48)

A synopsis.

### S. TEINEMAA. Where the green ants dream? (directed by W. Herzog). FRG, 1984 (50)

A synopsis.

### J. LÖHMUS. A brief review of Spanish films (52)

### A. UNT. Stico (directed by J. de Armiñán). Spain, 1984 (53)

A synopsis.

## MISCELLANEOUS

### K. RAUDNASK. The leading article (3)

### V. KÜNNAPU. The city as a theatre, the theatre as a city (89)

V. Künnapu, a well-known Estonian architect presents an illustrated essay, a vision of fundamental features which the city and the theatre share, ending with a statement that the impact of theatrical art does not compare with the vitality and dramatism of the city which is true in Tallinn at the moment.

### Editorial Office:

200090 Tallinn  
P.O. Box 51  
Estonian SSR

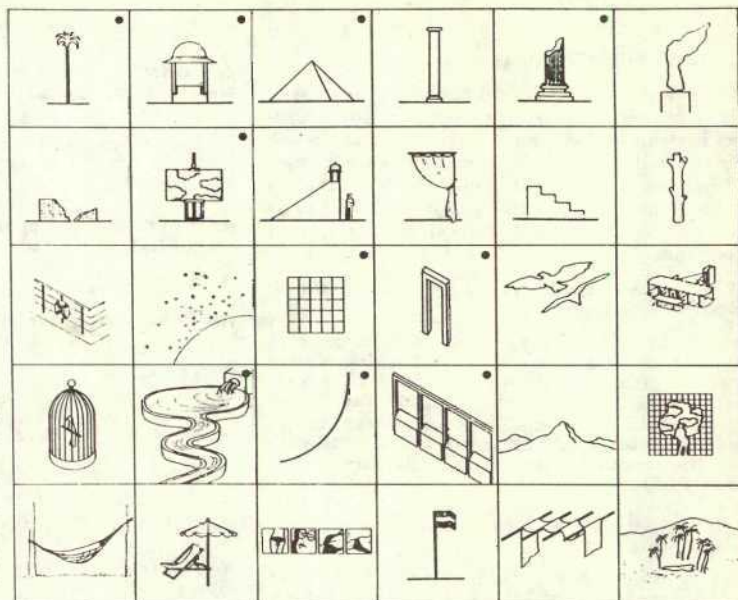
TMK nr 9 Virve Lippuse artiklis «Artur Lemba, meie muusikakultuuri uhkus ja — probleem» lk 81 9. rida ülalt palume lugeda: «... (Elleri kvarteti — V. L.)».

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 17. 09. 1985. Trükkimisele antud 18. 10. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,0. MB-08551. Tellimuse nr. 3399. ЕКР Кесккомитее Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Saadu в набор 17. 09. 1985. Подписано к печати 18. 10. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,0. Заказ 3399. MB-08551.

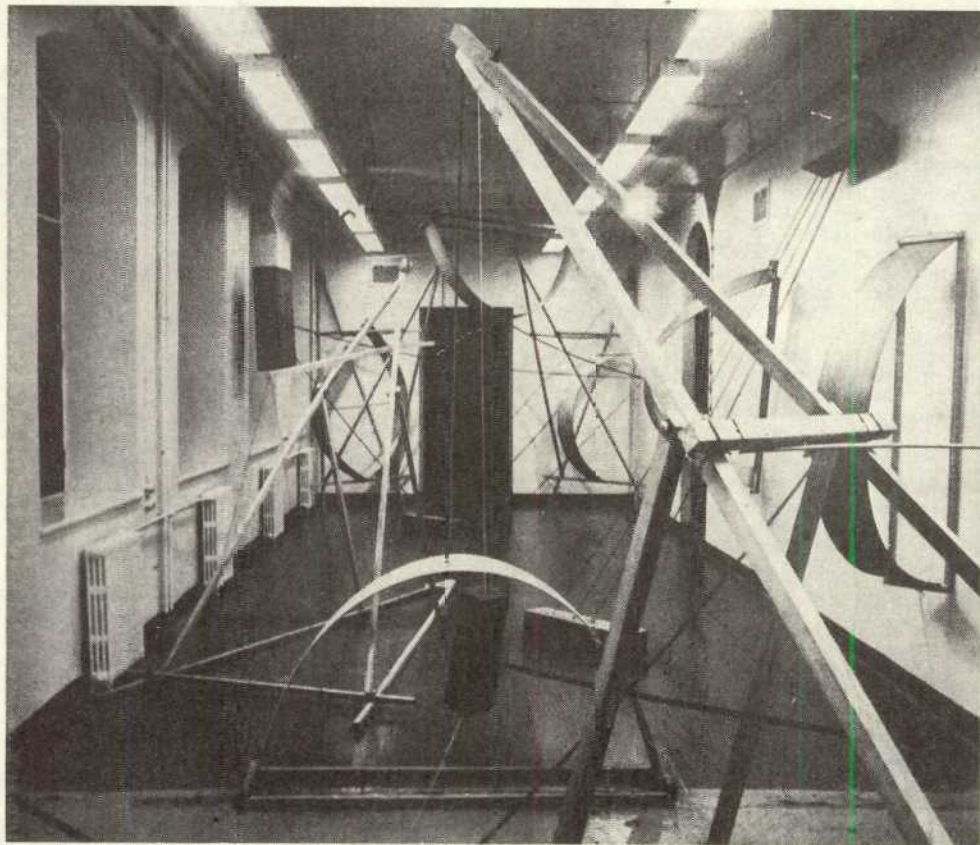
«Театер. Муузуика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Tallinn, почтовый ящик 51. Нарское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ. Tallinn, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.



Hans Hollein. Reisibüroo interjööri Viinis — stsenarium.

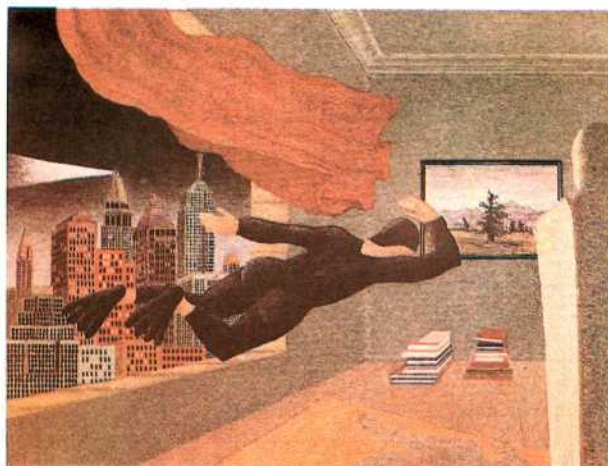
Interjööri on komponeeritud lihtsatest arhetüüpsetest elementidest, nagu palm, püramiid, samm, murtud samm, lind, linnupuur jne.

Alain Charlonnai. «Helisevad konstruktsioonid». 1983. Ruum on täidetud absurdsete, kasutute konstruktsioonidega, kuid koosluses moodustavad need kindla kunstilise struktuuri, kindla «muusika».





Hans Hollein. Reisibüroo interjäär Viinis. 1981



Rita Wolff. «Unelm». Oli. 1979



Vilja Künnapu. Lillepood Väike-Karja tänaval. 1983. Hoonega on seotud teatraalne ekraan-skulptuur.



Tony Cragg. Installatsioon «Terremoto». 1983. Mitmesugused esemed on paigutatud uude, teatrailsesse valgusesse. Tekkinud esteetiline süsteem lõhub meie tavapäraseid suhteid ümbritsevate asjadega.

