

ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSV Riikliku
Kinokomitee,
ENSV Heliiloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



5

/1988

mai

VII aastakäik

Esikaanel: W. Shakespeare'i «Torm» V. Kingissepa nimelises TRA Draamateatris (lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev), 1986. Elle Kull (Ariel), Evald Hermaküla (Prospero) ja Carmen Uibukant (Miranda).

P. Lauritsa kompositsioon

Tagakaanel: Peeter Toominga foto.

Peeter Tooming 1976.

P. Ülevainu foto



Toimetuse kolleegium

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

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5

postiaadress 200090, postkast 51

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

Jaak Rähesoo	SHAKESPEARE'I NAASMINE ² II («Hamlet», lavakunstiakadeemia diplomilavastusena; «Torm» Draamateatris)	39
Lilian Vellerand	PÜHAST TEATRIST SURNUD TEATRINI? («Torm» Draamateatris)	49
Avo Üprus	PARATAMATUSEST JA AUST AEGADE PÖÖRISES («Macbeth» «Vanemuises»)	55
Mihkel Tiks	LINNAPEAD JA REVIDENDID («Revident», «Lihtne ja ilus» «Vanalinna Studios»)	65

MUUSIKA

	VASTAB PEEP LASSMANN	5
Evi Papp	TEISEL POOL NAHTUMUST (A. Skrjabinis)	12
Mare Põldmäe	EUGEN KAPP. «TALLINNA PILDID» (Tähtteos)	21

KINO

Jaan Ruus	KOOPERATIIVKINO PÄASKÜLLA?	3
Tatjana Zazitskaja	TEEKOND MAE SÜDAMESSE (Peeter Toomingu tõsietufilmidest)	26
Luis Buñuel	«MU VIIMNE HINGETÖMP» (Kathendeid mälestuste- raamatust. I)	72
Boriss Bernstein	VEENE TEATRIMAALI KULDAJASTU	96

Fr. L. Kroon
nim. ENSV Riiklik
Raamatukogu



Pääsküla vana kino «Koit».



Kas uued Pääsküla kinomajad?

P. Lauritsa fotod

KOOPERATIIVKINO PÄÄSKÜLLA?

Ikka vähem ja vähem inimesi käib kinos. 1981. aastal külastas keskmine tallinnlane 14,6 korda, mullu vaid 9,3 (kuigi filme vaatab ta ikka enam ja enam — televiisoris ja videos). Kinokülastatavuse allalibisemist tahab pidurdada Tallinna äärelinnas, Pääskülas kavandatav kooperatiivkino. Selle kolm päeva vana kino-kooperatiivi esimees on Semjon Suurkask, kes onnestus kätte saada, muide, täiesti juhuslikult.

S. S.: Lähtume ainult ja täielikult värskest kooperatsiooniseadusest, nimelt et töö kooperatiivides on auväärne ja prestiižikas ning et riik ergutab seda igati. Meie tegevuse põhiülesanne on tõsta elanike kultuuritaset ja ühtlasi tagada vaba aja kultuurne sisustamine. Oleme võtnud suuna nõukogude inimeste vaimsete vajaduste täielikumale rahuldamisele.

J. R.: On teil üldkoosolek juba olnud?

S. S.: Jah, mitugi. Meid on ainult kolm liiget. Seda muidugi esialgu. Kuigi seaduse järgi piisab kooperatiivi asutamiseks sellestki.

J. R.: Põhikiri on teil kinnitatud?

S. S.: Ei veel. Mõned asjad pole praegu lõplikult selged. Meil on õigus lepingulisel alusel kasutada vara, mida annavad riiklikud ettevõtted ja üksikisikud. Saame rentida hooneid ja seadmeid, võtta pangakrediiti, võimalus on saada riigielarvest vahendeid kapitaalhituseks, kuid need peame muidugi hiljem tagastama. Tulevikus kavatsame välja anda aktsiaid ja neid Eesti Filmiklubide Seltsi kaudu turustada.

J. R.: Tahate äkki oma kooperatiivi luua hoopis Kinokomitee juurde?

S. S.: Selleks peab olema tema nõusolek. Proovime, pöördume tema poole, mis tema asjast arvab. Igatahes peavad riigiorganid maksimaalselt kaasa aitama kooperatiivide tugevdamisele ja kooperatiivi liikmete initsiatiivile. Kuid Kinokomitee võiks mõelda võimalusele astuda meie kooperatiivi kollektiivseks liikmeks...

J. R.: Kas pilet teie kinos tuleb kallim kui riigikinos?

S. S.: Kuigi seadus lubab hinnad kehtestada ise, vastavalt kaubandussuhetele, hoiatab ta siiski hiljem patroonlikult, et ilma majandusliku põhjendusega ei tohi lasta hindadel tõusta... Kaalusime asja nii ja teisiti ning leidsime, et meid see probleem ei puuduta. Nimelt on kooperatiividel õigus vabatahtlikult enda peale võtta riikliku tellimuse täitmine — ja veel riiklike ettevõtetega konkureerides. Riiklike kinode riiklik tellimus ongi filmide näitamine. Meie aga loome — riiklike hindadega (mis siiski vist varsti tõusevad) — konkurentsi kinoteenindusturul. Kooperatiivkino pole kooperatiivsaun, kus hind tõuseb neli korda.

J. R.: Kooperatiiviseadus aga näeb ette «kohaliku toorme maksimaalse kaasmise»?

S. S.: See oleks siis ka oma filmide tegemine? Vara veel. Oleme muidugi oma kodukoha patrioodid ja püüame «Tallinnfilmiga» teha parimat koostööd, sel stuudio l puudub tänini nn firmakino. Saame küll olla ainult nõuandjad — kuid esindajat «Tallinnfilmil» kinnitõukogusse pakuksime siiski.

J. R.: Peate kandma ka hoolt toodangu (st eeskava) õigeaegse uuendamise eest, kui seate eesmärgiks tarbija nõudmiste rahuldamine?

S. S.: Firma au peab olema kooperatiivi iga liikme kutsealase uhkuse objekt! Meil on õigus valida ressursside (st filmide) tarnijat. Halba filmi me projektorisse lihtsalt ei pane.

J. R.: Töö eest võib kooperatiiv tasuda nii rahas kui natuuras?

S. S.: Maksame palka nagu mujalgi, ainult et seame sisse priipiletid: iga kümnes pilet alalisele kliendile on tasuta.

J. R.: Kas perekonnatöövõtu põhimõtet ei taha rakendada?

S. S.: Tulevikus kindlasti. Püüame töötajate arvu kinos viia mõistliku piirini. Kui jõuame normaalse pere suuruseni, olge kindlad, leiame ka konkreetse perekonna. Muidugi peab selle liikmetel olema vajalik ettevalmistus, nad peavad olema kutsealaseltsi kõlblikud ja vastava haridusega.

J. R.: Kaubamärki-firmamärki teil veel pole?

S. S.: Ei. Kuna veel pole lõplikult selged meie vahekorrad Kinokomiteega — filmid jäävad ju ikka tema valdusse, tahaksime ära kuulata temapoolsed soovitusid ka meie embleemi asjus. Nimeks tahaksime küll «Diana» või «Modern» või «Skandia» või «Bi-Ba-Bo». Igatahes ühe neist. Loodame head koostööd Kinokomiteega!

Peamine on aga, et riik looks massiteabevahendeis kõige soodsamad ideoloogilised eeldused kooperatiivide tegevuseks, nagu seaduse üks punkt nõuabki. Siis võiks juba tõsiselt rääkima hakata.

Usutlenud JAAN RUUS



*Peep Lassmann 1988. aasta märtsis.
P. Sirge foto*

1970. aastatest peale on «noored pianistid» Eesti kultuurielu soositumaid tege-
laskondi. Just praegu näib aga, et nende üritamistahet ja populaarsust on kahane-
mas. Toetuksin siinkohal Virve Lippuse viimasele pianismiülevaatele (TMK
1987, nr 11, lk 75): «... kipub tekkima tunne, nagu oleks katte jõudmas tardu-
musperiood, huvi langus klaverimängu vastu...» On see mõõn?

Arvestagem, et 70-ndatel ja 80-ndate algul tuli korraga terve laine —
eelkõige Kalle Randalu ja Ivo Sillamaa (neist mitte palju vanem Rein
Rannap tegi nime nii noorelt, et alustas minuga koos). Siis varsti Ivori
Ilja ja Lauri Väinmaa, kes praegugi võitlevad visalt edasi, kasutades
iga võimalust. Edasi pole tõepoolest selliseid mängijaid peale tulnud. Ega
ei kujuta ette, kuidas ise praegu alustada suudaksin — tee on üsna püsti
tõusnud, seesama põlvkond istub ees, paratamatult: meie vabariik on
väike, ruumi vähe, esindusihtudeks piisaks ühest tip-pianistist.

Millisel määral üldse on klaverimäng, akadeemilisemaid ning kosmopolitse-
maid kunste, meile nii

väga südamik inimene. ei midagi halvavat teiste suntes. Delikaatne pedagoog. See olemus täitis ka ta mängu; puudus vähimigi vigurdamine, väljamõtlemine, et nüüd teen pörutavalt. Kuigi loovuse otsimine on väga levinud ka suurte muusikute seas.

Kas rääkisite Gilelsiga ka n-õ vabadel teemadel?

Jah. Eriti pärast tema kontserte. Tollal ei öelnud ta veel millestki ära, istus meie, oma paari õpilasega, hommikuni välja.

Aastaid hiljem juhtusime ühel ajal Mannheimi. Nägin Gilelsi afišše, hankisin numbri ja helistasin hilja öhtul talle hotelli. Ta võttis silmapilk toru, ootamatusest pahvatasin: «Tere öhtust, kuidas läheb?» Gilels vastas kummaliselt pingutatult: «Her, всё нормально!» Kui kuulis, et olen Peep, kutsus kohe enda juurde, jõime kaua teed. Ilmselt pidas ta mind algul saatkonna kontrolliks. Muide, kui ta ukse avas, oli esimene küsimus: «Peep — teie ka juba? ...» Kuigi ta oli ju noorest peale olnud esinduskuju, muuseas Stalini lemmikpianist, vaatas ta ümbritsevale väga kriitiliselt. Arvas, et NSV Liidust on praktiliselt võimatu maailmakarjääri teha. Mäletan, ta rääkis, et sõidab küll Tšerepovetsi ja esineb, rahvas tuleb ja on tänulik kontserdi eest, aga millistes täiskilutud bussides sõidavad nad ta kontserdile ja tagasi, missugust ränka elu muidu elavad...

Eestisse muutis ta oma suhtumist. Ta oli ju estofiil, õigemini «nordofiil», mängiski peaaesjalikult Skandinaaviamaades, Saksamaal, Inglismaal. 1975. aastal esitas Tallinnas Schumann'i kontserti. Tookord ütleski: «Teate, Peep, ma olen viimast korda Eestis!» Küsisin — miks? «Te olete viimastel aastatel kaotanud oma näo. 50-ndatel ja veel 60-ndatel oli see teil olemas. Vaadake, mis teil tänavatel toimub, mis teil filharmonias toimub!»

Teatavasti annab koondis «Sojuzkontsert» vabariigi piiridest välja ulatuva solistikarjääri ainult üleliidulise või rahvusvahelise konkursi tiitli eest. Paljud noored pianistid proovivad seetõttu õnne liidusisestel võistlustel, kus konkursile sõitjad välja valitakse, oma kümme korda või rohkemgi. Sina oled kahtlemata tugev tehnikamees. võitsid tudengina vabariikidevahelisel konkursil II preemia ja üleliidulisel diplomi, rohkem pole aga selles elu ja surma peale rebimises kaasa teinud.

See, et ma pole konkurssidel midagi eriliist saavutanud, ei ole mulle müüdugi nagu hane selga vesi, kuigi võin ju seletada, et mul on ebasportlik loomus ja vähe auahnust. Paistis, et Gilelsil olid küll minuga tõsised plaanid. Praegu Prantsusmaal elav Valeri Afanasjev, Gilelsi viimane õpilane enne mind, võitis Brüsseli konkursi. Gilels oli ise žüriis. Seejärel hakkas ta rääkima, et nüüd on minu kord. Et sobiks Cliburni-nim konkurs Texases. aga ei tasu kiirustada, ta käib enne USA-s ära ja uurib maad. Käiski ja teatas: ei, nemad praegu meie omale esimest preemiat ei anna. Hakkasime viimistlema Liszti-Bartóki konkursi kava. Siis aga tuli sõjavägi vahele. Helistasin Gilelsile, too trööstis, et tema sõber prantsuse pianist käis Alžeeria sõjas ja mängib edasi. Pärast sõjaväge votsin veel ühendust, aga siis polnud tal enam aega ja... Hetk oli möödas.

Kuidas veetsid ajateenistuse?

Ei kõlba kurta. Riias staabi orkestris, lausa sanatoorsetes tingimustes. Neli korda nädalas mängisin tantsuks. Harjutada ei saanud. Püüdsin küll konservatooriumi pääseda, aga tollane dekaan tegi skandaali, et isegi sõdurid käivad klaverite kallal. Asjata seletasin, et olen ta kolleeg Tallinna konservatooriumist. — Mahavisatud aeg!

Nii arvustused kui ka kuluarikroonikad on üksmeelel, et oled pikka aega aasta-aastalt hakanud järjest paremini ning sisukamalt mängima. Ometi piisaks su töös ammuilma saavutatud tasemest. Sellest kõrgemale sundivaid väliseid stiimuleid aga minu meelest Eesti muusikaelus nagu ei paista?

Kui Moskvast tuin, läks mul esialgu suhteliselt kehvasti, eriti soolomängus. Olen aga 1975. aastast siiani pidevalt tules olnud, paljude erinevate partnerite ning ansamblitega esinenud, mõnikord paari päevaga väga raskeid teoseid rahuldavalt valmis ponnistanud. Olen palju asendanud ja päästnud kontserte. Harva olen ise mõne koosmängimise algatanud, 6 ikka käiakse peale, teatakse, et mees tuleb ja teeb ära, kiiresti ja väheste

proovidega. Eks kõiges selles paratamatult küpsesin tasahilju. Ei märganud mingit selget murrangut, aga 80. aasta paiku nakkasin end laval ka solistina paremini tundma.

On olemas ka välised stiimulid, kas või sellesama 70. aastate põlvkonna tulek ja tegutsemine — nii palju mul ikka auahnuust leidub, et ei taha lasta suruda end päris tagaplaanile. Ja veel mõned ülivõrdes arvustused Ada Kuuseoksalt ning Bruno Lukilt kümnendivahetusel — tagantjärele mõistan, et need mõjusid väga soodsalt mu enesekindlusele, ei lubanud edaspidi enam latti alla lasta.

Ausalt õeldes on soolokontsert mulle erakordselt raske. Võin olla enne lavale astumist täitsa hullumise äärel, tahaks saata kõik kus seda ja teist. Teinekord ei saa lavalgi krambist lahti. Dmitri Baškirov pihtis kunagi, et tunneb laval põrgupiinu. Et temal läheb kontserdi esimene pool tavaliselt võitlusele iseendaga, kui peale jääb, saab teises pooles muusikat teha.

Plaati või linti mäng on lihtsam. Mind ahistab kontserdi ainukordsus, kohustus just sel kindlal kuupäeval ning kellaajal kõik välja panna. Kui sümfaatne oleks, et töötad, töötad, töötad, akki vaatad — ahhaa, täna kujuneb, helistad filharmooniasse: tunni pärast mängin!

Küllap muutuks mu nahk paksemaks, kui saaksin end sagedamini sooloõhtutega proovida. Eesti pianistidele jätkub aga teatavasti üks soolokontsert aastas «Estonia» kontserdisaalis, lastemuusikakoolid ei tule ju arvesse. Nii et soolokarjäär on mul tegelikult seni olemata.

Soolomängu peetakse nagu enesestmõistetavalt kammermusitseerimisest klass kõrgemaks. Kuidas sina?

Olen olnud väga õnnelik, kui mõni kammerkontsert on hästi lainud. Sain suure rahulduse, saates Vladivostoki lahedal sanatooriumis Mati Palmi, kui tajusin, kuidas ta on hiilgevormis, isegi vilets pianiino muutus peaaegu talutavaks. Kahtlemata saab solistina kergemini ja suuremat autoriteeti võita. Moskva-järgsel vaevalisel ajal heideti mulle sageli ette vähest keskendumist soolole, isegi Vaino Väljas mainis korra. Mõtlesin, tohoo hullu, juba valitsus kursis. Kui olin veel koolipoiss, paistsid kontserteerivad solistid minuligi mingite völuolevustena. Ada Kuuseoks näiteks, või Gidon Kremer, kui käis veel Riia tudengina siin Otsa koolis esinemas. Hindan soolokarjääri võimalusi loomulikult praegugi kõrgelt ja mängiksin ise meelsasti sagedamini. Jagan siiski veendumust, et muusika on üks, et kõik musitseerimisliigid on võrdväärsed. Tore, et see põhimõte on Eestis üldse au sees. Ei kujuta ette, et mõni Moskva noor täht pööraks ansambelmängule samasugust tähelepanu nagu Randalu, Ilja või Väinmaa. Arvan, et laiemalt võttes on siin tegemist demokraatiameelega, mis eestlastel veres. Nagu teistelgi põhjarahvastel. Naabritel soomlastel tegelevad kõik paremad pianistid kammermuusikaga. Ladina-Ameerikast, vastu-pidi, teame suuri soolopianiste, aga üldse mitte kammermuusikuid. Ja kui hakkame vaatama, kus on vähem sotsiaalset ebavõrdsust — samuti Soomes, Rootsis. Ka Eestis — meie tingimuste kohta. Tahaksime meilegi hinnata iga isiksust.

Kes suurtest pianistidest sulle kõige enam imponeerivad?

Rubinstein. Pollini. Brendel.

On nende mängus sinu jaoks midagi, millest sa aru ei saa, mingi saladus?

Küllap on nemadki lihast ja luust inimesed, on neilgi klaveri taga omad vaevad olnud. Puhttehnilises mõttes mängib Pollini Chopini etüüde tõesti üliinimlikult. Aga eks need on varasest lapsepõlvest täiuseni viidud oskused. Muidugi on nad geniaalselt andekad, võimsalt mõtteselged omal alal. Üleloomulikum kui tehnika, faktuuri, polüfoonia perfektsus tundub mulle suurte muusikute hüpnotiseeriv võim publiku üle. Muide, Gilels'i tundides tundsin seljaga, pead pööramata, et midagi tekkis õhku, kui ta hakkas mulle kaasa dirigeerima.

Oled juba noorest peale tuntud kui väga väle nooditekstis orienteeruja.

Nooditeksti klahvidel realiseerimises pole mul tõesti kunagi erilisi raskusi olnud. Nähes, kui kehvasti valdab lehest lugemist enamik tuden-

geid, olen selle võime fenomeni üle juurelnud. Ühelt poolt vajab see spetsiifilist reageerimiskiirust (ise olen spordis ja üldse elus pigem aeglane). Teiselt poolt nõuab head analüüsioskust: seaduspärasuste, süsteemi tabamist. Nootaaval läbi pures ei jõua midagi.

Niisugune kiiret haaramine puudutab siiski vaid n-õ toorteksti. Kui 14-aastaselt Heljo Sepa õpilaseks sain, lugesin lehest ehk mitte halvemini kui praegu. Ometi pidi ta hulk aastaid vaeva nägema, et mulle aru pähe panna, õpetada seoseid ning tervikut nägema. Olin muusika mõistmiselt iimselt hiline areneja, näpud peast ees.

Kas süsteemi tabamise all mõtled ainult puhtmuusikaliste struktuuride avastamist? Kuidas üldse lähened õpitavale teosele?

Oleneb heliloojast. Kui võtan ette värske loo, katsun seda algul võimalikult palju läbi mängida. Veerimise etapist võin enamasti üle hüpata. Muusikavälistele momentidele avanesid mu silmad töös Sostakoviitši prelüüdide kallal. Mõistsin, et see tsükkel viib sügavale Liidu 30. aastate eluviisi, tajusin peaaegu kõigis prelüüdidis variatuid süzeede jooni. Hiljem hakkasin mujaltki leidma muusikaväliseid kandvaid ideid. Varasemat heliloomingut võtan siiski puhta muusikana. Kahtlemata on selles omad tähendused, aga meist ajas sedavõrd kauged, et neisse süvenemine nõuaks musikoogi põhjalikkust. See aeg minu rabelevas igapäevas puudub.

Unistagem siis, et loodetavasti peatselt asutatav Interpreedifond määrab sulle pikaajalise stipendiumi ja jätab samas täiesti vabad käed. Mis pähkliid siis ette võtaksid? Äkki kõik «20 pilku Jeesuslapsele»? Tutvustasid ju esimesena Messiaeni meie kandis.

Annaksin vist tõepoolest eesõiguse XX sajandi muusikale. Juba 60.—70. aastatel tõin igalt reisiit kaasa kimbu uuemaid noote. Veel hilisematest suundadest tean kahtluse vähe. Mingil määral muutub inimene minu ees vist vanameelsemaks. Avangardistlikud keeltesse ronimised olid omas ajas põnevad ja löin kaasa, nüüd aga jääksin meelsamini klahvidele.

Võib-olla tõesti kõik «Pilgud», neis on väga omapärane maailm. Messiaeni teise hiigeltsükli, «Lindude kataloogi», olen samuti läbi vaadanud. Seejärel võiks ette võtta Hindemithi, näiteks ta klaverisonaadid, mida kuulab üliharva. Siis Elleri, Tubina. Ka mitmelt eesti nüüdisheliloojalt mängiksin hea meelega iga uudisteost.

Vimasel ajal on mul välia kujunenud veel üks huvide sõlmpunkt: Schubert ja hiline Beethoven — uleminek romantismi, väga huvitav lõik muusika arengus.

Kuna mängid ansambli viist küll enamikuga Eesti parematest solistidest ja käid kõigi nendega ka kontserdireisidel, oled ilmselt üks tihedamini kontserteerivaid eesti muusikuid. Üleliidulist kontserdiringlust ainuõiguslikult korraldavat «Sojuzkontserti» on viimasel ajal palju avalikult taunitud. Küllap oled sinagi kogenud tema tiiva all isevärki olukordi?

«Sojuzkontserdi» nimekirjades on leival rohkem interpreete, kui üleliiduline turg kannatab. Kohalikke filharmooniaid sunnitakse riikliku plaani abil leidma neile kõigile, maksu mis maksab, kontserdivõimalusi. Nii et filharmooniatest võib aru saada, kui külalisesinejad topitakse kuhu juhtub või otsitakse põhjusi äraütlemiseks. Külalisesineja tunneb paljudel juhtudel oma nahal, et on *persona non grata*.

On isegi omamoodi huvitav, et väija sõites ei tea peaaegu kunagi, mis-ugustes paikades määratakse sind üles astuma. Juhtub ka meeldivaid üllatusi. Siberis on praegu kammersaalide ehitamise buum. Enamasti on need ehitatud vanadesse kirikutesse, oreliga, normaalsete klaveritega, mõnel pool ka publik, kes teab, mida tuleb kuulama. Kuid üldiselt, kui filharmooniad panevad esineja kontserdisaali, keskeltäbi paarikümne inimese ette, teeb see neile majanduslikku kahju, kasulik on hoopis kogu kontsert maha müüa mõnele asutusele, eriti veel rahakale tehasele või selle tööstuskoolile. Täissaal läheb kirja, ükskõik kui palju rahvast ruumis on. Nii olen minagi esinenud kõikvõimalikes ühiselamutes, punanurkades, puhkekodudes, kohvikutes; Gorki autotehase tsehhis, Magadanis laeva peal. Millistel pianinodel mõnikord! Juri Gerretziga mängisime kord kuskil ohvitseride majas veerand tundi tantsuõhtu hakul. Veidramad paigad kipuvad sattuma lauljatega reisides. Aga kõige sagedamini päästavad

filharmooniaid muusikakoolid ja lastemuusikakoolid, nende kanda jaavad minu kogemuse kohaselt vähemalt pooled «Sojuzkontserdi» kontserdia. Muidugi nõutakse siis lunikest kava, lihtsamaid lugusid

Aga kui protestida? Kui kõik niisuguses ringluses alavaaristatud muusikud protestiksid?

Kardan, et enamik gastroleerijaid teeb hea meelega kõik kaasa, vastuhakk võtaks neilt vaid nende kopsakad honorarid. Sest kui ei ainult ütleme, neljandik ringreisikontserte on tõsised, muusikaliselt täisväärtuslikud, makstakse kõigi eest täismöödus. Ka veerand tunni eest enne tantsu. Kui kergelt see raha tuleb! Pealegi on kontserdireis ju suurepärase puhkus. Kõik kolleegid, kellega see on jutuks tulnud, arvavad samuti. Puhkad kõigist kodustest probleemidest. Öhtul laval olla — on see siis raske, eriti niisugustes vähenõudlikes oludes? Ja pool päeva oled täiesti vaba — loe, jaluta ringi, harjuta, tee mis tahad!

Mõnus, aga kas mitte ka veidi laostav?

Kahtlemata. Ükskord Bakuus sõidutati meid kunugi asutusse. Seal selgus, et tööpäev on läbi ja kõik lahkunud. Administraator teatas: «Ärge muretsege, paneme kontserdi kirja. *Идите, отдыхайте!*» See *отдыхайте!* on üldse administraatorite lemmiknõpunaide. Teisel ja kolmandal päeval sama lugu. Edasi lendasime Jerevani, seal saime teada: samal öhtul tuleb esineda soliidse Kammermuusika Majas! Mängisime kehvasti, nii ruttu ei saa vormi tagasi.

Praegune süsteem oma tsentraliseeritud kujul laostab kogu kontserdielu, see on tegelikult muutunud formaalseks nahtuseks. Kuidas muuta seda ehtsaks ja inimestele vajalikuks nagu arenenumates maades, ei kujutagi ette. Olen muuseas konservatiiv — selles mõttes, et mina ei usu, et massipublikut saaks suure kasvatamisega vägisi klassikalise muusika juurde tuua. Inimkond on alati olnud mitmekesine, sügavamalt kultuurihuvi on vähestel, ning nendel siis juba kas või kõige kiuste. Olen samal ajal ka liberaal: ma ei pea kõrgkultuuri kandjaid mingil kombel teistest inimestest paremaks. Igaüks peaks saama tegeida selle kultuurilõiguga, millega soovib, missuguse jaoks on loodud.

Jääme niisiis lootma, et meie võõrandunud kontserdikorraldust asutakse otsustavalt tervendama!

Mul ei ole sellesse erilist usku. See nõuaks juba ühe esimese sammuna suurt ning julma puhastust «Sojuzkontserdi» nimekirjades. Vastuseis tuleks vägev, väga paljudele osalejatele on nende eluviis küllalt mugav.

Mis salata, miski selles kutsub mindki — see iseäralik piidetuse, väljatõrjutuse tunne, kui nii palju reisid. Mida võiks ka kosmopoliitsuseks nimetada. On juhtunud, et viibin täna Musta mere, homme Vaikse ookeani ääres, täna ühel, homme teisel mandril. 1982. aasta sügislalvi sattusin Kuubast Kesk-Aasiasse ning sealt Jakuutiasse külmapoolusele. Paaril hooajal olen veetnud ratastel peaaegu vahepausideta 3—4 kuud (rohkem hakkaks vist juba vastu). Võtsin naljaviluks kokku, et olen 1975. aastast peale ainuüksi lennanud nii palju — umbes pool miljonit kilomeetrit —, et jätuks 12—13 tiiruks ümber Maa. Või teekonnaks Maalt Kuule, ainult et tagasitulek nõuab veel aega. Nõnda ilmakaarte vahele pendeldades hakkad nägema maailma teistsuguse pilguga, leidma kvintessentse, mis maksavad ühtemoodi nii Riiazanis kui Frankrurdis.

Ma ei ole vist kuigi sotsiaalne inimene. Muile ei meeldi end liiga tihedalt ühe paiga peal siduda, võtta omaks üheselt iikseeritud rolli.

Su perekond jääb tõenäoliselt eriarvamusele?

Vist kull. Onnaks on ka mu abikaasal väga liikuv eluviis — ta laulab Filharmoonia Kammerkooris —, nii et ta saab aru. Ja oma esimese naisega Yolandaga me ei näinud teineteist vahel terve aasta või saime kokku teab millises maailmanurgas.

Su abielu Kuuba soprani Yolanda Hernandeziga oli seltskondlik sensatsioon, sulle endale aga ilmselt paras julgustükk?

Oli muidugi julgustükk. Kahju, et kokkuvõttes rikkusin nii teise inimese suurepärase positsiooni ning tuleviku kodumaal, sest ega Kuubas Yolanda 9

siatulekusse hästi suhtunud. Minule ütles siin omakorda üks keskastme ametimees, et ärge mõelgegi, et Kuubasse saate, pärast Mart Lillet ning Arbo Valdmat me rohkem pianiste minema ei lase!

Ei liikunud sul siis naisugust mõtet?

Poleks mul siin nii ladusalt töö- ning reisivõimalusi tekkinud, mine tea? Põhimõtteliselt oleks olnud väga tore mõni aeg seal elada ja töötada.

Kas harrastad ornitoloogiat samuti nagu Messiaen: muusikuna, linnulaulu pärast? Missugune linn laulab sinu meelest kõige kenamini?

Häid lauljaid on ju palju. Meeldivad need, kelle laulus on vaneiusrikkust, kes suudavad improviseerida, matkida igasuguseid kuulduid hääli ja põimida sekka oma viise. Hingminevalt pidi laulma nõmmelooke, küllalt haruldane liik. Olen teda kohanud, aga mitte lauluajal. Ka Messiaeni «Lindude kataloogis» on «Nõmmelooke» kõige selgepiirilisem ning kõitvam osa, olen seda mitmel pool mänginud.

Lindude-huvi tuli koolipoisina, kaheteist-kolmeteistkümnesealt. Küllap mõjusid geenid, mu onu Hans Trass alustas oma bioloogiteed samuti lindude uurimisega. Tegelesin sellega tollal päris usinasti. Kui kool läbi, jätsin ka linnud sinnapaika. 1982. aastal nakatusin uuesti, ja nüüd ei saa enam lahti! Lindude tundmaõppimine välitingimustes polegi nii lihtne ning pakub põnevaid elamusi. Paistab, et see on maailmas väga levinud huviala. Guinnessi rekordiraamat mainib meest, kes on kõige rohkem linnuliike kohanud, olemasolevast 8600—8800-st umbes kuut tuhandet. Eestis esineb üle 300 liigi, olen saanud nendest enamikuga tuttavaks, jälginud väga lähedalt päris haruldasi linde, tabanud igasuguseid huvitavaid hetki. Olen muretsenud kaugemate paikade määrajaid ning käin ka reisidel vabal hetkel linde vaatamas.

Mainisid rabelemist oma elus. Mida selle all mõtlesid?

Lõputut ajapuudust. Oskamatust olla enese peremees. Lõhkikistu tunnet, kui pead jõudma korraga kolme-nelja kohta. Iga töö ja asi paisub, igaüks õhtuks koguneb paaritunnine võlg. Täiesti suletud ring. Kogu meie põlvkond ei tunne kella. Aja väärtust.

Võib-olla oled üleliia sukeldunud keskajakirjandusse? Olid ju ennegi tuntud lehelugeja?

Kesklehti loen vähem kui enne, neid ei saa enam katte.

Missuguseid väljaandeid eelistad? Mida neist leiad?

Meeldib «Neue Zürcher Zeitung». Oma panoraamsusega «Süddeutsche Zeitung». «Die Welt» on heal tasemel, kuigi meil seda ei sallita. «Frankfurter Allgemeine» on ülisoliidne, aga ka raskepärane, rohkem professionaali-

P. Sirge fotod



dele. Ingliskeelsetest «Times», «International Herald Tribune». Muidugi ei saa kõiki neid just sageli kätte. Väga heaks pean «Helsingin Sanomaid».

Mind on alati huvitanud poliitikaelu hoovuste jälgimine. Viimasel ajal küll vähem, sest olen mõistnud, et tegelikult sündivast jääb ikkagi nii palju varjatuks, et ka lihtsama vaevaga saab umbes sama viidi.

Kas praeguses üleskõetud õhkkonnas ei teki tahtmist ise sekka lüüa, nagu teevad mitmed autoriteetsed kunstiinimesed? Nagu omal ajal Ignacy Paderewski, maailmakuulus pianist ja vahepeal iseseisva Poola esimene peaminister.

Tänapäeval kuulub poliitika professionaalidele. Pealegi meeldib mulle sündivat kõrvalt jälgida. Olen seiles mõttes ehtne stagnatsiooniaja laps.

Ütlad, nagu tähendaks see teatavat arenguhäiret!

Kuidas teisiti! Muidugi oleme poolitatud mõistusega inimesed. Kontrollime iga oma astumist ning ütlemist. Kõik põhiasjad on keskkond meie eest ära valinud ja otsustanud. See jätab kindlasti oma jälje isiksuse arengule. Ega ilmaasjata pole me niisugused ajahukkajad. Kuigi — olen alati püüdnud eneseks jääda, mitte välia oelda sõnu, mida ei tahaks.

Kas konservatooriumis komsomolitööl ei tulnud mõnikord ette väikest enesalgamist?

Kogu see töö seisnes selles, et pidi toime tulema kohustusliku paberilaviiniga. Huvitav aga oli vaadata seestpoolt aparraadi funktsioneerimist. Nii et ma ei kahetse seda aega. Pealegi langes sinna paljude õpetlike sündmustega 1968. aasta. Mind taheti jätta selle liini peale, kuid konkurssimängud andsid põhjuse valutult ära tulla.

Kas sa ei kahtle vahel, et sinu vaatlemisfilosoofia võiks ahistada sinu kui kunstniku vaimulendu?

Nähtavasti kujuneb otsustavaks, kas jätkub sisemist ühtsust, sisemist sõltumatust. Usun pigem, et musitseerides ilmutan enda olemust niikuinii. Iga interpreet, eriti soolopianist tegeleb mängides ju pihimisega. Kui püüdaki mõnda oma loomujoont varjata, tuleb kohe ka see pettesamm paevavalgele. Parem siis mängida, nagu oled!

Kas klaverimängu või klaverimuusikat on võimalik mingil kombel pühaks pidada? Kas või Beethoveni viimast sonaati *op 111*, sinu repertuaari ühte tugi-sammast?

Kui karastunud skeptik peaksin vastama, et miski ei tohi olla jäädavalt püha. Kuigi, iga kord, kui olen selle sonaadiga maha saanud, on tunne, nagu oleksin midagi suurt ning püsivat korda saatnud.

Muuseas, ma ei ole mitte ainult skeptik, vaid ka optimist. Minu meelest need vaatepunktid ei välista teineteist. Pean üldse mõttetuks lõputuid vihasid vastandamisi maailma seletamisel, nagu: mateeria või vaimu primaarsus, looduslik või juhitud protsess; ühest vastust me nangun ei leia. Kuskil kõrgemal tasandil peaksid need vastandid ikkagi sulama üheks tervikuks. Ükskõik, kuidas me seda siis ei nimeta.

Nii et *op 111* esitus tasuks sul siiski plaati jäädvustada?

Plaadistan alati hea meelega. Küll aga ei mõtlegi seda võtta kui oma suurte tegude esiletõstmist. On minust täiuslikumaid.

Olen vist ikkagi omal moel täiuslikkuse-jünger, kuigi ei tea, mis see täiuslikkus on ja kuidas sinnapoole pürgida. Ja ega ma nii väga ei puri ka. Jõudumööda, kobamisi. Ja ei arva, et oleksin juba midagi saavutanud.

Küsitlenud MADIS KOLK

Teisel pool nähtumust

EVI PAPP

«Ma olen jumal! Olen eimiski, olen mang, olen vabadus, olen eu, olen ülim piir...» (A. Skrjabini märkmetest.)

«Kõigei lasus kummalise, käsitamatu meeleolu pitser. Näis, et iga ronukõrreke, iga lili hakkab mõistma olemise kogu tähendusrikkust...» (Kirjast A. Skrjabini noorpõlve-armastatule N. Sekerinale, kirjutatud juunis 1893, aurulaeval, teel Samaarasse.)

Olemasolu kummalisus, enesekaemuse käsitamatus — kui paljusid (vaheseld?) see puudutab? Argiteadvus on selle puudutuse eest kaitstud, ja olgu ta õnnistatud! Sest teisele poole seda kaitstust, teisele poole triviaalset teadmist jääb ohutsoon: nimetu sünnitab joovastust — aga ka hirmu. Kõige sügavam, kõige hirmsam, kõige kirkam loomingus võib sündida sellest puudutusest.

Mil määral õieti mahuvad meie mõtteviisi, meie kultuuriideestikku kujutlused, aimus sellest, mis jääb teisele poole nähtumust, sellest, mis on metafüüsilise, eksistentsiaalse olemise sisu (sotsiaalse, sotsiaalpsühholoogilise, olmeise jne kõrval); sellest, mis igavesti otsekui «libiseb» ära mõiste haardeulatusest ja ilmutab ennast vaid sissepoole pööratud pilgule või kunstilise kujundi kaudu, ukskoik, kuidas siis seda nimetada — absoluut, lõpmatus, faatum, surm, vaim, Mina...? Kas sisereaaalus on vähem «tõeline» («tõene») kui mõistega mõdetav nähtumuslik reaalsus? Või on see vaid üks ratsionalismidominandiga kultuuriideestiku pihohoiakuid, milles end tasapinnaline, sügavuseta maailmamudel ilmutab...?

Kui loomingu sügavaimat motivatsiooni uldse kõigepealt sellest enessesuletud sisereaaalsusest, metafüüsilisest vaimuruumist otsida, siis enamasti on see sügavaim peidetud, vahendatud, umber kodeeritud — nähtumusliku reaalsusega suhtestatud: mütolooilises rüüs (Wagner), sotsiaalpsühholooilises (Beethoven) või psühholooilises (Chopin) kontekstis avanev.

Aleksandr Skrjabini tee loomingus on erandlik. Püüdes mõtestada (ja see «mõtestamine» ei ole tema puhul mitte niivord/üksnes distantstundeline ja objektiviseeriv, vaid iga netk eelkoige/ka labelamine) — püüdes mõtestada loomingu ja iseolemist (see on temaie tegelikult üks ja seesama), jätab ta kõrvale mis tahes vahendused, mis tahes nähtumusliku konteksti. Puhas eksistentsiaalne sisereaaalus mütolooiseerub, on olemise algus ja lõpp. Ja ometi on jälle paratamatult s o n a see, mis peab väljendama raskesti väljendatavat, milles peab mõistetavaks saama intuiitiivne, kaemuslik teadmine. Vist ükski helilooja peale Skrjabini ei ole oma olemisenagemust sellise järjekindluse ja ekstaatilise usuga sonadesse panna püüdnud. A. Alšvangil on õigus, kui ta märgib, et maailmavaade ei ole Skrjabini loomingu neutraalne «raam», vaid selle motiiv.¹

Peaaegu võimatu näib olevat pilguheit inimese sisereaaalsusesse, ja veel enam ettevaatust nõudev selle peegelduste otsimine kunstilises kujundis. Peaks olema vist n ä g i j a, et sõnade tagant üles leida, et sõnas taas-

¹ Ю. К е л д ы ш. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина, СМ 1950, nr 1, lk 74.

² А. Н. С к р я б и н. Письма. М, 1965, lk 61.

³ А. А л ь ш в а н г. Философские мотивы в творчестве А. Н. Скрябина. СМ 1935, nr. 7/8,

luua midagi nii efemeerset ja raskesti tabatavat nagu inimesiksus, seda enam aga aastakümnete eest lahkunud loovisiksus. Ajadistants loob müüte ja tõlgendusi...

Skriabin ei olnud ametifilosoof, eelkõige oli ta kunstnik ja igasuguste mõttekonstruktsioonide lähtepunkt ja lõppeesmärk tema puhul oli kujundlik ja poeetiline maailmatunnetus. Seetõttu ei leia me tema «süsteemi» lope-
tatud kujul kirjapanekuna (ehkki võib oletada, et see oli küllalt püsivana ja konkreetseks olemas tema mõtetes), vaid «hajutatuna» ja sageli poeetilises rüüs teoste programmides ja tekstides. märkmetes, kirjades. Teda

*Aleksandr Skrjabin on äsja lõpetanud poemi
«Prometheus».*

A. E. Mozeri foto, 1910. aasta



mõista aitavad mõttekaaslaste mälestused ja kirjapanekud. mille aluseks on isiklik suhtlemiskogemus, ja kõige lõpuks või kõigepealt — tema muusika.

Juba eluajal kujunes Skrjabini ümber austajate ring. Sinna kuulus vaimuinimesi igalt alalt, Skriabini mõttekaaslaste ja tema loomingu propageerijaid.⁴ Veendunud skrjabinistide hulgas paistab silma Boriss Sletser, helilooja teise naise vend, ajakirjanik ja filosoof, kellega ta tutvus 1898. aastal. Tutvus kujunes 1902. aastal lähedaseks sõpruseks, mõjutades ka Skrjabini filosoofiliste vaadete kujunemist. «Kui Te vaid teaksite, kuidas mul mõnikord oleks vaia Teiega vestelda nii muusikast kui ka filosoofiast teemadel,» kirjutab Skrjabin 1903. aastal Boriss Sletserile.⁵ Aasta 1907. Skrjabini kiri N. Findeizenile, ajakirja «Русская Музыкальная Газета» toimetajale (1894—1918): «... siia Sveitsi sõidab detsembri lõpus minu *beau frère* Boriss Fjodorovitš Sletser, väga andekas ajakirjanik ja suurepärase muusik, ehkki mitte spetsialist...» — «... eriti hästi võib ta kirjutada muusikalis-filosoofilisi artikleid (ta on filosoofiadoktor). Soovitan teda Teile, olles täiesti veendunud, et ta on Teie ajakirja jaoks väärtuslik omandus.»⁶ Selle soovitus tulemuseks oli seeria Sletseri artikleid Findeizeni ajakirjas 1908. aastal, sealhulgas ka artikkel Skriabini kohta (1908, nr. 5/6/7).

Ulevaatliku kasitiuse Skrjabini filosoofilis-esteetiliste vaadete kohta annab B. Sletser 1916. aastal seoses Skriabini surmaga ajakirja «Музыкальный Современник» tervenisti temale puhendatud kolmiknumbris. Arvatavasti tasub seda käsitlust suurel määral usaldada, sellele viitab vähemasti Skrjabini ja Sletseri suhete laad, püsiv vaimne side nende vahel.

Sletser peab Skrjabini vaadetest keskseks ja tahenduslikuks ekstaasi-ideed. Tunnistades oma seletuse võimalikku skemaatilisust, liigub autori mõte (resümeeerides) selle idee tähendust ja sisu seletades järgmist rada⁷:

1. Inimolemuses peitub spontaanne püüd lõhkuda ebataiusliku, üksiku, individuaalse inimolemise piire — eesmärgiks absoluutne vabadus. Selle vabaduse all võib mõista erinevaid asju: religioosset ekstaasi — «ühtesulamist jumalaga», iseenese jumalustamist, «tagasipöördumist igavesse kaosesse» (see tähendab ilmselt isiksuse destruktsiooni — E. P.). Sõltuvalt isiksusest ja religioosset ideestikust varieerub ekstaasiseisundi karakter ja vorm, selle subjektiivne motetus *post factum*, kuid tema põhiolemuseks on alati enesest vabanemise õndsus, olemise täiuse-täiusikkuse roomus läbielamine.

Vanim tee ekstaasini on orgiastlik, Dionysose tee.

2. Isiksus on ülimalt ebapüsiv süsteem tajudest, emotsioonidest, mõtetest, püüdlustest, soovidest jne. Me ei anna endale enamasti arugi sellest, missugust alalist ja määratud pingutust nõuab suhtelise tasakaalu, korrastatud hierarhiasuhete säilitamine psüühikas. Isiksuse terviklikkus säilib vaid teadvuse range kontrolli all, mis allutab kõik desorganiseeriva, isiksust laostava ühiskondliku olemise normidele.

Need normid, mis on uhest küljest enesesäilitamise eeltingimuseks, on samal ajal piinade allikaks, kuna piiravad inimese potentsiaalseid ammendamatut aktiivsust.

3. Võrreldes kristlikku ja eekristlikku (orgiastlikku) religiooni, teeb Sletser järelduse: teed on erinevad, kuid eesmärk üks — isiksuse, individuaalse

⁴ A. Goldenweiseri mälestuste järgi moodustus 1909. aastal Moskvas skrjabinistide ring, millesse kuulusid M. Nemjonova-Lunts, A. Mogilevski, K. Saradžev, V. Deržanovski, A. Goldenweiser, M. Meitšik, A. Hessin, E. Kuper, J. Bekman-Stšerbina jt muusikud. Ringi eesmärk oli propageerida Skrjabini loomingut. (A. H. С к р я б и н. Письма. М., 1965, lk 536 — kommentaar kirjale.) 1915. aastal loodi Moskvas ja Petrogradis Skrjabini ühingud, mille tegevus kestis ligikaudu kaks aastat. (Sealsamas, lk 609.)

⁵ A. H. С к р я б и н. Письма, lk 289.

⁶ Sealsamas, lk 487.

⁷ В. Ш л е ц е р. Об экстазе и действенном искусстве. «Музыкальный Современник» 1916, nr 5/6/7, lk 145—156.

psüühika eitus absoluutse idee s.o jumala või kaose nimel. Kui orgiastlik ekstaas on psüühika irratsionaalsete süvakihtide stiihiline mäss selgepiirilise individuaalse tahte, organiseeritud teadvuse vastu, siis teed kristliku ekstaasini — ühtesulamiseni jumaliku täiusega — valgustab müstiline eeros.

4. Skrjabini ekstaasiinhalus, mille väljenduseks on peaaegu kogu tema looming, eriti aga «Jumalik poem», «Prometneus», «Ekstaasipoem», «Предварительное действие» püüdleb ideaalis sedasama täieliku harmoonia ja vabaduse hetke, nii nagu seda mõistsid eelkristlik religioon ja Plotinos, kuid erinevalt viimasest tahendab see tema jaoks oma olemuseit «positiivset» protsessi: vabanemine ei seisne mitte isiksusliku hävingus, vaid taassünnis, mitte piiravate ühiskondlike normide lõhkumises. Vaid nende inimvõõra, vägivaldse olemuse ületamises; norme võetakse kui individuaalse teadvuse vaba tahte avaldust. Selles ilmneb individuaalse olemise ohvrimissioon.

Kuidas on võimalik ületada, vabaneda piiratud, ebataiusliku iseolemise koormast? Ainult tunnetades endas Ülimat, Ainsat (Единый), kelle seadus saab «minu» seaduseks läbi samastumise Üiimaga. Sel viisil, ekstaasi kaudu, eiab isiksus vahetult üle oma jumaliku loomust, tunnetab iseennast ja kogu maailma jumaliku aspektist — nagu vabaduse riiki.

5. Tee ekstaasini viib vaid läbi ilmutuse (откровение), mis on salapärase nähtus ja ei allu lõplikule analüüsile, milles aga võib eristada kaht põhimomenti, kaht aktiivsust: üle-isiksuslikku (objektiivset) kui teatavat inimesele suunatud müstilist jõudu, kui «õnnistust», ja isiksuslikku (subjektiivset) kui inimese eelhäälestust, suunatud selle õnnistuse vastuvõtmisele. Ilmutus saab teoks nende kahe aktiivsuse kokkupuutepunktis. Tema eeltingimuseks, erinevalt traditsioonilisest religioosusest, ei pea olema loobumine, eraldumine, askees, vaid isiksuse «õitseng»: kõrgenenud olemistoonuse, kiirenenud, teravnenud elurütm, tunnete, motete, tajude rikkus ja pingelisus. Ja, erinevalt bakhantlikust ekstaasist, selge, valgustatud, harmooniline teadvus.

6. Kunstis nägi Skrjabin seda tegelikku jõudu, mis viib läbi «ilmutuse» ekstaasini. Kunsti objektiks on korraga nii subjektiivne (individuaalne) kui ka objektiivne (üleindividuaalne) olemine. «Через искусство... совершается великий акт любовного воссоединения Единого с сынами его.»⁸ Seega on looming maagiline, teurgiline akt, mis moiustab ühtaegu nii isiksust kui ka kosmost. Missugune on selles labinisti metafüüsilises maailmapildis esemelise reaalsuse koht?

«Võib kindlalt väita, et substantsionaalsuse kategooria oli talie täiesti võõras ja et kõik asjad olid tema arvates tunnetatavad «sub specie actus». Tema jaoks eksisteerisid ainult toimimine, esemelisusest ei teadnud ta midagi. Omamata veel mingit ettekujutust Bergsonist, kinnitas Skrjabin liikumise primaarsust ja eitas liikumise erilise subjekti olemasolu.»⁹

Skrjabini märkmetest: «Ma olen eimiski. Olen vaid see, mida ma loon.» — «Mitte midagi ei ole olemas, ka mid ei ole.» — «Mäletan tema rõõmu, kui see mõte teda ootamatult valgustas,» kommenteerib B. Sletser. «Aga kui midagi ei ole, siis tähendab, et on olemas kõik, mida mina tahan — nagu tegu, nagu looming, nagu loomine.»¹⁰

«Kui ma olen ära tundnud, et kõik on minu looming, kõik on minu vaba tahe ja väliaspool mind ei eksisteeri midagi, siis järelikult olen ma absoluut. Kõik eksisteeriv on vaid minu teadvuse kiirtes sündinud fenomenid.»¹¹

Introspektiivne sisereaaalus omandas Skrjabini teadvuses panpsuhhistliku kosmogoonia mõtted...

⁸ Б. Шлецер. *Op. cit.* lk 155.

⁹ В. Ф. Шлецер. А. Скрябин. I ч. Берлин, 1923, lk 99.

¹⁰ Sealsamas, lk 101.

¹¹ Sealsamas, lk 101.

Solipsistlikust vaatepunktist Skrjabin «seletab ära» ka aia ja ruumi fenomenid: «Maailm on minu teadvuse aktiivsus.» Selle aktiivsuse avalduseks on eristamistegevus (деятельность различия). Eristades subjekti (mina) ja objekti (mittemina), luuakse ruum, eristades aistinguid. luuakse aeg.¹²

Skrjabini vaated uniskondlikule olemisele lähtuvad uldkontseptsioonist. Hierarhiat pidas ta loomuliku rütmi loojaks elus — ka sotsiaalses elus: «Hierarhia on vältimatu ja vajalik.»¹³ Sotsiaalne olemine on Skrjabinile vaid üks vahetähtis, teisejärguline külg inimolemises, mis alles kunsti läbi olemises võib tõusta ideaalide kõrgusele.¹⁴

Kommenteerides 1905. aasta revolutsiooni Venemaal, kirjutab ta: «Ma ei taha mis tahes teostumisi, vaid piiramatut loomingulist vaimustust, mille kutsub esile minu kunst.»¹⁵

Diskursiivse ja kujundliku motlemise vahel ei ole otseseid — ühest ei saa tuletada teist. Mis seob Skrjabini filosoofilisi vaateid ja tema muusikat? Uks isiksus, üks intuitsioon, mis ennast erinevas «aines» väljendab, ja see osa, mis Skrjabini filosoofias on muusikal, kunsti uide: «... kunst on ainult vahend, et jõuda, imeline vein...» — «sellest elust teistspoelsele elu — kunsti kaudu...»¹⁶

Skrjabini eriline missioon pidi teoks saama «Müsteeriumi» loojana. Juba 1. sümfoonia (1900) ehitab ta suurvormi üles filosoofiastele motiividele toetudes: autori sõnadele loodud lõpukooris väljendub tema orfeistlik kunstikreodo, usk selle maagilisse jõusse.

Aastatel 1901—1902 erutas Skrjabinit Nietzsche filosoofia («Nii koneles Zarathustra»). 1902. aastal valmis mõnevõrra banaalse süžeeaga «filosoofilise ooperi» (autori sõnul) libreto. kangelaseks kunstnik-maag, üliinimene, kelle looming on vabastava jõuga... Juba siin peituvad «Müsteeriumi» idee ended. Helilooja biograafide J. Engeli ja L. Sabanejevi mälestuste järgi oli «Müsteerium» Skrjabini mõtetes juba aastal 1898. Sabanejevi oletuse põhjal on kogu Skrjabini viimase 15—20 aasta looming (3 sümfoonia, «Ekstaasipoeem», «Prometheus», sonaadid) vaid eeltöö «Müsteeriumile». Sellest kõnelevad selget keelt teostele hiljem lisatud või nendega paralleelselt valminud filosoofilised programmid.

Esialgse kavatsuse kohaselt pidi «Müsteerium» olema müstilis-religioosse rituaali piiridest ning omandas kosmilised mootmed: ««Müsteeriumi» teostumise tulemuseks pidi saama eksisteeriva meelise reaalsuse häving ja isiksuse taassünd uuel vaimsel tasandil. «Müsteeriumi» idee on transtsendentne ja apokalyptiline idee.»¹⁷

Skrjabinile ei piisanud Wagneri teatraalsest kunstide sunteesist: «... kunst peab ühinema filosoofia ja religiooniga jagamatuks, ühtseks tervikuks — et sünniks uus Evangeelium...»¹⁸

Skrjabin mõistis oma ideede teostamatust kaesoleval hetkel, kuid oli jonnaka järjekindlusega valmis enda kanda võtma jutlustaja rolli: «... inimkond ei ole veel selleks valmis. Talle on vaja kuulutada ja ma kuulutan. Kas või paadist — nagu Kristus.»¹⁹ Nii lepib Skrjabin esialgu mõttega kirjutada ettevalmistav müstiline rituaal — «Предварительное действие». 1914. aastal luges ta selle teksti ette Vj. Ivanovile ja J. Batrušaitsele.²⁰ Teosest ei ole säilinud ühtki autorivisandit, selle praktilise teostuse

¹² А. Н. Скрябин. Записи. «Русские Пропилеи». М., 1919, lk 17.

¹³ Sealsamas, lk 96.

¹⁴ Ю. Энгель. А. Н. Скрябин. «Музыкальный Современник» 1916, nr 5/6/7, lk 90.

¹⁵ А. Н. Скрябин. Письма, lk 422.

¹⁶ В. Ф. Шлецер. А. Н. Скрябин. Lk 68, 69.

¹⁷ Л. Сабанеев. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. «Музыкальный Современник» 1916, nr 5/6/7/, lk 125.

¹⁸ Ю. Энгель. А. Н. Скрябин. «Музыкальный Современник» 1916, nr 5/6/7, lk 56.

¹⁹ Sealsamas.

²⁰ Sealsamas, lk 92.

üle võib otsustada vaid kaasaegsete meenutuste põhjal. On teada, et Skrjabin kavatses osta maad Indias ning ehitada erilise tempeli oma rituaali teostamiseks. A. Goldenweiseri mälestuste järgi pidi «Müsteeriumi» lõplikuks eesmärgiks olema publikuta rituaal, kõigi kohalviibijate osavott sellest, esialgu aga vajas Skrjabin erilisi valjavalituid: «... on vaja eriusi artiste, hoopis teistsugust, uut kultuuri.» Osavõtjate-ettekandiate hulka pidid kuuluma suur orkester, segakoor ja tantsijad; kone all oli instrumentarium valgusefektide loomiseks. Vaijendusvahendites pidi oma koht olema protsessioonidel, teksti rutmilisel skandeerimisel...²¹ Skrjabinil tekkis koguni idee luua rituaali tarvis täiesti uus keel, milles sanskritikeelsete sõnade kõrval pidi kasutatama ka ohkeid, hüüatusi, sosinaid...²² Kõik need teostamata jäänud ideed ennustasid paigus hilisemaid nahtusi XX sajandi muusikas.

Skrjabini ideede maailma on võimalik paigutada erinevatesse kontekstidesse: ideaalsesse — maailmafilosoofia, rahvuskultuuri vaimutraditsioon, või konkreetses — kujunemiskeskond: kõige lõpuks — oluline on Skrjabini isiksuse eripära. Püsivad sisesuundumused, mida «välismõjudega» lõpuni ära seletada ei saagi.

Skrjabini lapsepõlv: vene aristokraatia prantsuskeelne lastetuba, tädri ja vanaema hool...²³ Füüsiline haprus, pisut liialdatud tänelepanu tervisele. Iga hingeseisundi ja meeleolumuutuse pedantlik jälgimine ja eneseanalüüs... Pisut eksalteeritud, naiselikult tundeline loomus, enesekesksus, mis aja jooksul tema filosoofias kosmogoonilise põhienduse saab.

Erakordne on Skrjabini usk oma müstiliste ideede teostatavusse, tema enesehinnang ei vaja kommentaare²⁴:

«... ma kummardan selle tunde suuruse ees, mida sa annad sellele, kes on minus! Ta on suur, ehkki mina olen mõnikord vilets ja väike, ... ma ei ole veel tema, kuid ma saan varsti Temaks.» (Kirjast naisele.)²⁵

«... tuleb aeg, mil iga inimene... selleks, et kuulda üht pausi minu loomingust, sööstab ühelt pooluselt teisele.»²⁶

On see luul või elavast kujutlusvõimest sündinud metafüüsiline poeesia? Skrjabini kaasaegsete mälestuste põhjal näis tema mõte, eriti viimastel eluaastatel sageli nende kahe piirimail liikuvat, andes põhjust kergele võõristusele ja mittemõistmisele...

Skrjabini mõtteavaldustes raägivad isiksuse kaks poolust: erotiseeritud tundelisus ja sellele vastanduv mõistusliku idealiseerimine, hüpertrofeerunud missioonitunnetus.

«Ma tahan maailma alistada nagu naist.» (Skrjabini märkmetest.)²⁷

«Ühelt poolt lapselike unelmate maailma, see... hõbedaselt sädeleva toimu sfäär, see imeline aeg, mil armastada, aga ei tea, keda ja ei tea, milleks. Teiselt poolt — teadvuse uhkus, valguse maailm, kus inimene läheb kindlalt sammul mööda selgelt märgitud teed kindla, lõplikult valitud eesmärgi poole.» (Kirjast N. Sekerinale.)²⁸

Skrjabin ise tunnetab seda teatava vastuoluna: «... mu süda suhtub mõistusesse nagu arukas kunstnik kriitikusse — ta kuulab selle ära, ise

²¹ А. Н. Скрябин. Письма, lk 612.

²² Ю. Энгель. *Op. cit.*, lk 71.

²³ Skrjabini ema Ljubov Petrovna suri väga varakult, poja teisel eluaastal. Isa Nikolai Aleksandrovitš, lõpetanud abikaasa surma järel Ida Keelte Instituudi, veetis diplomaatilise teenistuse tõttu suurema osa ajast kodumaast eemal, Türgis. Abielles üsna pea teist korda, kohtus ta oma pojaga vaid iga-aastaste puhkuste ajal Venemaal või Euroopas (Sveitsis jm).

²⁴ Skrjabin nägi tähendusrikast ennet juba oma sünnikuupäevas (25. detsember vana kalendri järgi — Kristuse sünnipäev), seostades seda messiase-ideega, millel tema vaadetes on keskne koht.

²⁵ А. Н. Скрябин. Письма, lk 451.

²⁶ Sealsamas, lk 419.

²⁷ Б. Ф. Шлецер. А. Н. Скрябин. lk 112.

²⁸ А. Н. Скрябин. Письма, lk 75—76.

aga jätkab kord valitud teekonda. Kriitik aga püüab kõigest väest arvustus arvustuse järel, manitsus manitsuse järel — ja üha asjatult. Selline eba-kõla...»²⁹

Ka Skrjabini muusikast võib sellele vastandusele pidepunkte leida: dünaamiliste, pingestatud hingeseisundite loomine, samas aga tugev konstruktioonilooigika ja kontseptuaalsus, mida tõestavad suurvormide (sonaat, sümfooniline looming) lisatud programmsed seletused.

Püüd edasi anda müstilist maailmanagemust, mis tegelikult vajub inimlike väliendusvoimaluste piirest, on Skrjabini loominguliste piinade allikas. «Tunandendat korda mõtlen läbi oma uue teose plaani. Iga kord näib mulle, et kanvaat on valmis, et kõiksus on vaba loomingu seisukohalt ära seletatud ja et ma võin lõppude lõpuks saada jumalaks — mängivaks ja vabalt loovaks. Kuid homme küllap vist jälle kahtlused...»³⁰

Paljugi Skrjabini maailmatunnetuses on seostatav veneliku vaimulaadi eriparaga: müstilis-religioosne pohitoon, messianism, lunastaja- ja ohvrimissioon... Tema filosoofilistes vaadetes assimileerusid maailmavaateli-sed mõjutused nii idast kui Läänest, lanemast ja kaugemast minevikust: venelik religioosne mustika, uusplatonism, saksa klassikalise filosoofia ideed (Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche), mitmesugused Ida opetuste elemendid läbi saiaandvahetuse! Venemaal ja Lääne-Euroopas levinud teosoofia prisma³¹. Ficite ja Jena koolkonna romantikute vaimne pärand, vene sümbolistlik esteetika, Wagneri filosoofilised vaated jne.

Skrjabini püüvat nuvi filosoofilise mõtte vastu tõestab tema lektuur aastail 1900—1915: 1900 — S. Trubetskoj «Учение о Логосе» ja Goethe «Faust» (B. Sletseri meenutuse põhjal olid need raamatud alaliselt Skrjabini töölaual³²); 1903 — F. Iberwegi «Очерки истории новой философии»³³; 1904. aastal soovitas Skrjabin filosoofia-alast kiriandust oma boolehoiid-iale ja endisele õpiasele M. Morozovale (võib oletada, et ta soovitatavaga ka ise kursis oli): richte, Schelling, Hegel, Kant³⁴; 1905. aastal on Skrjabini lugemislaua religiooni ajalugu, sanskriti grammatika, Tjuttševi, Bal-monti, Vj. Ivanovi müstilise luule...

1905. aastal kirjutab Skriabini abikaasale: «Loen huvitavat raamatut — Blavatskaja³⁵ «La Clef de la Theosophie».» Ning järgmises kirjas ninnang loetule: ««La Cler de la Theosophie» on suureparane raamat. Sind võiks üllatada, kui lähedane mulle.»³⁶

Viis koidet Blavatskaja teoseid Skriabini isiklikus raamatukogus (nagu ka India religioossete filosoofiaid käsitlev kirjandus) on täidetud allakriip-sutuste ja märkmetega, mis viitavad vaimustusele ja boolehoiule³⁷. Ehkki juba 1891. aastal iseloomustatakse teatmeteoses Blavatskajat ironiiselt

²⁹ А. Н. Скрябин. Письма, lk 343.

³⁰ Sealsamas, lk 343.

³¹ Teosoofia — XIX sajandi lõpuveerandil alguse saanud müstilis-religioosne õpetus, eesmärgiks luua kõikide religioonide baasil universaalne maailmareligioon, mis ühendaks «internatsionaalsesse vennaskonda olenemata rahvuslikust kuuluvusest. Teosoofia oli seotud okultismi ja spiritismiga, sisaldas Ida religioossete filosoofiate (brahmanism, budism, kabala) elemente. Õpetuse põhiidee — «ilmutuse» kaudu «pühendatuile» avanev olemise «varjatud müstilise sisu» — on lähedane Skrjabini vaadetele.

³² Ю. Энгель. А. Н. Скрябин. «Музыкальный Современник» 1916, nr 5/6/7, lk 50.

³³ А. Н. Скрябин. Письма, lk 286.

³⁴ Sealsamas, lk 307.

³⁵ Jelena Blavatskaja (Helene Blavatsky, 1831—1891) — teosoofiaühingu asutaja, vene päritoluga koloriitne daam, kes pärast 17-aastaselt sõlmitud ebaõnnestunud abielu rändas Lääne-Euroopas, Süürias, Egiptuses, Indias, Aasias, saates artikleid reisimuljetest ajakirjale «Русский Вестник». 1875. aastal asutas B. koos inglise koloneli Walcottiga teosoofia-ühingu New Yorgis, 1882. a — Indias. B. andis välja ajakirju «Lucifer, the Lightbringer» (Londonis), «La revue théosophique» ja «Lotus bleu» (Pariisis). Teosed: «Isis unveiled», «The secret doctrine, the synthesis of Science, Religion and Philosophy», «The key to theosophy».

³⁶ А. Н. Скрябин. Письма, lk 367, 369.

³⁷ А. А. Лышванг. О философской системы А. Н. Скрябина. Избранные статьи. М, 1959,

muigegega³³, näib Skriabini suhtumine temasse olevat siiralt huvi tundev. B. Sletser omistab Blavatskajale isegi määrava tähtsuse helilooja vaadete kujunemisel.

1914. aastal Londonis viibides kohtub Skriabin Blavatskaja jüngritega. Tema huvist asia vastu annab tunnistust kiri naisele.³⁴

1900. aasta paiku tutvus Skriabin vürst Trubetskoi ja tema filosoofilise ringiga. N. S. Trubetskoi Vladimir Solovjovi oopiasena arendas edasi tema seisukohti. Solovjovi vaated olid samuti teosoofilise suunitlusega. 1874. aastal kirjutatud magistritöös «Lääne filosoofia kriis. Positiivismi vastu» taotleb Solovjov (nagu Blavatskajagi) teadusliku, religioosse ja filosoofilise mõtlemise sünteesi. Tunnistades empiirilise ja ratsionaalse tunnetuse madalamaks teadvuse vormiks, üldiselt Solovjov absoluutse tõe allikaks vaid intuiitvset religioosset kogemust.

Trubetskoi lahtus idealistina samuti vaimu primaadist materia suhtes, määratledes seda kui «elavat logost», «ülemaailmset jumalikkumõistust». Objektivne reaalsus eksisteeris tema süsteemis vaid kui tuletis müstilisest absoluudist, filosoofia kõrgeimaks astmeks kuulutas Trubetskoi usu, mis annab vahetu, immanentse teadmise asjade olemisest. Trubetskoi vaadete humanistlik dominant oli inimisiksuse absoluutne, kõlbelis-religioosne väärtus.

Nagu teosoofidki, kuulutas Solovjovi-Trubetskoi liin ülemaailmse kristlik-teokraatliku monarhia ideed, nähes selle teostumises «vene rahva ajaloolist missiooni» ning Lääne ja Ida maailmakäsituse sünteesivõimalust.

Ehkki Skriabini kontaktid Trubetskoi ringiga katkesid üsna pea, ei saa eitada vaadete lähedust.

Kuidas on Skriabini mõttemaailm aegade jooksul «sobitunud» nõukogude kultuuriideestikku? Nii nagu paljud (et mitte öelda — enamik) vene kultuuri sõltumatu ja originaalse vaimuga mõtlejatest — Dostojevski, Tolstoi, Jessenin, Ahmatova, Brjussov, Tsvetaieva, Bulgakov, Tarkovski jne — kritiseerituna, «adapteerituna», «tõlgendatuna», mana vaikituna...

Hinnanguid Skriabini maailmanägemise kohta nõukogude perioodist: «... müstik, dekadent, kes püüdis allutada kunsti jampslikele, fantastilistele ideedele maailma lõpust, vaimu täielikust võidutsemisest materia üle, öieti oeldes — igasuguse reaalsuse hävingust...»³⁵

«Teatud kaasaegsete Lääne mõttesuundadega on Skriabini palju kokku puutepunkte. Ma pean silmas fašismi filosoofiat.»³⁶

«... helilooja, kelle kõrv tabas vana maailma hukku ennustava maailmaluse kõmina...» — «... kas mitte Skriabin polnud esimene muusik, kes... tundes revolutsiooniläikeselähenedust, valas oma aistingud rõõmsalt ja piineldes muusikasse.»³⁷

Kui palju interpreteerimisvõimalusi! Võib välja arvata, võib «süsteemi» sobitada. Vastavalt vajadusele, parajasti kehtivale kultuuriideestiku jäikuse astmele... Toodud tsitaatides väljaõeldu iseloomustab rohkem ütlejate ideoloogilisi väärtushoiakuid ja tabusid kui Skriabini ideede maailma.

Veel üks võimalus — leida «süüdlane»: «Nad... sisendasid, ütlesid ette, sundisid peale... ideid, mis kaugeltki ei vastanud helilooja esteetilistele suundumustele ja vaadetele.» — V. Asmuse hinnang Skriabini mõttekaaslastele ja lähedastele³⁸. Siiski võib arvata, et Skriabin loovisiksusena, tavalisest ehk tundlikuma, aga ka suveräänsema minateadvusega,

³³ «Blavatskaja teostes nagu tema eluski on raske tõmmata piiri, kus lõpeb teadlik või ebateadlik pettus ja enesepettus ning algab siiras müstikainnustus või lihtsalt šarlatanansus.» («Энциклопедический словарь». 1911.)

³⁴ А. Н. Скрябин. Письма. М, 1965, lk 630.

⁴⁰ Э. Келдыш. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина. СМ 1950, nr 1, lk 71.

⁴¹ А. Альшванг. Философские мотивы в творчестве А. Н. Скрябина. СМ 1935, nr 7/8, lk 25.

⁴² L. E n t e l i s. XX sajandi heliloojate siluette. — Skriabin. Tallinn, 1976, lk 130—131.

⁴³ В. А с м у с. А. Н. Скрябин в письмах. Teoses: А. Н. Скрябин. Письма, М, 1965, lk 15—16. 19

võttis sajandivahetuse vaimsetest hoovustest omaks need, mis koige enam vastasid tema sisesuundumustele, temperamendile. kujunemiskeskkonna vaimutraditsioonidele, ja et see kõik ei toimunud olemusvõõraste sundsisenduste teel.

Skrjabini maailmapildi v a ä r t u s t u s e d on aegade jooksul erimärgilised olnud. Siin tuleb ette tema mõttekaaslaste müstikajoovastust, vaenulikku või respektitut suhtumist, mitmel viisil «üleinterpreteerimist». Neutraalsem skemaatiline üldhinnang tema filosoofiliste vaadete ja selles toimunud muutumiste kohta jääb enam-vahem kindlatesse piiridesse ja on kergesti sõnastatav: kuni 1906.—1907. aastani — individualism, solipsism, subjektiivne idealism, pärast «Ekstaasipoemi» — panteism, objektiivne idealism, teosoofiline maailmakäsitlus.

Ehkki Skrjabini metafüüsikat võib hinnata kui «ebatõeluse» sukeldumist (sellele leiduks ehk psühhoanalüütiline põhjenduski) või lihtsalt kui vaimuaristokraadi poeetilist mängu ideedega, viitab kõik sellele, et temale enesele olid need ideed ainus tõeline, elav reaalsus...

Ratsionaalne tunnetus, mõtlemine üldse on iseenese suhtes presumptiivne — teadvustamata eelhoiakutele toetuv. On terve hulk diskursiivsele mõtlemisele õmaseid eelhoiakuid: et mõistes (mõistetes) a m m e n d u b mis tahes nähtus; et mõisted «katavad» ühtlaselt ja tihedalt, «aukudeta» olemasolevat (või kui v e e l mitte, siis põhimõtteliselt on selline «kaetus» võimalik — uute mõistete mängutoomisega); et väljaõeldu, n i m e t a t u on t õ e l i n e (= et v ä l j a p o o l e käibivat mõistete süsteemi jääv on müstiline, irratsionaalne, eriteldamatu, seega «ebatõeline», olematu); et just olemasolev, etteantud, valitud mõistete süsteem objektiiviseerib olemuslikku jne.

Tunnetus on sel viisil nimede andmise mäng. Ja mõiste — olemise «mootühik». Mõtlemises eneses sisalduvad tema piirid. Ja mõtlemisviis eeldab lõppjäreluste laadi...

N i m e t a m i n e on sel viisil lunastus, illusioon teadmisest, pääseminegi, sest mitteteadmine võib hirmuks saada...

Aga kui «unustada» nimed? Kui vaadata ümbritsevale (ja enesesse) teisiti, vabana triviaalsest teadmisest, mis jääb siis...? Kaemuslik teadmine sellest, et mõistega mõõdetava, «äraseletatud» olemise enesest-mõistetavus on nii petlik, sellest, et ime on kogu aeg siinsamas ja meis endis. Ja see Skrjabini muusikast õhkuv ja tema filosoofilis-religioossetest ulmadest kõnelev äratundmine on kõige tähtsam, kõige väärtuslikum, ehkki see äratundmine sõnadesse panduna võib olla vähe veenev, vastuoluline või absurdne, vähemasti pragmaatilise, loogilise, realiteeditundest ja psüühilisest normist lähtuva mõtteviisi taustal.



EUGEN KAPP

«Tallinna pildid»

MARE PÖLDMAE

1947. aasta 4. veebruari «Harju Elu» allkiriata artiklist võime lugeda: «Kuna kodanlise Eesti valitsus ei omistanud meie heliloomingule mingit riiklikku tähelepanu, ei saanud Eugen Kapp tol ajal ka täielikult pühenduda meie heliloomingu progressiivsele rikastamisele ja uute teede otsimisele. Tuli anda seda, mida ette kirjutati, et end mitte leivata jätta. Neist aegadest on pärit «Estonia» teatri telimisel tehtud viisistamised näidendeile, nagu Shakespeare'i «Mida soovite?», «Palju kara ei millestki», «Veneetsia kaupmees», Goldoni «Kahe isanda teener» jne.»

Nagu sellestki lõigust selgub, sidus Eugen Kapp, keda täna tunneme kui eesti kõige viljakamat ooperiheliloojat, oma tee teatriga juba varakult. Teiselt poolt, olgu leivateenimisega kuidas on, muusikaavalikkuse tähelepanu võitis helilooja juba oma diplomitöödega. Trioga viiulile, tsellole ja klaverile ning sümfoonilise poemiga «Tasuja». Viimase kohta ei saa ka tsiteeritud artikkel märkimata jätta: «1931. aastal tuli «Tasuja» «Estonia» teatri orkestri poolt esiettekandele ning kaks aastat hiljem võttis professor Kull sama poemi oma ringreisi kavva, millega ta edukalt esines Lätis, Leedus, Poolas ja teistes riikides.» Diplomitööd leiavad tunnustavaid sõnu ka tollases ajakirjanduses. Riho Päts («Muusikaleht», 1932 nr 2): «Uudishimu äratas kammermuusikaõhtu konservatooriumi saalis noorilt debütantidelt. [- -] Kavas olid ... V. Leemets'a ja K. Krause' kvartetid ja E. Kapi klaveritrio — kõik konservatooriumi lõputööd. [- -] Lootustandvama neist kolmest esines E. Kapp. Ta muusikas on eluiõudu. Stiililt on see küll võrdlemisi hämar, kaldudes kord ekspressiivsesse haaranguisse, teisel jälle impressionistlikele kujutlusile, otsides ja otsides — aga küllap ta kord end leiabki.» Ajakirja järgmises numbris kirjutab R. Päts: «Teisist teoseist tuli esiettekandele Eugen Kapi programmimuusikaline sümfooniline poem «Tasuja», milleks autor ammutand ainet E. Börnhöhe' samanimelisest romaanist. Tabavalt maalib ta eestlaste pärisorjuspõlve, arendades aul süngeis värvides muistset rahvaviisi. Siis mõjuvat tõusu saavutab ta keskmise osa läbitöötluses, mis kujutab Jüriöö mässu, kus raksus raud ja välkuisid tuleleegid. [- -] Ainestik on heliloojale andnud häid võimalusi kui vormilt nii sisult. Neid on ta ka kasutanud edukalt. Kuigi see noore helilooja esikteos ei osutand veel mingit väljakuulunud mõtteväljenduslaadi, ... ometi ta andis selge tunnustuse, et Eugen Kapp oma isikuga on vääreks juurdekasvuks meie pisikesele heliloojateperele.»

R. Päts märkab juba helilooja esikteostes muusikalise materjali kujundlikkust ja selgust, mis on jäänud E. Kapi omaseks tema loomingu vältel ja mis reljeefselt tuleb esile ka 1948. aastal loodud klaveritsükliis «Tallinna pildid». Pealkiri ise paneb paratamatult paralleele tõmbama Modest Mussorgski klaveritsükliga «Pildid naituselt». Ühisjooni kahtlemata on, näiteks tsükli kontrastprintsibiil ülesehitus, meeleolupiltide vaheldusrikkus 21



*Eugen Kapp 1987. aasta märtsis.
A. Tatsi fotod*

(lüürikast heroiliseni, numoorikast eelegiliseni), tsükli lõpetamine apoteoosiga. Teatavaid paralleele võib tõmmata ka üksikute palade vahel (näiteks «Pikk Hermann» — «vana loss»). Kui Mussorgski teos ongi olnud Kapi tsükli teatavaks tõukejõuks, siis üldlahenduses on ta ikkagi täiesti oma teed läinud. Seda eelkõige üksikpalade ulatuses ja läbitootatuse astmes, on ju Kapi tegemist pisipaladega, aga ka tsükli ütesehituse printsüübis. Kui Mussorgskil seob teost tervikuks juhtmotiiv, siis «Tallinna piltides» on kokkusidujaks programm, st süzeeliin: linn oma erinevatest ajastutest pärinevate vaatamisväärsustega, aegade vältel rahuliku järjekindlusega tekkinud harmooniline tervik, millest õhkub arhailist rahu ja tasakaalu ning millele tänapäev, st aasta 1948, ei suuda lisada muud kui ülienergilised ning plakatlikud «Pioneeride marss» ja «Teatejooks».

Arvatavasti üks esimesi vihjeid «Tallinna piltidele» ajakirjanduses parineb ETA teatest 17. IV 1949. mis kannab pealkirja «Kahekordne Stalini preemia laureaat Eugen Kapp»: «Eugen Kapp jätkab viijakat loomingulist tegevust. Hiljuti lõpetas ta 10 prelüüdi «Tallinna vaated», kus ta näitab seda uut, mis on Tallinnas toimunud nõukogude võimu aastail.» Helilooja ise tutvustab uut teost artiklis «Uute võitude nimel» («Noorte Hääl» 5. X 1949), mida saadab toimetuse saatesõna: «Hiljuti lõppenud eesti nõukoguliku heliloomingu dekaad kujunes meie heliloojate suureks aruandluseks partei ja rahva ees oma tööst pärast ÜK(b)P Keskkomitee ajaloolise otsuse avaldamist V. Muradei ooperi «Suur sõprus» kohta.» Eugen Kapp: «Minu heitöödest oli dekaadi kavas kantaat «Rahva võim» [---] Kammermuusikakontserdi kavas leidis minu «Tallinna pildid» klaverile. Selles teoses püüdsin kiiutada meie armastatud linna minevikku ja praeguse elu avaldusi. See on sari klaveriprelüüde, mis koosneb 10 numbrist ja mille pealkirjadeks on: «Kadriori kevadel», «Pioneeride marss», «Russalka», «Teatejooks», «Hundikuristik uia», «Linda kivi», «Uus turg», «Õo reidil», «Pikk Hermann» ja «Laulupidu».»

Nagu juba pealkirjadest selgub, on programmilise nägemuse leidnud Tallinna kaunimad looduspaigad ja olulisemad ajaloolised kultuurimälestised. Küllap 1948. aastal, st kolmandal ranukevadel poleks olnud toda aega emotsionaalselt iseloomustavast lisada muud kui varemed. Aga mida võiks lisada sellele tsüklile täna, 40 aastat hiljem? Mis iseloomustaks tänast päeva niisama hästi kui Pikk Hermann oma aega? «Õo reostatud reidil»? «V. I. Lenini nimeline Kultuuri- ja Spordipalae»? «Hotell «Virus»?»

«Tallinna piltide» kümme prelüüdi on neljakümne aasta vältel olnud populaarseks klaverirepertuaariks, mille muusikaga tutvutakse juba laste muusikakoolides. Kuigi neis lugudes pole tehniliselt ületamatuid raskusi, on helilooja kasutanud palju suurt akorditehnikat, oktavi ja isegi nooni ulatusega akorde, nii et väikesed pianistid kipuvad nendega hätta jääma. Sellest on veidi kahju, sest oma koloriitse ja konkreetse programmilisusega, selge vormi ja südamliku meloodiajoonisega peaks see just väga noortele mõeldud muusika olema. Palad on meeleolukad, karakterised, lakoonilised ja samas meloodiarikkad, millest nii üldkujunenud rahvuslik alge kui ka tolleaegne massilauluintonatsioon läbi kumavad, ning — ülimalt demokraatlikud.

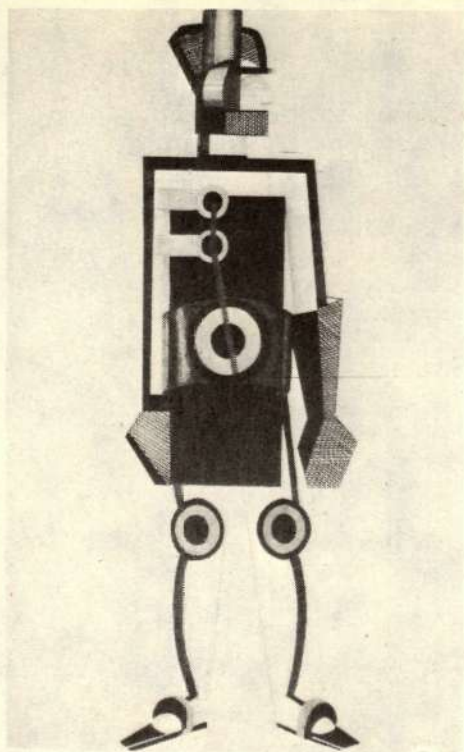
Eugen Kapi loojanatuur sobib tollesse aega, kus ka muusikalt nõuti otseõnu «kaasaegse tegelikkuse kajastamist rahvuslikus vormis, s.t. rahvale kõige selgemas ja lähedasemas helikeeles» (SV 29. V 1948), ja see oli tema õnn, et ta helikeel baseerus enam rahvuslik-romantilisel algel kui mitmetel eakaaslastel. «Tallinna piltides» ei ole püüdnud lihtsustatuse poole, see on loogiliselt voolav muusika, mis oma meeldejäävate viisikäändudega, karakterse ja samas lihtsa rütmikujundusega tollase muusika demokraatianaõudele vastab. Sest kellele ei meenuks näiteks «Pioneeride marsi» fanaarsus või «Õo reidil» hällitav meloodia? Esimesel kuulmisel müllu sööbi-

vad lood. Selleks aitab kaasa ka ühtne faktuur erinevates prelüüdides, olgu selleks siis «Kadriorg kevadel» veevulinaid meenutav katkematu etüüdilik saateliin või «Õo reidil», kus nii ekspositsioonis kui ka repriisis *c*-mulli kolmkõla vahetub aeg-ajalt tühjade kvintide *c-g-d* vastu nokturnilikus saatefiguratsioonis. Vormiosa siseseid faktuurimuutusi on püütud võimalikult vältida, erandiks vaid fraasiline vastandamine viimases prelüüdis «Laulupidu».

Mis puutub prelüüdide kõlapilti, siis siit on pärit teose suurim omapära. Harmoonia on justkui mitmest kihist koosnev. Ühelt poolt täiesti klassikalised helistiku kinnitamised, kadentsid, üldse helistikulised suhted, olgu nendeks siis kaldumised/modulatsioonid või vastandamised. Teiselt poolt hilisromantismist tuttav koloriit ja võtted. Helilooja nagu värviks oma palasid järk-järgult, igaühte eraldi ja uuesti, lastes kuulajal algul kindlalt sisse elada prelüüdi põhitonaalsusse (välja arvatud «Hundikuristiku oja» ja mingil määral ka «Teatejooks»), et siis selles selguses aiva uusi üllatusi valmistada. Nii jätab ta kord ostinaatse saatefiguuri kõlama, muutes samal ajal meloodia kõrgust («Kadriorg kevadel») või kasutab ootamatuid helistikulisi vastandamisi («Russalka»), «roomavat» kromaatilisust, mis loob ebapüsivuse mulje («Hundikuristiku oja»), sama kromaatilist liikumist harmoonias («Teatejooks»), mis tekitab üsnagi julgeid väikese sekundi (ka põikheli) kooskõlasid, nooniga akorde («Uus turg») jne. Harmoonilises plaanis mõjub ehk kõige tavapärasemana finaali «Laulupidu», kuid selle põhjus peitub vajaduses saavutada paraadlikku kõlajõudu, mida lisavad veel nooti orkestripäraselt välja kirjutatud tremolod.

Vaadeldes veidi lähemalt tsükli kuuendat pala, üht lüüriulist kulminatsiooni «Linda kivi». See esimesel hetkel väga lihtsana ja lakoonilisena paistev lugu pole heliloojal sugugi nii lihtsalt läbi viidud. Siin on mitmeid Kapile iseloomulikke tehnilisi võtteid, mis aitavad kõlakoloriiti ja üldist värvikat meeleolu kujundada. Kõigepealt on teose aluseks kahest taktist koosnev rahvalaulu intonatsioonidega vaid kvardi ulatusega teema. Põhihelistik *e*-moll on rõhutatult madala juhttooniga, see tähendab eoolia laadis. 28 takti kestvas prelüüdis on helilooja kasutanud mitut arendusvõtet, näiteks sellesama kahetaktilise fraasi erinev harmoneerimine kohe fraasi kordudes. Teises lauses teema varieerub, millele sekundeerib ka faktuuri muutus. Keskosa on rahutu harmooniaga, faktuuri järkjärguline tihenemine jätab töötluse mulje. Ja repriis, milles paremasse kätte antud harmoonia on kromatismidega pinget kasvatanud, madalas registris oktaavitega kõlajõudu paisutanud meloodia aga mõjub lihtsa traagilise suursugususega. Igatahes võib siit tuletada lausa sõnaliselt selge programmi, mis seletab ära ka keskosa veidi rabeleva harmoonia.

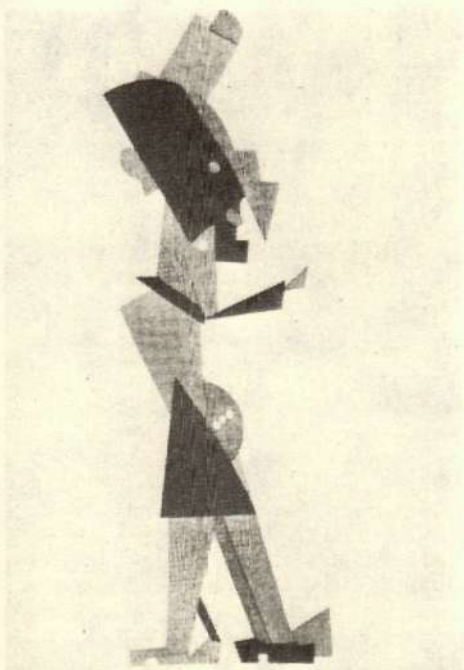
«Tallinna pildid» kannavad nii programmilises kui ka helikeelises mõttes oma ajastu pitsert. Kuid nende muusikaline väärtus on kõrgemal segastest aegadest ja neid ikka uuesti ja uuesti kuulates-mängides võib iga kord ja igal ajal enda jaoks midagi uut ja põnevat avastada. Ning küllap see ongi muusika mõõdupuu, et igal ajal, igas vanuses suhtud sellesse erinevalt, aga paratamatult ikka suhtud.



Aleksandra Ekster. Aeliita kostüüm. J. Protazanovi film «Aeliita» A. Toistoi jutustuse järgi. 1924. Guašš, tušš.



Ljubov Popova. Baldaa kostüüm. Etendus A. Puškini «Muinasjutt papist ja tema sulasest Baldaast» järgi. 1919. Moskva Marioneti-, Nuku- ja Varjude Lasteteater. Akvarell.



Mihhail Larionov. Kostüümikavandid etendusele «La Marche Funèbre sur la Mort de la Taute à Heritage». Lord Bernersi muusika.

* VENE TEATRIMAALI
KULDAJASTU, lk 96.



Foto näituselt «Ühe päeva lugu», 1977.

Teekond mäe südamesse

PEETER TOOMINGA TÖSIELUFILMIDEST

51P

1. «Õiglane maa»

Peeter Tooming tuli «Tallinnfilmi» 1961. aastal. 1969. aastal tegi ta koos Peep Puk-siga esimese iseseisva filmi «Koduküla». «Koduküla» näis olevat tehtud väljaspool neid protsesse, mis olid tollal alanud Eesti maaelus ja millest ajakirjandus suurt rõõmu tundis. Muutused maal võtsid ikka laiemat ulatust ja oli väga ahvatlev näidata küla-olme uut kvaliteeti — rajatavaid linlikke asulaid korrashoitud majade, hoolitsetud muruplatside ja trepi ees kiiskavate «Ziguli-dega». Eesti tõsielufilmi ilmusid linnastunud

TATJANA ZAŽITSKAJA

maainimese-tüübid: lüpsjad teevad kolhoosi teenusemajas manikööri ja soengut, traktorist passib kohalikus õmblusateljees selga moodsat ülikonda, lapsed jooksevad klaasist ja betoonist tüüpkooli juures jne. Muidugi ei käinud need asjad elus nii kiiresti nagu ekraanil, kuid see kõik oli aja käsk, aja märk ning eesti dokumentalistid jäädvustasid seda meelsasti. Nende aastate tõsielufilmidest jäi mulje, et Eesti külast kujuneb peagi hoolitsetud linn. Keda võiski tollal kõita traditsioonilise maaelu kujutamine? Ajastu arusaamad esteetikast olid teistsugused ning dokumentalistid leidsid neid uutest, tollal

moodsatest loomakasvatuskompleksidest, kust tuli liha ja voolas piim.

Ja sellisel foonil teevad Peep Puks ja Peeter Tooming filmi külast, mis on kineastide vaateväljast kõrvale jäänud — hääbuvast külast, mis elab oma viimaseid päevi.

Juba on kolhoosipered kolinud uusasulate mugavatesse korteritesse. Vanad talud on tühjaks jäänud. Kuid küla elab veel. Vanad viivitavad ega taha kuidagi kodust eluaset maha jätta. Nagu ikka teevad nad päevast päeva, varavalgest hilisõhtuni rasket maatööd; hommikuti ja õhtuti töstavad vanakesed raskeid piimanõusid vankrile. Siin pannakse endist viisi taigen kerkima ja küpsetatakse taluahjus leiba; mööda tolmuseid teid sõidab jalgrattaga kolhoosi postiljon, kes tunneb kõiki nägupidi. Ja aia taga laiub küntud põld, varsti neelab see küla alla — juba lõhubki lõbus noor poiss traktoriga üksikuid tühje maju, rutjades need põrmuks.

«Koduküla» sunnib vaatama maainimeste kortsulisi nägusid ja pakklikke käsi, mis teevad tööd harjunult ja osavalt. Sajanditepikune traditsioon on kujundanud talutöö psühholoogia ja erilist liiki inimese, kes tunneb oma missiooni, oskab seda väsimatult ja väärikalt täita ning edasi anda järgmisele põlvkonnale. Ent seesugusele järeltulele tuled alles pärast filmi vaatamist, filmis endas lõhub buldooser hääletult, aegluubis mahajäetud talu, nagu unes varisevad kokku seinad, katus hõljub veel hetke õhus ja katab siis vaibana selle, mis on alles kunagisest majast.

«Koduküla» ei ole dokumentaalne probleemfilm tavatähenduses. See on pigem lüüriline kirjeldus, kus visandatakse probleemi piirjooned mitte majanduslikust, vaid kõlbelisest küljest. Filmi autorid tahaksid justkui öelda: muutused muutusteks, aga on veel üks mõiste, mida majandusjuhid pole arvesse võtnud — talupoja hing, maainimese psüühika, mis eristab teda linlastest.

Tookord, 1969. aastal, polnud ajakirjandusel selle probleemi tähistamiseks veel õigeid sõnu. Need tulid hiljem: «peremehetunne», «maa kutse» jne, need on hakanud nüüd üha sagedamini korduma.

Üheksa aastat hiljem naasevad Puks ja Tooming sama teema juurde — filmis «Õiglane maa». Kas ärevad eelaimused, mida oli tunda «Kodukülas», leidsid kinnitust reaalses elus või osutusid valeks? Peeter Toomingal oli selleks ajaks tehtud juba üle kümne filmi, pooled neist autorifilmid.

Täismetraažilise «Õiglase maa» aluseks on elu Viljandi rajooni nn agrotööstuskompleksis, mis esimeste hulgas asus põllumajanduse integratsiooni ja kontsentratsiooni teele ning sai nimeks «Viljandi eksperiment».

Selle värvifilmi esimesi kaadreid iseloomustab reibas pidulikkus, majanduskoosluse

hästi töötavate lülide täpne rütm. Tavapärastest assotsiatsioonidest maa elu-olu ja loodusega pole jälgegi. Tüüpiline linnastandard ühiskondlike hoonete ja korterite interjöörides; maatöötajad ei erine peaaegu üldse linnarahvast. Mehhaniseeritud loomakasvatuskompleksides töötavad operaatorid ja tehnikud. Leivaküpsetaminegi on mehhaniseeritud. Lehmad ei jaluta enam mööda aasu ja nurmi, vaid seisavad sirgelt igauks oma betoonlatris, saades kindlal kellaajal organismile kasulikku toitu ning leppides vaguralt elekterlülisitorude ja juhtmetega. Lülisja aga, kelle soojadest ja hellitavatest kätest loomad on pidanud võõrduma, kõnnib valges kitlis betoonloozide vahel ning plöksutab lülitit. Sõna «sõnnik» kõlab ses moderniseeritud lehmaparadiisis kuidagi sündsusetult.

Ainult... Miks haigestuvad tõulehmad kaks korda sagedamini mastiiti, miks on lehma elupäevad jäänud kaks korda lühemaks?

Mõjuva mulje jätvad sovhoosi linnuvabriku automaatiinid. Ent sovhoosi kondiiter kurdab, et nende kanade munadest ei saa kuidagi head biskviiti... Ja leivategijad ei oska seletada, miks maaleiva maitse nii kehvaks on jäänud.

Niisugused asjad vilksatavad nagu möödaminnes võimsa põllumajandustootmise taustal, kuid nad sööbivad mällu ja panevad mõtlema. Tooming, kes oskab mustvalgefilmis nii väljendusrikkalt edasi anda värvide ja asjade maailma rikkust, teeb selle töö nagu meelega reklaamilikult, toretseva ja külma. Otsekuu tahaks öelda, et see uhke tööpüha ning elu sünnitavad probleeme, mida jõutakse lahendada alles tulevikus. «Õiglasemas» on kaadrid külapeost, millega tähistatakse uue õppeaasta algust. Vaatajale tunduvad need üsna tavalised: kenad rahvarõivais tüdrukud pakuvad külalistele vana kombe kohaselt värskelt küpsetatud leiba. Kaamera libiseb üle lõbusate ja pidulike inimeste naerul nägude. Ja peatub siis hetkeks ühel külataadil, tõstes selle rahvasummast esile: paljastanud pea, võtab too nagu kalli anni õrnalt pihku tüki rukkileiba...

Järgnevail aastail, 1976—1980, jääb Toominga autorifilmides maateema tagaplaanile, ent siiski alati on ta autori maailmanägemise tähtsa osana märgatav.

2. «Fotorondo»

«Hetked» (1976), «Aastad» (1977), «Fotorondo» (1978), «Allika poole mineja» (1979), «Elamise lugu» (1980), «Teekond konservitehasesest roosiaeda ehk osa tõe Simo Nõmmest» (1980) on kõik autorifilmid, kus nii stenarist, režissöör kui ka operaator on Tooming ise.

Nendest filmidest eristuvad kaks sisult ja struktuurilt — «Hetked» ja «Fotorondo». Üelda Peeter Toominga kohta, et ta lausa 27

fanaatiliselt armastab fotokunsti, tähendaks õieti öelda mitte midagi. Tema suhted fotograafiaga on ülimalt tõsised, neil on nii palju aspekte, et võibki rääkida jäägitust pühendumisest fotograafiale. Esinenud peaaegu kolmesajal näitusel nii kodu- kui ka välismaal, saanud AFIAP-i tiitli ning palju kuld- ja hõbemedaleid, võib Tooming filmikaamera kõrvale panna ja hakata mööda Eestimaad otsima vanu fotosid ning andmeid nende tegijate kohta. Ta kopeerib päevapildid klaasnegatiividelt, suurendab need näitusemootmeteni ja paneb välja rahvale vaatamiseks. Tema jaoks on vanad fotod väärtuslik osa minevikukultuurist.

Elus jätab Peeter Tooming vahel pedantse inimese mulje. Mulje on aga puhtväline. Kui käia tema näitustel, vaadata fotoraamatuid ja filme, tajud kohe, et tegemist on kirgliku, koguni hasartse loomusega. Ja ühtlasi romantikuga: tõsi küll, teda võiks ehk nimetada irooniliseks romantikuks, kusjuures need mõlemad omadused on temas õnnelikus tasakaalus.

Inimeste reageering Peeter Toominga foto näitustele on harva ühene: need kutsuvad esile nii vaimustust kui ka pettumust ning teevad vahel nõutuks, ent alati äratavad nad huvi. Nähtavasti on põhjus eelkõige Toominga loomingu põhilaadis. Püüd vältida stereotüüpe ja uute plastiliste lahenduste otsingud ei vii alati oodatud tulemusteni. Kohati tundub, et kunstnik on tahtnud üksnes

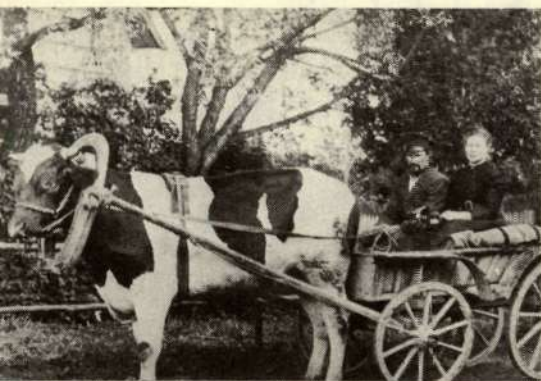
rabada (ennekõike tekib see tunne ekspressiivsete, väljakutsuvate aktide puhul); puhuti meenutab näitus mingit intellektuaalset piltmõistatust, mille lahendamine polegi igapäevase jõukohane. Vahel aga sünnivad improvisatsioonilistes otsingutes harmoonilised, ideelt terviklikud lahendused. Siin tasub meenutada näitust «Ühe päeva lugu», mis oli lausa šokeeriv oma monotoonsusega. Kaheksakümmend pilti, kus kordub üks ja sama süžee: maantee, peatunud auto, kilomeetripost, naisefiguur, pilved. Mõni vaataja kehitas pahaselt õlgu. Teised läksid igavledes minema. Ent oli neidki, kes kohe alla ei andnud. Ja tähelepanelik silm märkas, et muutub kilomeetrite arv teetulbal, muutub kellaag ja koos selle liikumisega ka pilvede kuju, naisefiguuri valgustus, tema näoilme, puud tulevad kas ligemale või muutuvad päris väikeseks. Ja nõnda tajute otse füüsiliselt Liikumist ja Aega, mis igal hetkel loovad uue kvaliteedi.

Oli see «konseptuaalne» näitus, kujutlusvõimeharjutus või katse väljendada fotograafias filosoofia kategooriaid?

Küllap nii seda kui teist. Aga kuidas ka polnuks, süžeelise lahendusega harjunud vaatatajaid suhtusid Toominga psühholoogilisele efektile rajatud eksperimenti jahedalt.

Hoopis teisiti reageeriti näitusele «Tagasi-pöördumine koju», mis oli autori enda jaoks põhimõttelise tähtsusega. Sest ükskõik, kas nimetada seda näitust «audiovisuaalseks» või «konseptuaalseks», väljendusid siin üliemot-





Ammune päevapilt filmist «Hetked», 1976.



«Fotorondo», 1978.



«Intiimne Adams», 1987. Rein Veidemann ja Valmar Adams.



«Viuliliga», 1985.

sionaalselt Toominga puhtinimlikud elamused ja tema suhtumine olemise tähtsatesse küsimustesse. Näitus sai Tallinna kunstielus oomoodi sündmuseks.

Seda võiks ehk nimetada kunstniku dialoogiks oma kaasaegsetega. Dialoogi teema on suhtumine küllasse. Eestis on see täiesti omalaadne. Peaaegu igale eesti linnainimesele on maa kõige alus. Tooming tunneb ja armastab maaelu, kuid see pole pelgalt idüll, vaid kunstnikuna püüab ta neis keerulistes tunnetes selgusele jõuda.

Ta pole siin üksi. Tema põlvkonnas on kirjanikke, kunstnikke ja luuletajaid, kellel meeles seesama koju naasmine — talumajja, mis ikka vähem on sinu enda oma.

Kõige lähedasemaks osutus Toomingale Hando Runneli luule. Tooming lüüdis Runneli värsse Lembit Ulfaksi ja Viuu Härmi esituses, lisades muusika- ja helitausta. Näituse idee nõudis rohkem fotomaterjali, varasematel aastatel pildistatu mõtestamist. Valitud fotodest sai ekspositsioon, mis vä-



«Ilmamuutus», 1986. Alfred Kotkas oma saeveskis.



liselt oli kokku pandud vabade assotsiatsioonide pinnal. Plastilise vormi ühendamine heliga löi aga ühtsuse ja tervikkuse, milles eksperiment taandus ja sündis kunst.

Toomingal on vaja kaasaalamist. Ta peab end saama kellegagi jagada. Rahvavalgustus on eesti kultuurile traditsiooniline, ja selles mõttes on Tooming selle tüüpiline esindaja.

Tooming armastab oma kangelasi ega varja seda. Ta uurib neid, pöördudes nende juurde ikka ja jälle tagasi, avades uusi jooni, uusi omadusi, ning sageli tulevad fotoseeriatest tuntud inimesed tema filmides ette juba vanade tuttavatena.

Poeetilises kogumikus «Valge vaikus» (1979) on Tooming kaasautoriks poetess Viuu Härmile, Eesti mälestusmärkidele pühendatud raamatus «Peatu, meenuta!» (1980) aga Teet Kallasele. Tegemist on tõesti kaasautorlusega, sest Toominga fotod nendes raamatutes ei ole lihtsalt illustatsioonid, vaid poeetilise mõtte jätk või päris uus pööre selles.

Toominga filmides on tugevasti tunda publitsisti- ja kodanikunärvi, see ilmneb tema mõtisklustes maailma, aja ja inimese ning talle nii lähedase fotokunsti, selle pärisosa üle.

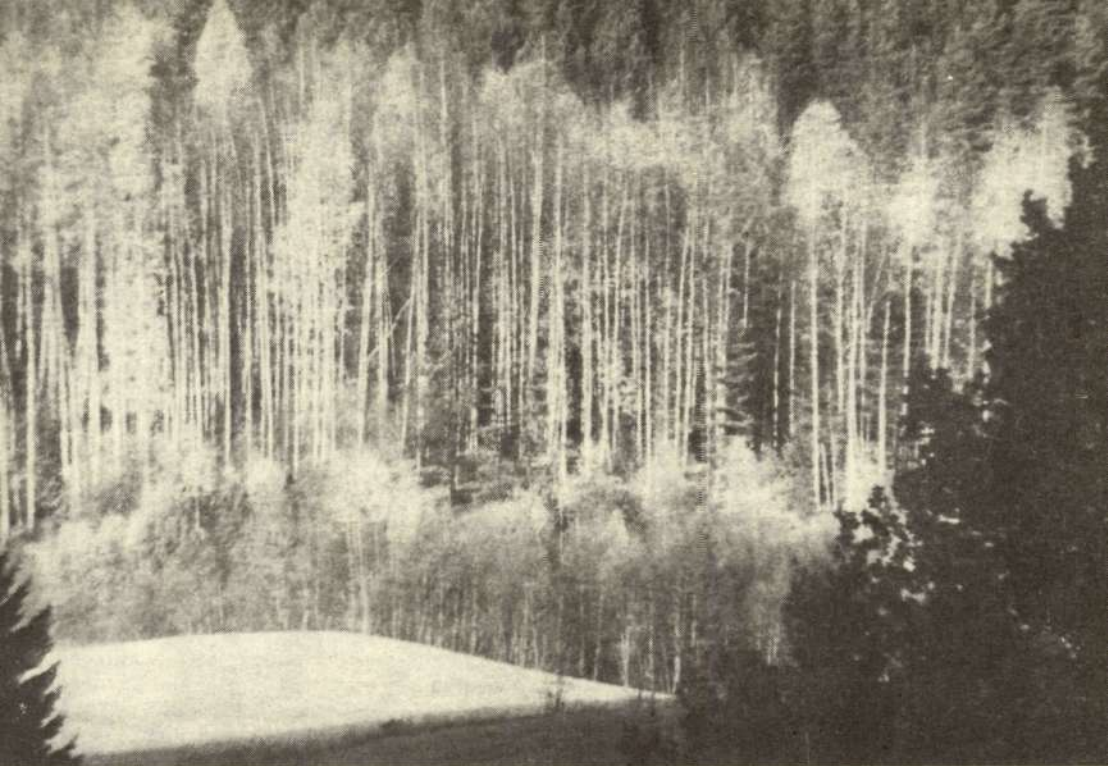
«Hetkedes» ja «Fotorondos» ei ole fotosid kasutatud dokumentaalfilmi tavalise illustatsioonina, neil on oma funktsioon — tunnetuslik, sotsiaalne, ajalooline. «Hetkedes» polegi elusaid kangelasi, on ainult autori kaadritagune kommentaar. Kümneks minutiks ek-

raanil ühendatuna ja filmikaamera abil lähemale tooduna loovad sajad vanad fotod elava ja tõetruu pildi läinud aegadest. Katiku klõpsatus — ja üks pilt asendub teisega. Siin on möödunud sajandi viimasest kolmandikust pärit soliidseid perekonnaportreesid, žanristeene rahvapidustustest, pulmadest ja matustest kuni esimeste reportaživõteteni, mis eesti piltnikud on teinud dramaatilistel revolutsioonipäevadel maailma eri paigus, kaugel eemal oma väikesest kodumaast. Meie ees on ammu elanud inimeste näod, kelle ilmest ja riietusest aimub hoopis teistsugust elurütmi, teistsuguseid sotsiaalseid suhteid. See on fotokunsti lapseiga, ja alles argset annab maailmale teada imelisest võimalusest jäädvustada keemilises mälus elupilte ja säilitada neid järeltulijatele.

«Fotorondos» lisandub autori mõtisklustele fotograafia sotsiaalsest, filosoofilisest ja esteetilisest sisust veel üks aspekt — fotokunsti vastuvõtt tänapäeva inimese poolt.

Miks pani Tooming oma filmi pealkirjaks «Fotorondo»? Eelistades üldse teravaid ja ootamatuid lahendusi, ehitas ta filmi üles muusika põhjal. Teatavasti kujuneb rondo refrääni vaheldumises kõrvalteemadega, nagu ringis liikumises.

Tooming viis fotonäituse väikelinna ja aetas otse tänavale. Majaseintelt, plankudelt ja puudelt vaatavaid sadu pilte uudistavad sündmuse peale kokku tulnud kohalik rahvas ja turistid. Seda tema enda provotseeritud situatsiooni Tooming filmibki. Kaadris on kord



pildid, kord vaatajate näod, nende repliid ja reageeringud. Esindatud on fotograafiažanrid aktist ajalehereportaažini. Mõnedest nägudest ja piltidest libiseb kaamera peatumata üle, teistel peatub pikalt, näitab suures plaanis ja pöördub vahel mitu korda nende juurde tagasi, põimides omavahel fotoreaalsust ja tegelikult toimuvat. Imelikul kombel on pildid avardanud kitsast tänavat ja toonud sinna laia maailma.

Tühjal teel lebab küsimärgina puhas fotopaberi leht. Milline aja märk kord sellele jäetakse? Selle küsimusega «Fotorondo» lõpeb. Täendusrikas on, et selle tema jaoks mingil määral programmilise filmi teeb Tooming maal, eksponeerides ka maainimeste portreid, neid, kes näitust vaatavad. Maainimeste reageering on talle tähtis.

Maal teeb Tooming ka oma järgmise autori filmi «Aastad». Filmis tunneme ära inimesed tema fotoseeriaist — vana kandlemeistri Eduard Uibo, Lõuna-Eesti kuulsa rahvatantsujuhi Kai Leete ja balletisolist Elonna Spridi. Kolm saatust, kolm elu, kolm iseloomu on põimunud ühtses süžees, igapäevale on leitud oma piastiline ning heliline lahendus. Näeme kõiki neid peohetkel, oma kunsti loojatena, ja hetkel, mil pidu on lõppenud. Aplaus on vaibunud, üksi iseenda ja Toominga kaameraga mõtisklevad tantsumemm ja baleriin end, oma elatud elu ja loomingu üle. Ainult külamuusik vaikib. Tema hingeseisundit avatakse puhtplastiliste võtetega. Vana mees jälgib varieteetantsijanna harjutamist — rau-

Kaadrid Peep Puksi filmist «Juhan Liivi lugu», (1975), mille operaatoriks oli Peeter Tooming.

gasilmades vilksatab hämmastus ja koguni ehmatus. Dzässirütmis, tantsijanna teravas plastikas viirastub talle midagi kuratlikku, need meisterlikult ja üleannetult filmitud episoodid toovad meelde stseenid Püha Antoniuse kiusatusest. Siis filmib kaamera taati külavahel, fikseerides täpselt ja väljendusrikkalt maaelu detaile ja episoodide. Üksikasjalikult on antud sea «ohverdamise» rituaal, milles osaleb ka taat. See on tema keskkond, tema stiihia, tema elu. Ja selles ülimalises elus leidub oma «kunstiviiv», vajadus kunsti järele. Nimelt siis võtab taat kätte kandle ja hakkab selle saatel laulma. Tooming juhiv vaataja mõtteni, kui tähtis on kunst inimestele, hoolimata sellest, kas see sünnib külakolkas või pealinna lavadel. Mõned arvustajad heitsid Toomingale ette naturalismi külaepisoodides, rohkeid suures plaanis nägusid, kuhu aastad on jätnud jälje. Kuid kogu «Aastate» ülesehitus veenab, et Tooming armastab ja mõistab oma kangelasi sellisena, nagu nad on. See pole hõrdameelne ega melodramaatiline armastus, järelikult pole ka tarvidust ilustada ega maskeerida nende elu ega nägu.

3. Kas Peeter Toominga dokumentaalfilmid on dokumentaalsed?

«Allika poole mineja» (1979) ja «Elamise lugu» (1980) ei ole nagu «Aastadki» seotud 34

fotograafiaga, kuid neil on otsene seos autorit köitvate esteetiliste ja ideeliste probleemidega.

Kui «Allika poole mineja» on eluveest jutustava rahvalegendi plastiline kehastus, siis «Elamise lugu» on kõigist Toominga autorifilmidest kõige dokumentaalsem selle sõna tavatähenduses.

Materjal — väikese põhjarahva, kettide asula eksootiline miljöö ise nõudis dokumentaalsust, eluvoolu fikseerimist, mida Tooming on harva teinud. Kaamera tunnistab teraselt ja kiirustamata selle asula elanike nägusid, nende eluasemeid, eluolu, lihtsat käsitööd. Juba minevikku kanduvaid kujusid, viimast šamaani, viimast kohaliku folkloori tundjat. Ent kaamera on Toominga enda kätes, ja temal pole tavaks elu ainult peegeldada, tema mõte on alati aktiivne, alati probleemidest haaratud. Kaamera fikseerib tsivilisatsiooni märke, tuleb nende juurde ikka ja jälle tagasi, ootkui vastandades neid siinsele eksistentsile, mis oma primitiivsel moel on väga harmooniline.

Mootorkaater lõhestab mõirates siledat jõepinda. Ikka kiiremas rütmis vilksatavad linnarahva standardised suvilad, šamaani laul läheb üle sõiduauto kapotil lebavast transistorraadiost tulevaks džässiks. Ei pääse ka see väike kettide asula unifikseeritud tsivilisatsioonist. «Elamise lugu» lõpeb äreva mõttega, et toimuv pole sugugi ühetähenduslik ja et «suur» maailm vastutab väikeste rahvaste ja hõimude ees.

Kas kõik Toominga autorifilmid on ka dokumentaalfilmid?

Zanripuhtuse pooldajatel, kellele dokumentalistikas on kõige tähtsam range faktikäsitlus, on talle paljutki ette heita. Tõepoolest, Tooming ei püüa tabada elu ootamatult. Oma filmide süžeed mõtleb ta välja ning paneb inimese sellisesse olukorda, mida temal tarvis. Ta kasutab samas töös vabalt nii tõsielu- kui ka mängufilmi kujundikeelt. Kümneimutilise filmi struktuur eeldab alati idee ja kompositsiooni täpsust, kõlalt karmi enesepiiramist. Lähimõeldud dramaturgilise konstruktsiooni kõrval jääb Toominga filmides ruumi improvisatsioonile ja ootamatustele (varjatud kaamera, sünkroonintervjuud, reportaažid).

Kaadritaguse teksti kirjutab Tooming enamasti ise, see on mõtisklus, olukorra hinnang. Toominga filmid võiks liigitada poeetilise filosoofilise dokumentalistika hulka.

Tooming ise kinnitab, et niipea, kui ta võtab kätte kaamera, hakkab ta olemast fotograaf: mõtteviis, eesmärgid, meetodid on hoopis teised. Ja sellest hoolimata jääb tema filmidesse midagi fotograafitööst. See avaldub kaadri estetiseerimises, plaanide ekspressiivses mängus (mis on iseloomulik temale kui fotograafile), «hingamisruumi» peaaegu täie-

likus puudumises. Iga hetk ekraaniajast on tähenduslik, iga kaader plastiliselt väljenduslik.

Peeter Toominga autoritööde hulka kuuluvad ka «Teekond konservitehasest roosiaeda ehk osa tõe Simo Nõmmest» ja «Linnaloom». Esimene on dialogo ühe Eesti näidismetsamajandi direktoriga. Selles jässakas mehes, kes armastab nalja ja krõbedaid sõnu, näeb Tooming maa tõelist peremeest, avara majandusliku mõtlemisega inimest, kes tunnetab oma vastutust tema hoole alla antud metsa eest ning tema juhtimisel töötavate inimeste materiaalse ja moraalse seisundi eest. Kogu film on nagu üksainus pikk kaader: direktor sõidab autoga mööda metsamajandit, vastab ühtaegu küsitlusele, vaatab objekte üle, jagab selgitusi, sõidab jälle edasi. See on Toominga esimene katse anda filmiportree konkreetsest inimesest.

«Linnaloom» erineb stiililt sellest, mis Tooming varem teinud. Ühes jääb ta küll endale truuks: tema suhtumine käsitlatavasse probleemi on selge ja ühemõtteline. Film linnaloomade saatusest — nii nende omast, kes inimese hoole all, kui ka nende omast, kelle osaks tänav ja linna prügimägi — on väljendusrikkas ja terav. Tooming tahtnuks justkui öelda, et nüüd tuleb tõsiselt, ärevalt ja valusalt mõelda meist nõrgematele, kes linnas elavad ja otsa saavad.

1980. aastate alguses oli raske öelda, kas «Linnaloom» oli Toominga loomingu uue ainevaldkonna leidmine või juhuslik ekskurss. Ja alles nüüd, kui on valminud tema tööd «Peipsi järv» (ühe Euroopa unikaalse järve hävitamisest), «Teekond mäe südamesse» (Jaan Toominga improvisatsiooniline filmiportree) ja ringvaadete sari «Varandus», hakkad tajuma Toominga peaaegu kahe aastakümne jooksul tehtud filmide sisemist ühtsust. Kui erinevad nad ka ei näiks oma süžeede ja vormiotsingute poolest, keskendub kunstniku mõte ikka ühele, tema jaoks tähtsale teemale; see on inimese peaaegu müstiline side loodusega, mida Tooming mõistab ning suurepäraselt pildistada oskab, inimese sõltuvus loodusest, inimest ja loodust ühendavate sidemete purunemise hukatuslik mõju. Sel eeldusel käsitleb Tooming ka tänapäevaelu kõlbelti ja ökoloogilisi aspekte.

Kavandades filmi oma vennast, näitlejast ning lavastajast Jaan Toomingast, viib Peeter ta teatri dekoratsioonide vahelt loodusesse, külatänavasse, põllule, metsa, kose juurde, kaljusele merekaldale. See film on improvisatsioon, pole ettekirjutatud stsenaariumi ega süžeed. Kõlavad monoloogid lavastustest, kus Jaan aastate jooksul mänginud. Kuid näitleja ei loe neid niisama looduse taustal,





«Allika poole mineja» (1979) võtetel. Kaamera taga Peeter Tooming, kastekannuga vihma tekitamas Peeter Ülevain. M. Ülevainu foto

ta otsekui sulab sellega ühte ja see annab talle vabaduse, täieliku elutunde ja mõtteavaru.

Sügava mulje jätab lavasõna ühendamine selle seisundiga, milleni inimene on jõudnud loodusest inspireerituna. Sõnad vabadusest ja erjusest, tõest ja valest ei ole enam Satini monoloog «Põhjas», vaid Jaani enda mõtisklus, nagu ka «Musta mandri kasupoja» Schweitzeri sõnad usu puudumisest ja usust, elust ja surmast.

«Teekond mäe südamesse» on budistliku filosoofia järgi inimese kannatusrikas tee töö juurde. Nii otsustasid oma filmi pealkirjastada ka Jaan ja Peeter Tooming.

4. «Tagasipöördumine koju»

«Räägi mulle lugu sellest surnud maast, mis me ees laiub nüüd tuhapilvede sees. Ollakord siin olnud viljakandvad maad, kaugel öelda teatud, kas eesti rahvas elab seal? Kas ei sõltund saatust rahva tahtest üldsegi? Kus siis olid rahva silmad? Miks siis vaikus rahva suu? Miks läks nii, et see maa ei öitsegi?» Nõnda küsib laulev naisehää. Ekraanil on aga otsekui tuha alla mattunud linn; tolmused majad ja puud; inimeste hallid väsinud näod. See on Kunda. Tsemenditolmust lämbuv linn, kus selle varandusest, saja-aastasest tsemenditehasest on saanud nuhtlus. Kaadri taga lööb kell, nagu hingepalve sellele kunagi kaunile viljakale maele...

«Seesama asi on see Kunda tolm,» ütleb ekraanil Ubja sovhoosi asedirektor Jaan Metsar, «mis meid kimbutab siin kõige rohkem, ütleme loodusereostus. Kunda tolm rikub meil väga palju sööta ja töötamine on raske, eriti kombaineritel sügisel selle tolmu tõttu. Teine asi on siin Selja jõgi, kuhu terve Rakvere linna reoveed lähevad sisse puhastamata, ja nii et ka kaks võrdlemisi suurt reostusallikat on meil siin lähedal.» Kaks olemas ja kolmas plaanis.

Need on kaadrid ringvaatest «Nõukogude Eesti», mida P. Tooming hakkas tegema mullu kevadel ja koondas ühise pealkirja alla «Varandus». See 7-osaline dokumentaalfilmide sari käsitleb fosforiidi kaevandamise ning Kirde-Eesti ökoloogilisi probleeme.

... Inimesed tõttavad ämbrid käes. Veepaak on nüüd nende ainus joogiallikas. Kandis, kus nii palju jõgesid ja järvi, äkki säärane veepuudus?!

Peeter Tooming on siin ühtaegu nii filmikunstnik kui ka publitsist. Tema kaamerat juhib mööda Kirde-Eesti teid ja asulaid, kus geoloogia selle varanduse — fosforiidi — on avastanud, armastus oma maa vastu ja suur mure. Mure on mitmekordselt suur veel sellepärast, et Rakvere kant tähendab talle lapsepõlve- ja isakodu. Sarjas on kümneid intervjuusid tööliste, kolhoosnike, teadlastega; teile silma vaadates räägivad nad ausalt sellest, mida mõtlevad fosforiidi kaevandamisest ja oma maast.

Esimene ringvaade kestab umbes kümme minutit. Tooming teab, et selle raske probleemi üksikasju on käsitlenud ja käsitlevad edaspidigi spetsialistid oma töödes, ajakirjanduses... Pole põhjust korrata, mis on kirjutatud või öeldud juba varem. Toomingat huvitab sellel maal elava inimese arvamus, tema usk, et öeldud sõnad ei jää hüüdjaks hääleks kõrbes, ja et ta ühiskondlikust seisundist sõltumata osaleb oma saatuse määramisel. Vähemasti selle õiguse peab ta saama.

Toomingat on ikka köitnud kultuuriloo, ajaloomälu ja -väärtuste säilitamisega seotud. Nii näeb ta ka fosforiidiprobleemi teiste selle paikkonna väärtuste kontekstis. «Varanduses» nagu kõiguksid nähtamatud kaalud. Ühel pool on see tulu, mida annab Eesti fosforiid, teisel viljakas maa, suure riigi arenenuim põllumajandus, unikaalsed maastikud, kaitsealad, arhitektuurimälestised, tänapäevased linnad, rikas kultuurikiht. Kirde-Eesti on andnud oma rahvale andekaid kirjanikke, kunstnikke, muusikuid. Just siit sai juba ammu alguse ka massiline liikumine ajalooliste paikade kaitseks ja restaureerimiseks. Ning kas pole selle maa varanduseks inimesed, keda me kohtame ekraanil? Nähtamatu kaalu see kauss, kus paiknevad need varad, on palju raskem. Toominga kaamera

viib meid rahva hulka. Kui inimlikult ilusad näod! Ilusad oma väärkuse, mure ja valuga, enda, isade ja isaisade maa saatuse pärast!

«Kultuuripärand minule on see sümbol, suur, kummaline, nähtamatu, kujuteldav kiht üle meie kodumaa,» ütleb Toominga vestluskaaslane, ajaloo professor Villem Raam. «Ja see on, see on see, mida meie eelkäijad on teinud, mille pärast on muretsenud. Ja mille üle nad on rõõmu tundnud. Ja kui mul on side selle rõõmuga, ja selle murega, mis selles kodumaa kultuurikihis nähtamatult edasi elab — on vaja ainult üles leida teda, üks ole —, siis muutun ise ju ka teiseks. Ma ei ole enam mingisugune rändrahva esindaja, mul on kodumaa. Ja see kodu hoidmise tunne, see on ju seoses minu isa, minu ema, minu koduga, minu esivanematega. Minu ajaloga. Ja kujutage ette, et meil äkki teiega ei ole, meil ei ole ajalugu, Eestimaal pole ajalugu!»

Kirde-Eesti fosforiidi kaevandamine on edasi lükatud. Keegi ei oska praegu öelda,

millisena kerkib see probleem üles 13 aasta pärast. «Ma vaatasin «Varandust» professionaalse kadedusega, see on suurepäraselt tehtud,» ütles mulle Peeter Toominga kolleeg Enn Säde. «See on meie päevade kroonika ka ajaloo tarvis — kuidas me võitlesime või ei võidelnud...»

Sellega ehk lõpetamegi tähelepanekud Peeter Toominga poeetilises dokumentaalfilmikunstist. Sõltumata konjunktuuri nõuetest ja soovidest on ta nii stagnatsiooni kui ka demokratiseerimise ajal filminud seda, mida on tajunud, ja nii, nagu on tahtnud. Ta on alati jäänud truuks oma kodanikusümele ja kunstnikuvaistule.

Tõlkinud EDA PRII

TATJANA ŽAZITSKAJA on lõpetanud Taškendi Ülikooli filoloogina. 1970. aastast töötab Eesti Raadio venekeelsete saadete toimetuses. Teinud kaastööd mitmesugustele Eesti ja üleliiduliste väljaannetele, kirjutanud ka eesti fotokunstist ajakirjas «Sovetskoje Foto».

P. Ülevainu foto



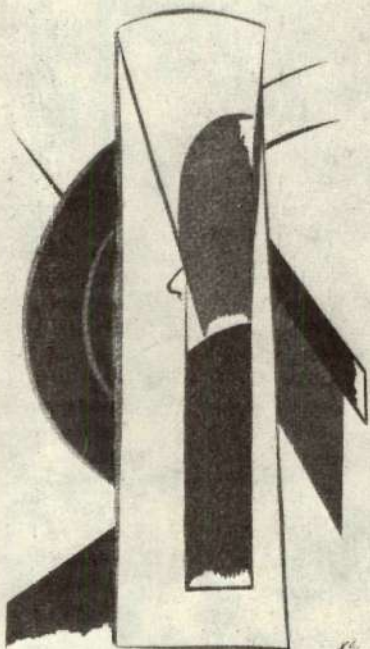


Kirill Zdanevits. Dekoratsiooni-
kavand. Tundmatu etendus,
1919. Akvarell.



Irakli Gamrekeli. Dekoratsioo-
nihavand Majakovski «Müstee-
rium-buffile». K. Mardžanišvili
lavastus. S. Ruzhaveli nim
Teater, Tbilisi, 1924 (teostama-
ta). Akvarell, guašš, tušš.

* VENE TEATRIMAALI
KULDAJASTU, lk 96.



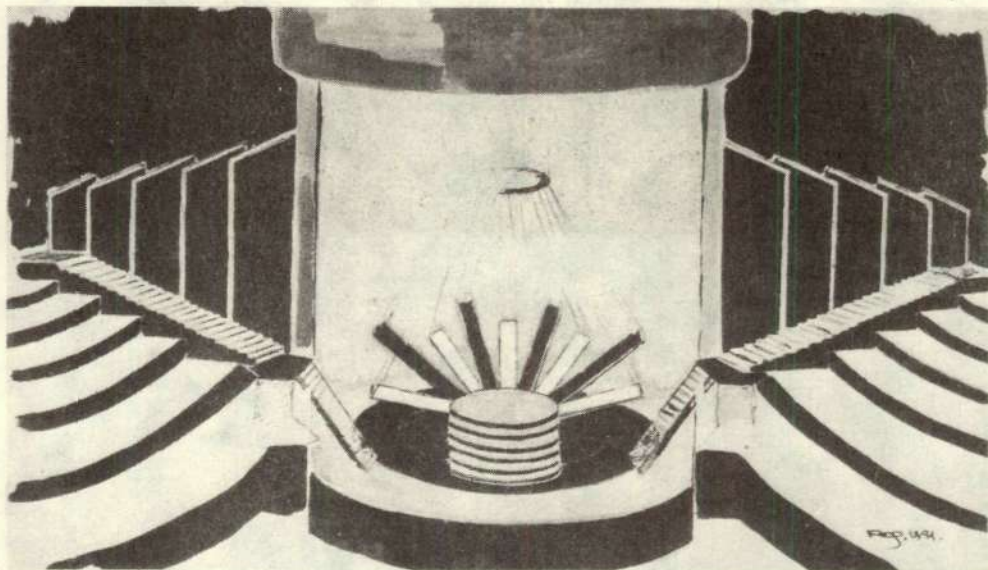
Natalia Gontšarova. Vanamoodsa mehe kostüüm. Trafarett. Ballett «Hispaania», M. Raveli muusika. S. Djagilevi trupp. Rooma, 1916 (teostamata).

* VENE TEATRIMAALI
KULDAJASTU. lk 96.



Natalia Gontšarova. Keerubi kostüüm (tagantvaade). Trafarett. Ballett «Liturgia». L. Mjassini lavastus. S. Djagilevi trupp. Lausanne, 1915 (teostamata).

Aleksandr Rodišenko. «Kuuendik maailma». A. Jarkovi ja N. Rovitši revüü. N. Gortšakovi lavastus. Moskva Music-hall, 1931. I vaatuse dekoratsioon. Guass, hõbe, tušš, pliats.



Shakespeare'i naasmine? II

JAAK RÄHESOO

«HAMLET» lavakunstitudengite suvetendusena Dominiiklaste kloostriis on hoopis teist laadi näitemäng kui «Othello» või «Macbeth». Lõpuks on meilgi üks väljakutsuv, paroodiline, šokitaotlusega Shakespeare, võiksime uhkustada: kahetunniseks kärbitud tekst, kaks Hamletit, kaks Claudiust, pöörased punkarisoengud ja hokivarustus! Mis seal ikka. Kindlasti on just «Hamlet» selletaoliseks ettevõtmiseks Shakespeare'i tragöödiatest sobivaim. Hamleti lugu ja isik on ju üks uusaegse Euroopa müüte, ja müüte on ikka ümber mõtestatud, parodeeritudki. Lisaks on «Hamlet» lavateosena hämmastavalt muundumisevõimeline — näidend, mis võtab alati oma esitajate näo, nagu on tõdenud Jan Kott. Temast on suhteliselt kerge teha suvalisi löikeid, väga erisuguseid osa-«Hamleteid». Asi pole üksnes «Hamleti» teatavas amorfuses, liinide ja episoodide rohkuses. «Kuningas Lear» on samasugune, aga seal peab mõttekas lavastus valitsema kogu struktuuri, nii et keerukus saab lisaraskuseks. «Hamlet» sõltub märksa enam nimikangelasest, ja Hamleti teravdatud subjektiivsus, tema tooni ambivalentsus lubavad keerata lugu kord nii, kord teisiti.

Neile üldistele teguritele lisanduvad kohalikud. «Hamlet» on meil kooliklassika, järelikult üldtuntud ja kanoniseeritud; ning ainult seesugust teksti tasubki parodeerida, trotsida, koolikäsitluse tolmust puhtaks kloppida. Samuti on «Hamletil» küllalt kohalikku teatritausta. See on ainus Shakespeare'i tragöödia, mille kaheksa varasemat kehastust moodustavad meie kultuuri loos piisavalt mõjusa ja katkematu rea. Arvust olulisem on siinjuures, et vahed pole jäänud liiga pikaks: alati on eelmine Hamlet küllaldase hulga vaatajate teadvuses jõudnud ulatada käe järgmisele. Ja väljakutsuval lavastusel peab olema, keda välja kutsuda ka ligemast teatriümbusest. Praegusel juhul tulevad arvesse vähemalt kolm eelmist lavastust — Panso (1966), Mikiveri (1978) ja Kretšetova (1984) oma.

Nõnda palju üldteoreetilist nende

tarvis, kes ehk veel kahtlevad, kas seesuguseid klassikaväänamisi tohib üldse lubada. Tegelikult seisan mina hoopis teise dilemma ees: järele mõeldes leian, et sel konkreetsel «Hamletil» olid siiski kõik eeldused mind ärritada ja tüüdata, ometi ei tundnud ma vaatamisel erilist piinlikkust või igavust. Arvustajana pean ma tolle vastuolu endale selgeks tegema, küsimus on ainult, kas see pole liig isiklik probleem. Ega mul olegi võimalust selle üldhuvitavust kuidagi kindlaks määrata. Võin vaid öelda, et minu vaatajakogemuses on too vastuolu olnud küllalt haruldane — enamasti on eeldatav ja tegelik reaktsioon ikka ühtinud. Vähemalt informatsiooniteooria seisukohalt peaks selline erandjuhtum pakuma suuremat huvi.

Veel võib küsida, kas seda lavastust peab üldse arvustama üks paadunud lubjakas — sedavõrd ilmselt oli too «Hamlet» adresseeritud noortele. Noh, ehk saavad nooredki nüüdsetes lahedamates trükioludes oma sõna öelda. Nähtud etendustel (18. juuni ja 18. aug 1987, teine mängusuvi) moodustasid lubjakad publikust igatahes märgatava kogumi. Muidugi, mingite detailide tähendus võis mul oma ea tõttu kaotsi minna. Praeguse noortemoe peensused on mulle kaunis hägused. Ma ei tea, kas näiteks Hamletite ja Claudiuste kostüümides vastandusid *punk* ja *heavy*, või *soft punk* ja *hard punk*. Ei tea ka, mis assotsiatsioon võisid nooremal publikul tekitada Hamletite «karjasmärsid» ja mõned muud konkreetsed vidinad. Kuid väga olulised need asjad ei tundu. Põhijoontes oli Kalju Komissarovi lavastus ülearugi selgelt loetav.

Mis siis võinuks temas ärritada, kontseptsiooni tasemel järelemõtlemist ärritabki? See, et nüüdisaegsust on taotle tud üpris lihtsa ja parasjagu kulunud skeemiga. On selge, et Komissarov ei tee «Hamletis» niisama palagani, vaid tahab edastada mingit sotsiaalset sõnumit. Seda on ta ikka püüdnud, aga pahatihti on tema räme teater jäänud just sõnumi poolest liiga abstraktseks, loosunglikuks, vahetute oludega vähe seo-

tuks. Meile on räägitud lavalt üldist juttu, et maailm on julm ja räpane, et siin käib halastamatu võitlus. Suhteliselt harva on Komissarovil õnnestunud anda oma nägemusele tõesti suurejoonelist ja painedlikku kuju, nagu «Vendades Lautensackides». «Hamlet» on tollega võrreldes samm tagasi skemaatilisesse. Siin näeme taas vana tuttavat võimu ja vaimu vastandust, ning lavastuse erilisus seisneb peamiselt paksudes värvides, millega too vastandus, eriti võimu jõhkirus on maalitud. Globaalselt võttes on kõik ju õige; ja nui jääb ikka nuiaks, kui seda kantakse ka ilusas pehmes vutlaris. Laval rippuski ÜRO lipp, kavalehel seisis pühendus rahuaastale, etenuduses mängiti gloobusega ja loo lõpetas Bob Dylan «*Blowin' in the Wind*». Siiski oleks sellisel varjamatult türanlikul Claudiusel rohkem mõtet kuskil Ladina-Ameerikas või Aafrikas. Siin maal võib ta meenutada küll Stalini aegu (kes osutaski laitmatut vaistu sellega, et teatavasti keelas «Hamleti» lavastamise), sestsaadik on aga võimu ja vaimu vahekordades olnud rohkem keerutamist ja silmakirjatsemist, ning Claudiusest suuremat osa on etendanud õukond. Sellepärast kahtlen ma Komissarovi sõnumi vahetus aktuaalsuses. Mis tähendab ka, et need iseendast ülidekoratiivsed mingid ja soengud ja muu atribuutika jäävad žestiks («vaadake, poisid, see on ju meie lugu»), millele lavastus sisuliselt katet ei paku. Sama kehtib hokiülrikondade kohta, milles ma samuti ei näinud muud mõtet, kui et tegemist on julma mänguga, kus kõik taandub lõppkokkuvõttes sellele, kumb kummale ära teeb — kas Hamlet Claudiusesele või Claudius Hamletile.

Kogu Komissarovi lihtne skeem oli vähemalt Hamleti ja Claudiusese esimesest vastandamisest saadik selge, edasi polnud sellega suurt midagi peale hakata — ta ei arenenud ega täienenud. Kui lavastus oli huviga jälgitav, siis mitte tänu kontseptsioonile, vaid kontseptsiooni ignoreerides. See tähendab: oli huvitav peamiselt vormilisest küljest või siis seesugustes osades, mis kontseptsioonist vähem sõltusid. Ega asjade selline seis Komissarovi puhul üllatagi: tema lavastused on enamasti huvitavad olnud just kontseptsiooniväliselt, tükati ja «tänu muule» — seal, kus ta on pigem teatripraktik kui ideoloog.

Mis siis selles «Hamletis» konkreetsemalt köitis — nii palju kui köitis? Kõigepealt kahtlemata mängu nooruslik hoog ja vabadus, mis pärast nii paljusid kokutavaid ja koperdavaid Shakes-

peare'e pole üldse väike pluss. Ent kõik ei taandu ainult esinejate noorusvärs-kusele. Sest võrdluseks on sama lavastaja ja seltskonna poolt samasugustes kärt-sudes värvides tehtud Janno Põldma «Teekond punktist A punkti B», mis tõesti tüütas ja ärritas, kuigi esmapil-gul võiks sellist ramedust Põldma näi-dendi tänapäeva noorukite maailmale arvata hoopis sobivamaks kui «Hamle-tile». (Nii et rahu, rahu, kes te kaht-lustate arvustust kannibalistlikes hälvet-es, võib tolle «Hamleti» stiilis hüüda: see pole siiski kriitiku pelk rööm värs-kest lihast letil!) «Punktist A punkti B» põhihäda oli ilmne: hõre tekst ei suutnud lavastuse rägust ja suuri sümboleid kanda ja nii mõjus nähtu pretensiooni-kalt, ülespuhutult. «Pretensioonikus» on muidugi ülimalt subjektiivne hinnangu-kategooria ja kindlasti peavad paljud igasugust nipitamist «Hamleti» kallal pretensioonikaks. Aga minu meelest kan-nab tugev teos välised nipid üldiselt kergesti ära. «Hamletis» on pretensioo-nikusse langetud tavaliselt pigem surm-tõise sügavamõttelisuse mängimisega. Komissarovi lavastuses ütlesid mängu-reegliid kohe, et sügavusi ei looditagi. Niisiis — sotsiaalne žest välja arvatud — ei sügenenud lunastamata pretensioonide piinlikkust. Ka otseste tekstitõrgete piin-likkust oli vähe. Sest nagu öeldud, on too lavastus väljakutsuv üksnes vormilt. Radikaalseid ümberhinnanguid sünd-mustele ja tegelastele ta ei sisalda. Kärbitud on kõvasti, aga põhilised stseenid ja tuntumad tekstikohad on alles; puudus vist ainult episood, kus Hamlet kohtab Fortinbrasi vägesid ja mõtiskleb sellest, kuidas tallatäie maa eest pannakse kõik mängu. Näidendi sisemine struktuur on seega jäänud puu-tumata, muutunud on üksnes faktuur. Keerukuse asemel näeme sõlmsündmuste koomikslilikult pinnalist tasandit.

Ja tol tasandil mängiti omamoodi ansambelilisel ja stiilselt, ilma et keegi üldplaanist lausa välja langenuks. Aga üldplaanis siseselt olid ebahuvitavamad küll liig ühemõttelised, karikatuursed ja paksuvärvilised rollid, nagu Claudiused või Rosencrantzi ja Guildensterni paar või juba pool-kohustuslikult paha-endeline Fortinbras, kus osatäitjail polnud võimalust etteantud skeemile suuremat lisada.* Claudiusese patukahet-susmonoloog «Hiirelõksu» järel oli ka väheseid kohti, kus tekst mängule otse-

* Kuna kavalehel puudus tegelasteks jagamine, olen osatäitjate anonüümsust respektseerinud. Ainult Hamleti mängijate nimed tuli eristamise huvides välja nukkida.

selt vastu hakkas. Võib mängida Claudiust kui tahes pahelisena, aga see episood nõuab kas või peenemat silmakirjatsemist. Põhimõtteliselt polnud eriti huvitav ka tavakohaselt lipitsev ja veiderdav Polonius, kelle roll mõjus esimeste kursuste loomaetüüdide (ahv ja koer) lihtsa arendusena, aga esitus pakus siiski küllalt kohti, mida naeruhimulisem publik tänuga kviteeris. Nagu ka hauakaevajate rohmakat huumorit.

Minu arvates olid pigem vaiksamad, vähem agressiivsed rollid ja lõigud need, mis leidsid näidendis uusi nüansikesi. Nõnda Gertrud, kelle napolisõnalisest olekust avaldus kuninganna olukorra kahe-mõttelisus. Või Horatio, kes tavaliselt lihtsalt tolgendab Hamleti sabas, et tema arutlused ära kuulata; nüüd oli tal ometi mingi oma nägu. Või Ophelia, kelles stambistunud malbuse asemel nägime seekord märksa iseteadvamat näitsikut. Vähemalt seni, kui ta oli täie aru juures; hull Ophelia äratas vähem huvi ja tema poplauluke mõjus labaselt. Hea võrdlusvõimaluse pakub siin Hamleti isa vaim. Mõlemal juhul on Komissarov traditsiooniliselt pühalikke või liigutavaid kohti sihiliku räpakusega madaldanud. Hamleti isa korral oli see vastu-voetav: too risti lohistav groteskne kogu näidendi alguses pani stiili täpselt paika,

muud mängu segamata. Opheliasse olime aga etenduse vältel jõudnud pisut hoolivamalt suhtuma hakata, ja ka episoodi osalised võtsid tema õnnetust tõsiselt. Niisiis kerglane nali üksnes häiris.

Last but not least — Hamlet. Hamlet on muidugi lõhestunud hing, aga tema lavalise kahestumise asjus tekkis mul kahtlus, et sisuliste kaalutluste asemel võis Komissarovit ajendada lihtsalt hirm, et üksi ei tee Toomas Vooglaid osa ära, ja nii pandi Merle Jääger abiks. Claudiuse kahestumine tulenes siis juba vajadusest luua Hamleti(te)le küllaldane vastasjõud. Ilmselt istunuks lavastuse üldskeemile teravam ja ägedam Hamlet kui Vooglaid. Agressiivsema Hamleti füüsiline eraldamine andis Jäägerile siiski liiga kitsa löigu ja ta esitas neid passusi ka üsna muutumatu kassilik-turtsuva vihaga, mis kiiresti väsitas. Temagi huvitavaim koht oli seal, kus ta Hamleti stseenis emaga läks korraks vaiksesse, intiimsemasse registrisse. Ent kuivõrd ta oli pelgalt sekundeerivas rollis, ei tekkinud suuremaid häireid.

W. Shakespeare, «Hamlet». Lavakunstkateedri 13. lennu diplomilavastus (lavastaja K. Komissarov), 1986. Hauakaevaja — Anne Reemann, Hamlet — Toomas Vooglaid.

K. Orro foto



Pöhi-Hamlet Toomas Vooglaid aga mängis nähtavasti nii, nagu lihtsalt suutis ja tundis. See Hamlet seisis lavastusest eraldi just neis (ja küllalt avarais) piirides, milles Hamlet võib «Hamletis» eraldi seista. Ja kuna Vooglaid ise oma Hamletit uskus ega püüdnud hüpata üle oma varju, siis uskusime meiegi vaatajatena, et võis olla ka selline Hamlet, eriti niisuguses lühendatud ja lihtsustatud lavaversioonis. Lihtne oli see Hamlet nüüd küll — põhijoonelt «aus nooruk», kes ühtäkki ümbritseva julmuse ja valega silmitsi satub. Kõigist nähtud Hamletitest oli ta kõige nõrgukesem, poisikeselikum, tundelisem, Claudiuse jõhkras maailmas vältimatult hukule määratud. Intellekti vahedust oli temas üpris vähe ja hullumeelsuse teesklemine jäi hüsteeriliseks veiderdamiseks. Vahel tekkis peaaegu ebalev tunne, et vaesel poisil on pisarad kurgus. Aga piinlikuks asi siiski ei läinud ja ka kuulsad monoloogid said tõrketä loetud. (Nende puhul hakkab osatäitjast küll peaaegu alati kahju: nii tajutavalt sigineb vaatajaskonda too köielkäijat jälgiv vaikus, kui näitleja sõna-sõnalt üle tuttava teksti sammub.)

Erilist distantsi Hamleti suhtes polnud võtnud ei peaosaline, ei lavastaja. Selleski liinis oli Komissarov tava-truu. Sest mujal on reaktsioonina XIX sajandi Hamleti-kultusele juba mõnd aega levinud tema nii- või teistsuguste varjukülgedele rõhutamine. Trüükõnõnas on sellest üht-teist meilegi ulatunud, T. S. Elioti etapilise esseega alustades ning André Mülleri igava ja rumala jorutusega («Edasis») lõpetades. Eesti Hamletid on seni siiski tehtud tões ja vaimus. Ka Juhan Viiding, kelle puhul kõrvalseisemisest palju räägiti, eemaldus oma Hamletist üsna napilt. Komissarovi lavastuses on mõned väikesed vihjed: realist Horatio hoomab ilmselt Hamletist paremini tema mängu ohte, ja «Hiirelõksu» näitlejad suhtuvad printsii õpetussõnadesse silmanähtava ironiaga; kuid see ei muuda palju. Ja ega ma kutsugi ainult moejoone järgimiseks Hamletit halvustama. Kuigi ükskord tahaks selgemini näha ka tema destruktiiivset poolust, mis tekstis on eitamatuult olemas.

Kokkuvõtlikult: seda etendust oli huvitav vaadata, aga temast on vähe mõelda. Ja «Hamleti» puhul paljast silmalõbust ei piisa. Ei piisa sellestki, et koolinoorte heaks sai klassikalt pisut tolmu pühitud. Komissarovi «Hamlet» näitab ilusasti kätte seda sorti teravajooneliste, peamiselt stiililisele läbiviidusele raja-

tud trakteeringute voorused ja piiratud. Kerge «Macbethi» vaadates tundsin ma rohkem igavust ja piinlikkust, aga ometi lähtus lavastus kõrgemalt ja laiemalt taotlustasandilt. Onnaks pole vajadust kumbagi tööd ühtses numbrite-süsteemis hinnata: Väljakutsuvaid Shakespeare'i-versioone ootaks edaspidigi, kuid siis tahaks nende tavatuselt rohkem mõttelist laengut.

«TORMI» on alati ümbritsenud eriline nimbus. Teadupärast on see Shakespeare'i viimane iseseisev näidend (järgnes veel ainult abitöö «Henry VIII» juures). Selle lõpetanud, lahkus autor teatrist ning tõmbus tagasi sünnilinna Stratfordi, kuhu jäigi viimasteks eluaastateks. Juba need välised asjaolud on andnud «Tormile» testamentliku staatuse. Kuid on ka sisulisemaid. «Tormis» on tõepoolest midagi mõistujutulist. See ilmneb küll kõigis Shakespeare'i viimase loomejõu teostes, mida on nimetatud «romantilisteks» või «sümbolistlikeks» näidenditeks, et kuidagi osutada nende eripära. Kahtlemata otsis Shakespeare tol perioodil lahendust neile teravatele probleemidele, mis tema elnevad suurtragöödiad olid püstitanud. Ja kahtlemata jõudis ta «Tormis» kõige rahuldavama vastuseni. «Tormi» tähendusrikkust aitavad rõhutada mitmed iseärasused: süžee peaaegu muinasjutulik lihtsus, olukorra ja tegelaste arhetüüpsus (üksik saar, merehädalised, võlur-valitseja Prospero, õhuvaim Ariel, ürgjõuline Caliban), Shakespeare'il nii haruldane aja- ja kohaühendus, koguni süžee-lise aja ja lava-aja täielik kokkulangemine, mis veel kord tugevdab elu ja teatri analoogiat. Selles näidendis põimuvad kummaliselt selgus ja salapära, ning too põiming on ikka olnud poeetilisel kõige mõjusamate, inimvaimule kõige erutavamate tähendussõnade tunnus. «Torm» on nagu sööt neile, kes kõikjal otsivad ühetähenduslikke, punkt-punktilt seletavaid allegooriaid, salaõpetusi, ja alati on ta seesugusel tõlgendamisel käest libisenud. Kindlalt võime väita ainult seda, et nagu Shakespeare'i viimased teosed üldse, kõneleb «Torm» andestusest ja lepitusest. Kui lootusrikkalt tema lõppu aga esitada, kuidas paigutada lahendusse Prospero võluvägedest loobumine, Ariel ja Caliban, selles suhtes jäävad igale lavastusele kaunis vabad käed.

Siiski jäi «Torm» pikka aega rohkem lugemisteoseks. Lava jaoks peeti seda sündmusteväseks ja staatiliseks, sageli ka liiga lihtsaks ja idülliliseks. Alles

käesoleva sajandi vapustused on teritanud meie pilku Shakespeare'i täiele konfliktisusele ja keerukusele, mistõttu «Tormgi» ei paista enam nii lihtsakeeroosa. Ühtaegu on kirjandusteaduses jõudsalt arenenud sümbolite tõlgendus, mis samuti on tõstnud Shakespeare'i viimaste näidendite aktsiaid. Ning lõpuks on metafoorne teater leidnud sümbolite kehastamiseks kohased vahendid. Nii on «Torm» tasapisi kogu maailmas saanud üha märgitavamaks ning selle lavastused Shakespeare'i-tõlgenduste reas järjest olulisemaks.

Eestis on olnud ainult üks varasem katse — «Estonia» 1929. aasta lavastus (Ants Lauter). «Tormi» eriasendi tõttu ei soovitaks seda lavastajale või teatrile, kes pole Shakespeare'iga varem kuigi-võrd töötanud: vaevalt tasub ju alustada lõput. Eks Draamateatrigi Shakespeare'i-rida on olnud viimastel aastakümnetel kaunis hõre, kuid elementaarseks kogemuseks sellest piisab. Evald Hermaküla kontos leidub küll ainult hiljutine «Windsori lõbusate naiste» suveetendus, mis kuuldavasti (ise pole näinud) palju ei pakkunud; ning too näidend on Shakespeare'i kaanonis ka kõrvaline. Häda pärast võiks Hermakülale juurde arvata Vetemaa «Tuule Olümposelt», selle Merivälja Macbethide loo, kus ei jõuta küll Duncani tapmisenigi, sest enne hüppab härra Macbeth alt. Olgu kuidas on, praegusesse Shakespeare'i buketti «Torm» sobib: me näeme, kuhu autoril oma suurtragöödiate juurest veel minna oli.

Nagu Komissarovi «Hamlet» on Hermaküla «Tormgi» ilmselt ebatraditsiooniline lavastus (nähtud etendused — 3. ja 4. okt. 1987, suure lava variant). Jälle on esitus kärbitud vähem kui kahele tunnil. Jälle pole kostüümides lähendust vastavale ajastule — või õigemini tolele juba rahvusvaheliseks Shakespeare'i-mundriks kujunenud tinglikule moele, mida irooniliselt iseloomustatakse sõnadega «palju nahka». Kuid erinevalt «Hamletist» pole «Tormis» otsejoonelise aktuaalsuse ja ärritavuse taotlust. Viheid tänapäevale siin-seal leidub, aga põhirohk on õigesti üleajalisusel, universaalsusel. Nii seguneb öukondade riietuses renessansi pompoosus mingite Kaug-Ida elementidega, prints Ferdinand esindab valgustusajastut ja Stephano koloniaalimperialismi. «Tormis», nagu öeldud, peab olema kummalisust — see on näidendile sisimalt omane ning aitab dramaturgilises plaanis korvata süžee lihtsust. Ja kummalise õhustiku loomisega on lavastus üldiselt toime

tulnud. Siia kuulub alguse vaikne stseen näiteseltskonna salapärase (mitmekeelse?) pominaga. Kuulub kogu assotsiatsiooniderikas kunstnikutöö (Vadim Fomitšev) — niihästi kostüümid kui ka too purunenud antiikne (või renessanslikult antikiseeritud) fassaad ning õhus rippuvate laipade ja esemete sürrealistlik (Dali? Tanguy?), just nagu veealune vaatepilt. Kuuluvad ka arvukad heli- ja valgusefektid ning peaaegu lakkamatu liikumine tagalaval, mis loob pinget, varitsevate ohtude tunde. Kõik see on eriti oluline «Tormi» esimeses, ekspositsioonilises pooles, kus me alles siseneme näidendi maailma. Üldjoontes kujuneski lavastuse esimene pool teistest märgatavalt huvitavamaks. Siia jäid ka õnnestunud episoodid: Antonio (Liina Orlova) ja Sebastiani (Tõnu Mikiver) vandenõu, mõtteliselt täpne ja machiavellilikult vahe, ning Calibani (Ain Lutsepp) ja Stephano (Jaanus Orgulas) kohtumine. Lutsepp ja Orgulas olid üldse nähtud etenduste parimad osalised, neid oli huvitav vaadata ka siis, kui nad eriti midagi ei teinudki. Andekas koomik Ivo Eensalu jäi paralleel-Stephanona seekord paratamatult varju.

Nõrgemini on esindatud «Tormi» teine vältimatu omadus, mida võib nimetada selguseks või läbipaistvuseks. Või ka sihipärasuseks, sest «Torm» on väga lõppsihiline näidend. Kui tema eri liinid ja tasandid (iseäranis finaalis) ei seostu, jääb kogu lugu võib-olla huvitavate, kuid ikkagi suurema mõtteta nägemuste reaks, paremat sorti fantasiliseks revüüks. Selles suhtes, nagu tihti on tähelepanu juhitud, meenutab «Torm» varasemat «Suveöö unenägu». Kummalisus ei tohi «Tormist» küll lõpuni kaduda, aga mida lähemale jõuame lahendusele, seda tungivamaks muutub mõttelise selguse nõue. Ja nüüd hakkavad järjest ilmsemaks saama puudused, mis olid eos juba lavastuse esimeses pooles, aga siis veel atmosfääri põnevusest varjatud.

«Tormi» ainsaks vaieldamatuks kuulutuseks, nagu öeldud, on andestus ja lepitus. See peab küllaldase rõhuga välja tulema, ja et see välja tuleks, peab enne küllaldase rõhuga mängima Prospero vaenlaste näilist äraneedmist. Shakespeare'i teksti lugedes (mis on muide ebaharilikult üksikasjalike lavamärkustega varustatud) võimè uskuda, et ta kasutas selle stseeni mõjususe saavutamiseks kogu tolaeagset lavatehnikat. Kuid siin ei tohi olla dogmaatilisust: kindlasti on too episood kuskil ka liht-



W. Shakespeare, «Torm». TRA Draamateater (lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev), 1986. Stseen suure saali variandist.

P. Lauritsa foto

sate vahenditega meeldejäävaks mängitud. Tuleb vaid nentida, et Draamateatris seda ei juhtunud: pidusööke sümboliseeriv lahtilõigatud arbuusi moodi rekvisiit, kirstust kerkiv tulnukasoenguga Ariel ja tema süngele kuulutusele järgnevad asjaosaliste ägamised jäid kaunis ilmetuks. Nõnda jõuame andetuseni liiga ettevalmistamatult.

Ka eri liinid ei taha hästi seostuda. Noored armastajad on üldse kahvatupoossed. Mirandadest on Rita Raave üsna ühetooniliselt malbe, Carmen Uibukant märksa tõrksam, aga too tõrksus

ei leia konkreetsemat põhjendust. Märt Visnapuu Ferdinandina on lihtsalt poisikeselik. Suurt lootussära neist lavastusse ei kiirga.

Vaimude väge üksi esindav Ariel, too luuletajate lemmik, on Elle Kulli näol (Kaie Mihkelsoni rohkesti kiidetud Arieli esialgu ei näinudki) sümpaatne, pisut melanhoolne, võib-olla kujuteldavast vähem liikuv. Aga Arieli üldisem tähendus jääb ebamääraseks ja nii ei too tema vabanemine oodatud ülendust.

Ei jõua päriselt katuse alla ka madalliin, neile kahele monumentaalsele kujule, Stephanole ja Calibanile vaatamata. Kui ma hakkaksin nüüd seletama, mis on nende koht näidendi lahenduses (ma arvan nimelt, et purjus seltskonna ilmu-

mine hiilgavates — või tegelikult juba mudastes — hilpudes parodeerib võimule pürgimist), siis tähendaks see ainult ühe võimaliku tõlgenduse pakkumist; ja lavastajal võis olla teistsugune nägemus. Arvustajana saan tõdeda vaid, et oli too nägemus milline tahes, laval ei realiseerunud see küllaldaselt.

Lõppkokkuvõttes koondub lahenduse raskus ometi Prosperole — «Torm» on eeskätt tema lugu ja tema selle kokku seob. Hermakülal on see juba teab mitmes kord olla ühtaegu lavastaja ja peaosaline ning selline kaksiktöö on olnud ka kriitikas sageli arutusobjektiks, enamasti ikka selle tulemusega, et peaosaline on lavastajast mõjuvam. «Tormi» kohta väidaksin pigem vastupidist — kui Prospero asend ei teeks selle mõtetuks. Näiliselt on Prospero üks ideaalsemaid lavastaja-peosalise rolle üldse: on ta ju näidendi sündmuskäigu juhtija. Kuid kerge töö see kindlasti pole. Nagu «Kuningas Lear», nõuab «Tormgi» terviku täielikku valitsemist, ja saalist on seda tõenäoliselt lihtsam teha kui lavalt. Igatahes jäävad ka Hermaküla-Prospero tegutsemisajendid mitmes suhtes ebamääraseks ning sedavõrd kannatab kogu lavastus. Üldjoonelt on Hermaküla hoollega väitunud ülevust ja pidulikkust, millele Prospero osa võib kergesti ahvatleda; põhimõtteliselt ei ole sellele vastuväiteid. Selge on tema mängust samuti, et lood saarel pole kaugelki idüllilised. Prosperol on maadlemist, kärkimist ja manitsemist küll Calibani, küll Arieli, küll Uibukandi variandis ka Mirandaga. Ilmselt õnnestub tal vaid suurivaevu neid kõiki oma tahte all hoida. Aga miks see nii on ja kuidas see seostub lõpplahendusega, oleks raske öelda. Nõiavägedest loobumisele ei oska ma selles lavastuses üldse anda erilist tähendust. Mis puutub andestusse, siis pressib Hermaküla küll läbi hammaste: «Kuid vihast võitu saab mu parem mina.» Ent sellest jääb väheks, ja kogu lepitussteen tehakse kuidagi möödaminnes nagu tüütu kohustuslik rituaal.

Kuigi kriitiline osa sai tunnustavast märksa pikem, pean seekord vaadeldud Shakespeare'i-lavastustest «Tormi» siiski kõige huvitavamaks. Arvesse tuleb juba ülesanda raskus: «Torm» on Shakespeare'i üldistusjõulisemaid teoseid. Kindlasti üldistusjõulisem kui märksa tuntumad «Macbeth» ja «Othello»; kas just üldistusjõulisem kui «Hamlet» või «Kuningas Lear», selle üle võib vaielda. Tema lavastamise põhilisi probleeme on õige tooni, õhustiku tabamises, ja suurel määral oli see vähemalt algupoo-

les õnnestunud. Aga õhustikku on hoopis raskem kirjeldada kui eespool loetletud puudusi. Isiklikult enda jaoks on mul lihtne kriteerium: arvustajana vaatasin kõiki arutletud lavastusi mõistagi kaks korda, aga ainult «Tormi» puhul oluaks mul selleks tahtmist ka lihtvaatajana.

Muide, et ei arvataks, nagu peaksin rõhutatud omapäraga klassikatõlgendusi «autoritruumatest» (õigupoolest lihtsalt traditsioonilisematest) lahendustest igal juhul paremaks, lisan veel, et 1986/87. aasta hooaja tippudeks loen võrdselt Draamateatri «Tormi» ja Noorsooteatri (Lembit Petersoni) «Misantroopi». Hooaeg oli küll nigel ja kummagi lavastusega võib nuriseda, nii et tipuks tituleerimine ei tähenda praegu eriti suurt au. Aga need lavastused näitasid, et nii vabamal kui ka rangemal klassikatõlgendusel on mõlemal oma võimalused. Intelligenti ja autori täpset mõistmist on vaja kummalgi juhul — nii selleks, et näidendi jõuooni järgida, kui ka selleks, et neid koolutada. Aga kui palju koolutada, selle kohta pole mingit reeglit. Igatahes peab lavastaja alati teadma, mida ta klassikalt tahab. Ja ta ei tohi alahinnata klassika võimet ülbeid või hooletuid armutult lolliks teha.

Arvatavasti ongi meie viimase viie aasta klassikabuumi peamine tulemus see, et on pakutud küllalt erinevaid lähenemisviise ja nõnda loodud normaalne suhtumissituatsioon, kus meid ei huvita enam trakteeringu uudsus või traditsioonilisus kui selline, vaid iga üksiklahenduse konkreetne mõttekus — see, mida lavastusel on meile ainuliselt öelda.

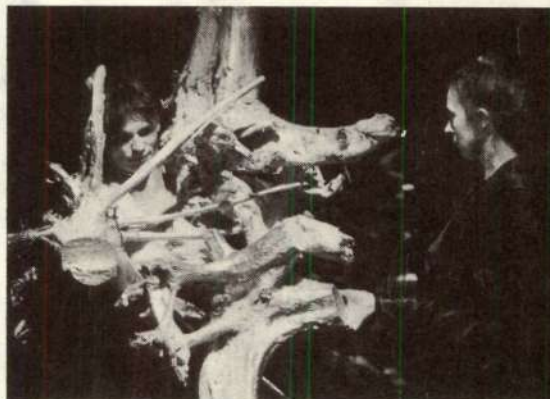
Mida veel üldistuseks? Meenutades kuue aasta eest Jerevani Shakespeare'i-festivalil nähtud etendusi, torkab taas silma meie jätkuv tehniline konarus. Ka armeenlaste lavastused polnud kontseptsiooniliselt alati eriti huvitavad, ent vähemalt võis nautida esituse välist külge. Meil aga komistatakse ühtepuhku ühel stiilitasandil teisele, tekivad rütmilised augud jmt. Muidugi ei mõtle ma praegu taotluslikku räpakust, millel võib olla sisuline õigustus. Nagu räägitud, oli «Hamlet», siin vaadeldud lavastustest «räpakaim», tehnilisest küljest oma kitsas laadis läbiviidum.

Ikka ja ikka on probleemiks värsilugemine. Eesti näitlejad paistavad pidavat värssi pigem mängu segajaks kui lisa-võimaluste pakkujaks. Ometi saab lauserütmi ja värsirütmi koosmõjus anda kõnele selliseid nüansse, mis proosas pole kunagi võimalik. Tavalist «makaronikugistamist» oli seekord kõige roh-

kem «Othellos», mille tõlget polnud kuivõrd kohendatud, aga seda oli ka «Hamleti» kiiremates osades. Suupärastatud tõlkega «Macbethis» asendas kugistamist ladna ludistamine. «Tormis» polnud kumbagi, aga see-eest oli orienteeritud üksnes lauserütmile, nii et teksti värsilisus kadus sootuks. Üks selle väliseid pisinäitajaid oli rõhunihe esimeselt silbilt teisele Prospero ja Sycoraxi nimes, millest johtuvat rütmijõnksu kõrv ometi ei registreerinud. (Sama oli juhtunud Stephano ja Trinculo nimega, aga need jäid proosateksti.) Kindlasti on kõik lavastajad lugenud seda, mida Peter Brook «Tühjas ruumis» Shakespeare'i värsist kirjutab, nimelt, et selles tuleb eristada puhtinformatiivseid, proosalähedasi löike kujundlik-poetilistest ning leida kummagi jaoks erisugune intonatsioon. Kuid tegelikku lavatöösse pole see teoreetiline tarkus meil jõudnud.

Värsilugemiselt peaks loomulikult siirduma tõlgete vaatlusele, kuid see on teema, mille vähegi rahuldavaks käsitlemiseks siin pole ruumi. Võib ainult meenutada, et meie Shakespeare'i koguväljaanne on jäänud sama hästi kui läbi arvustamata. Väga see just ei üllata, sest korralik tõlkekriitika nõuab tõesti tohutut tööd, mida meil rantjeede puududes võiksid endale lubada ehk ainult personaalpensionärid. Halb on aga, et argumenteeritud väidete koha hõivavad nüüd paratamatult käibearvamused. Realugejale imponeerivad need seitse köidet juba oma välimuse ja mahuka kommentaariumiga; küllap peetakse siis tõlkeidki kanoonilisteks ja lõplikeks. Teatriringkondades seevastu, kus nende kallal on keelt murtud, paistab levinud

olevat samavõrra pealiskaudne halvustamine. Tõde asub nende äärmuste vahel. Koguväljaande tõlked on küll varasematest (ka Ants Orase omadest) üldiselt paremad, aga jätvavad sellegipoolest soovida. Täiesti ilmne on näiteks ekvilineaarsusega liialdamine, mille tagajärjel (kuivõrd eesti sõnad on pikemad) on kadunud paljud nii või teisiti olulised detailid või tekkinud kohmakad süntaktilised känkrad. Shakespeare'il on muidugi rohkesti barokset keerutamist, aga ühel puhul («Mööd möödu vastu») tõlke teatrite kohendajana ning teisel puhul («Richard II») läbinisti uue versiooni tegijana julgen väita, et üldiselt on ta originaalis siiski märksa vabam, nõtkem, loomulikum. Blankvärss on salakavalam kui esimesel pilgul paistab; tema näiline kergus võib tõlkijat petta — nagu luuleharrastajaid petab vabavärsi vormiline reeglistamatus. Koguväljaande tõlgete ümbertegemisega on ametis olnud nüüd juba üsna mitu inimest, teiste hulgas Paul-Eerik Rummo, Jaan



«Torm» (väike saal). Ferdinand — Märt Visnapuu, Ariel — Kaie Mikkelson (külalisena).

«Torm», väikese saali variant. Caliban — Ain Lutsepp, Stephano — Ivo Eensalu, Trinculo — Maria Klenskaja.



Kaplinski ja Doris Kareva. Ning lähemise erinevustele vaatamata on nad kõik liikunud suurema lihtsuse ja vabaduse poole. Võib-olla pole see ainult kohalik iseärasus, noore kirjakeele paratamatu sündus, sest teatavat lihtsustamist võib nentida ka sellistes kuulsates tõlgetes nagu Schlegel-Tiecki ja Pasternaki omad. Igatahes tuleb meil laiemat teadvuseni viia arusaam, et Shakespeare'i tõlkimine eesti keelde pole praeguse koguväljaandega kaugeltki valmis.

Lõpetaksin aga samaga, millest alustasin — kartusega, et too äkiline klassikalembus võib jälle kergesti haihtuda. Seda enam, et päris hiilgelavastusi pole



ju praegusenigi sündinud. Loodetavasti mõistetakse, et see on pikaajase võõrdumise paratamatu tagajärg. Ja loodetavasti pole vaja hakata seletama, et euroopa teatri (Ida on meil alles avastamata!) 2500-aastane pärand pole üksnes vana koli. Kui minevikku ka praeguste laiade tõlgendamisvõimaluste juures ei osata elustada, siis on lood meie teatrite vaimu ja fantaasiaga tõesti nadid. Vähemalt on viimaks taandunud see tobe bürokraatlik lahterdamine, mis jaotas kogu tõlkedramaturgia vennasrahvaste, sotsmaade ja kapmaade sahtlitesse, kusjuures vanem klassika, orjanduslikust Kreekast-Roomast alates, kukkus ajaloolis-geograafilise viperuse tõttu peaaegu tervenisti «kapmaade» jakku. Aga nüüd, kus neid kunstlikke proportsioone ülevalt enam ei nõuta, võiksid teatrid klassika normaalse seisuga säilitamiseks kehtestada ise teatud arvulised reeglid. Vist oleks praegu veel liiast tahta, et igas teatris lavastuks igal hooajal üks vanema klassika näide. Ent üle-aastane vaheldus kuluks küll ära: üks hooaeg midagi vanemast, teine hooaeg uuemast (tinglikult Ibseniga algavast) maailmaklassikast. Ja ehk läheb siis kvantiteet pikapeale tõesti kvaliteediks üle.

(November 1987)

«Torm» (väike saal). Antonio — Liina Orlova, Sebastian — Tõnu Mikiver.

G. Vaidla fotod

Postskriptum, veebruar 1988. Vahepeal (7. veebr) olen veel kord vaadanud «Tormi». Läksin vaatama peasjalikult Kaie Mihkelsoni pärast, kelle rohkesti klõdetud Ariel jäi eelmistel kordadel nägemata. Aga Mihkelson ei üllatanudki eriti: tema tõsist ja nukrat Arieli oli küll parasjagu huvitav jälgida, eriti siis, kui Ariel ise näidendi räuskavamaid tegelasi jälgis; ent pigem võis nentida Arieli silmatorkavat, ilmselt sihilikku vaoshoitust — kõik lennukamad kohad olid rangelt sordiini all. Arvustuste järgi otsustades on Mihkelson mänginud ka teistsugust, aktiivsemat Arieli. Peamine üllatus oligi lavastuse üldine muutumine nelja vahepealse kuu jooksul. Nondestsamadest arvustustest ilmneb, et palju oli muutunud juba varem, ent seda võis veel seostada üleminekuga väikselt lavalt suurele ja muude väliste asjaoludega. Et esitatu aga nüüdki, poolteiseaastase mänguaja ja mitmekümne etenduse järel veel nii fluidne on, näib viitavat põhimõttelisemale hoiakule. «Tormi» puhul ongi liikvele läinud väljend «avatud struktuuriga lavastus». Teoreetiliselt võiks seesugusele lähenemisele leida küllalt õigustust: kui iga sisukam teos võimaldab arvukaid erinevaid tõlgendusi, miks peakski siis kangekaelselt klammerduma ühe nägemuse külge; hoopis huvitavam oleks võtta kord üks, kord teine vaatepunkt, teksti ümber nagu tiireldes. Kuid kahtlemata on seda esseevormis lihtsam teha kui teatris. 47



«Torm», suure saali variant. Alonso — Aksel Orav, Ferdinand — Märt Visnapuu.

P. Lauritsa foto

Laval vajavad osalised koosmänguks ju rohkem kindlaid, fikseeritud punkte.

Kui eelmiste etenduste puhul võisin nüriseda värsirütm kadumise üle, siis seekord oli rütm lausa rõhutatud — värsiline küll, aga iseäralik, monotoonne, painav. Nii nagu see Prospero ja Miranda algusstseenis kätte anti, nii kordasid seda omade variatsioonidega enam-vähem kõik tegelased. Painajalikus oligi seekordse etenduse peamine mulje. Lisaks rõhuvale rütmile oli palju roidunud nõtkumisi, maas väänlemisi, vägivaldseid kaalpainutusi. Heledamad kohad olid veelgi taandatud, taandatud oli ka Prospero üldine juhtiv-valitsev roll, nii et lõpu andustus ja lepitus jäi veel pealiskaudsemaks, formaalsemaks. Varasemast veel rohkem valitsesid grotesk ja fantasmagooria, eelkõige Calibani-Stephano-Trinculo liin. See «Torm», võib öelda, oli juba kuri uni.

Kui see on nüüd lavastuse lõplik suund, siis näib see mulle omajagu vägivaldne. Ent isegi kui tegemist on mingi vahepealse etapi-ga, kahtlen ma, kas vaatajad, kes «Tormi» pole lugenud, näidendi sündmuskäigust seekord piisavalt aru said. Liig palju oli kitsukesel eeslaval tegelaste sagimist, igasuguseid teisikuid-dublante (kelle lavaline reaalsus võis jääda segaseks), juhuslikke, küllaldaselt põhjendamata lisandusi. Kõige ilmsemad võõrkehad olid laulud: Ristikivi «Kõik möödunu saab unenäoks» ja Talviku «Ma iial polnud eht» on muidugi eesti luule pärlid, ent «Tor-

mi» aine- ja kujunditeringiga pole neil kuigi võrd ühist. Ka dublantide lavaletoomisele ei oska ma tegelikult anda suuremat mõtet. (Dublantidena pean silmas niihästi Sulev Teppartit ab-Calibanina kui ka seda, et Trinculot mängis varem Stephanona esinenud Ivo Eensalu, kes pealegi kandis seekordse Stephanomängija Jaanus Orgulasega ühesugust kostüümi. Ka teine Miranda, Rita Raave, käis Carmen Uibukantil vahepeal abiks.) Teisiklus on ju traditsiooniliselt pahaendeline ja nii suurendasid dublandid etenduse painajalikkude üldmuljet; kuid mulle tundub, et see oli vaid tahtmatu kõrvalsaadus: pigem juhtis lavastajat mingi trupisisene, «köögi-poolne» kaalutus. «Tormi» viimati nähtud kujul oligi too häda, et liig segases asjas võib hakata ka kõige tehnilisemat nähtust sümboliseeritult tõlgendama.

«Tormi» muutlikkus tähendab ühtlasi, et iga arvustus käib tavalisest suuremal määral vaid konkreetse etenduse kohta. Kuna selline «avatud struktuuriga lavastus» on meil üsna harv, oleks võib-olla otstarbekas teha mõne aja möödudes etenduse osaliste ja kriitikute vestlusring, et saadud kogemust kuidagi teadvustada ja üldistada.

Pühast teatrist surnud teatrini?

LILIAN VELLERAND

Kui 1987. aastal Minskis toimunud «Balti teatrikevadele» meie esinduslavastust otsiti, oli juttu ka väikese saali «Tormist». Kas just ametlikes instantsides, aga kriitikute hulgas küll. Kindlasti oleks festivalikülalistel olnud huvitav võrrelda Valgevene lavastaja Rajevski sünet, rasket, globaalse tragöödia nägemusest täidetud «Tormi» Hermaküla mängleva elumüsteeriumiga. Mõlemad lavastused tõestavad selle Shakespeare'i näideni geniaalset ettenägelikkust inimliku elu kokkuvõttena. Rajevskil loksib tinajas põhjatuses lapik ketas, millel inimene ennast kunagi päris turvaliselt tunda ei saa; Hermaküla lavastuses võtab inimene ennast alasti kostümeeritud aegade farsis.

Ühes püstjalavestluses ütles Hermaküla, et see on tema kõige armsam näidend, või umbes nii. Aga et ei jätku hingelist, vaimset jõudu, et muuta teda säravamaks, elegantsemaks, sädelevamaks. Seda ütles ta kunagi 1988. aasta alguses, kui etendus oli juba mõnda aega suures saalis läinud. Ka ütles ta, et teda huvitavad selles loos kaks asja: esialgu elu see külg, millest me tavaliselt ei

räägi või liiga vähe räägime (oleme «sestsamast ainest tehtud, millest meie unenäod», tsiteeris ta), teiseks see, millise hullumajana või kui hirmsad paista võiksim, kui kõik korruga peeglissee vaataksime...

Need on need asjad, mis nii väikese kui ka suure saali etendustes on ikka olemas olnud: inimene kui teadvuse ja alateadvuse väravate vahel ekslev olend ja inimene kui sotsiaalne kretiin, võimuhull. Inimene kui loodus ja kui ajalugu. Inimene kui looja ja kui hävitaja. Ja lõppude lõpuks ka inimene kui teater. Nii selgelt pole Hermaküla oma maagirolli veel kunagi mängida saanud. Sest nii selgelt pole talle seda ükski teine näidend võimaldanud.

Kas on väikese ja suure saali etendustes märgata mingit olulist põhimõtet vahet? Minu arvates on. Suures saalis valitseb unenägu. Väikeses saalis valitseb ja lummas inimene.

Väikese saali etenduse lõpus heitis

«Torm» (suur saal). Miranda — Carmen Uibukant, Prospero — Evald Hermaküla.

P. Lauritsa foto



Hermaküla Prospero õlgadelt võlukeebi ja tuli välja iseendana, kampsunis ja teksastes, ja rääkis justkui iseenda nimel. Suurel laval heidab ta enne lõppu küll peast papist peadkrooni ja ka ta särigita frakk istub seljas räsitult ja räpakalt, aga see on siiski frakk, konventsionaalne kostüüm elu pidulikeks puhkudeks.

Kui Hermaküla väikeses saalis meilt, publikult, tuult purjedesse palus, võis uskuda, et oma riiki naasis ta vaenlas- tega leppinuna. Ja et ta tõesti ise uskus leebusse ja andeksandi. Suure saali etendusel vaataja ei tea, millal lõpp on, ja hakkab plaksutama enne Prospero monoloogi. Nii et Hermaküla aplausi mingi viipega katkestama peab. Kui ta siis publiku jälle pihku võtab, on etenduse lum- musest mingi osake kadunud ja ka sellest kortsunud frakis mehest ei tea, on ta Her- maküla ise või tema kostümeeritud tei- sik, uskuda ja usaldada teda lõpuni või mitte? Kuigi ta räägib veenvalt ja võlu- valt nagu Hermaküla ikka.

Lavastust ja eriti etenduse lõppu on nii väikeses kui ka suures saalis, nii kriiti- kute poolt kui ka vaatajate hulgas mitmeti tõlgendatud. On nähtud Herma- küla kui Prosperot ja ka kui näitlejat pih- timas pühakojas — teatrilaval — omaenese möödunud elu ja anumas lepi- tust ning andeksandi inimestelt, kes talle või kellele tema on kunagi kurja teinud. Palumas andeks selle eest, et illusioon kunstivõlust pole suutnud inimest muuta ja seda, et inimesed meeletuna ei hävi- taks üksteist (vt T. Karro, SV 6.III 1987). (Nii on loetud etendust, kus Hermaküla laskus publiku ette põlvili. Minu nähtud kordadel ta seda teinud ei ole.)

Hermaküla on arvatud perestroikale tuult tiibadesse paluvat ja võrreldud Prospero võlusaart riigi, maalapiga, mida tallab ja reostab vaenlase jalg.

Shakespeare'i tekstisse, mida on kõ- vasti kärbitud, on alles jäänud Prospero mõte surmast ja meehehitest. Eesti teatri kontekstis, kus alles mõni aasta tagasi mängis Jüri Järvet «Bingos» loomisest loobunud, surmale valmistuvat Shakes- peare'i, ei saa tekkimata jääda paralleel «Bingo» lavastuse ja «Tormi» lõpu vahel.

Lavastus, mis on julgelt, isegi pead- pööritavalt avatud improvisatsioonile, võib ja peabki vist lubama ka vaatajale väga erisuguseid tõlgendusi. Ja kui siin nägemused ja arutlused päris ots otsaga loogiliselt kokku ei satu, võib nii juhtuda ka sellest, et lavastuse enda loogika sumbuurselt unenäoline on.

Pidulik farss inimesest ja tema ajaloost või tema teatrist algas väikese saali etenduses juba fuajees, kus ümara laua

taga, veinipokaalid käes, istus võörkeel- seid fraase (Shakespeare?) pomisedes ku- ninglik laevasõiduseltskond. Küünlaval- gus ja istujate majesteetlik väljanäge- mine löi maagilise ruumi, millest läbi astudes võis vaataja valmistuda eelseis- vaks elamuseks. Kes rohkem kunsti-, kes rohkem eluelamuseks, olenes juba vaataja vastuvõtutüübist.

Väikest lava kattis rebenenud kortsus vaheriie (puri?), kahel pool lava rippusid tihedas reas kõiksugu kostüümid, mis mõnele võisid meenutada teatrigarde- roobi, teisele aga võisid olla märgiks eri aegadest ja moodidest.

Torm sündis näitlejast. Arieli (K. Mih- kelson) liikumatu valge nägu, kust vaa- tasid kaks uurivat silma, ilmus kord siin, kord seal purjepilusse kui tormihoiatus. Kui õhuvaimu pilk kohtus tugeva, pikakasvulise pootsmani pilguga ja too Arieli väljakutse vastu võttis, läks torm lahti. Kaks meest tagusid nahkseid trum- me, Ariel tantsitas rooli. Keegi ei liikun- nud oma kohalt, aga siiski oli lava tuult ja tormi täis. Tormimuusikat tegid trum- mid ja hiina gong, mis on üldse etenduse sugestiivsemad tegelasi. Alati kuskil tagaplaanil, mängib ta kaasa kui elus- olend. Ta võib heliseda või mõirata kui inimhäääl. Ja kord kuulsin teda isegi sü- litavat. See oli siis, kui teda liiga bru- taalselt patsutama hakati. Väikesel laval tegid tormi kolm näitlejat. Kaie Mihkel- soni või Elle Kulli Ariel, Toomas Urb ja Raimo Pass.

Suurel laval tormi ei ole. On kulisside efektset liikumist, aga mitte tormi, mis keha mälu ärataks ja kaasa kisuks. Nüüd, kus Hermaküla, tundmatuks grimeeri- tud, ise Pootsmanni mängib, toimub küll ehtne laevahukk. Ja sedagi ei tee lava- *machina*, vaid meremeeste hääled. Nende Hermaküla järel käsklusi kordavad käh- head kōrid viivad mõttele, et niisugune meeskond läheb põhja ka ilma Arieli võlujõuta.

Enne kui Hermaküla Prosperoks muu- tub, seisab ta, mustad prillid ees, pikk sall kaelas, mütsilodu peas, ja kraak- sub käsklusi. Või mängib — ikka käsk- lusi jagades — ka ise purjus meremeest, kes kukub istuli ja pakub oma pudelist kuninga hoovkonnale: «Tehke enne põh- jaminekut suud seks!» Ühel nähtud eten- dustest tuli suurel võluril Prosperol mõnda aega endas võidelda rameda madrusega, nii raske oli sellest värvikast karakterist silmapilkselt lahti rabelda. See oli huvitav teatrikogemus. Niisama huvitav kui kogemus ühelt väikese saali etenduselt, kus Prospero ütles lause ja naeratas, ütles teise ja naeratas jälle.

Selles naeratuses oli midagi eemalolevat ja salapärast. Pärast etendust kuulsin Ilmar Tammurit tähendamas, et Herma-küla pole ikka oma halvast harjumusest asja eest teist taga naeratada lahti saanud.

Nii piiramatult vaba eksperiment on meie laval vist esmakordselt. Korduvalt etendustel istudes tekib tunne, nagu jälgiksid tööprotsessi, milles alles otsitakse seda, mida kinnistada. Ja milles tööpoolest leitakse palju. Seda kurvem on järgmisel korral märgata, kui paljust huvitavast on loobutud, kui palju on ära heidetud. Ja kui palju maad on igas suure lava variandis veel väikese lava sugestiivsuse ni.

Tartus mängitud vabariikliku festivali etendus oli tõesti, nagu korduvalt ütlesid külaliskriitikud, metafooridest üle kuhjatud. Aga sellegipoolest oli seal asju, millest nüüd, kus neid enam laval ei näe, kahju on. Sealset otsustat ronisest üle risti-rästi lõpmatuses kulgevate köite on näiteks meeles üks ni-metu vaikiv tegelaskuju, Napoleoni kostüümis Enn Nõmmik, noor riigimees, võib-olla ka poeet, kes vaatleb, jälgib kõike, järgneb tiidsalt Arieli õhulisel sammule ja korraks seisatanud nagu näo kõrval Prosperoga, tekitab mulje, et selline võis kunagi olla noor Prospero ise.

Etenduste jooksul on Herma-küla tegelasi juurde toonud ja maha võtnud, Mari Lille või Maria Klenskaja klounikostüümis Trinculo asemele on ilmunud Ivo Eensalu kaksikvend Jaanus Orgulase Stephanole: tume ülikond (küll kuldsete «lampassidega»), kõvakübar ja pikk valge sall. Soliidset ettevõtlikud kolonisaatorid või tsitaat väikeses saalis parajasti minevast «Godot'st»?

Korraga võib laval näha kaht Arieli, kaht Calibani ja kaht Mirandat. Millal keegi kahekordselt mängib, sõltub vististi sellest, kes millal mujalt vaba on. Aga ka siis, kui keegi kahekordselt laval on, ei saa päris hästi aru kahestumise printsiibist. Dublant vaikib, aga ta pole oma teisiku vari, sest ta tegutseb iseseisvalt ja, nagu paistab, suure improvisatsioonilise vabadusega. Pigem süvendab see võtte lava- ja maailmapildi püsimatust, viirastuslikkust, unenäolisust, rõhutab igasuguste piiride ja piirjoonte ebakindlust. Igatahes mõjub lummavalt, kui mustavast lavaaugust hakkavad korraga üles ronima — nagu hiigelmardikad — kaks Calibani.

Väikese saali suurte inimplaanide ja plastilise metafoori kadumisega unenäoliste visioonide suurejoonelisse vaatemängu, inimese pihustumisega omaenda

ebamäärasteks teisikuteks, ka klassikalise klouni, narri kaotamisega laval, on vähenenud etenduse selgus ja haare. Mari Lille iga hinna eest optimistlik ja Maria Klenskaja kurb, skeptiline narr olid huvitavad ka kahekesi, kui üks neist mängis ja teine sügavamõtteliselt pealt vaatas. Huvitav ja tähendusrikas oli poolt nägu kattev grimm, mida mõnel etendusel katsetati. Ilma narrita oleks etendus nagu midagi oma klassikalistest moodsustest kaotanud. Kuningriik ja kuningas ilma narrita, ilma palgatud töötlejata polegi nagu õige riik või õige Shakespeare. See monument, mille joodik teener Stephano ja veel päris klounist Trinculo Jaanus Orgulase juubelietendusel teineteise kohal kõrgudes meedustasid pärast seda, kui olid selga ajanud kuningarüüd ja pähe pannud papist kuningakroomid, oli parim punkt võimufarsile, mida suurel laval mängitakse. Sest needki kaks vana narri olid seisnud valiku ees, kui neile laest terve garderoob stangega alla lasti...

Prospero annab Herma-külale suurepärase võimaluse avada ennast kui näitlejat, poliitikut ja inimest. Herma-küla räägib Shakespeare'i suu läbi ka meie oma ajaloo «valgetest laikudest» ja avaldab igal õhtul isikliku teadaande praegusest olukorrast. Kord on ta lootusrikkam, kord skeptilisem, kord väsinum ja ükskõiksem, kord valmim tegudeks. Jutustus tütrele sellest, kes nad on, kust nad tulevad ja missugune ülekohus neid tabanud on, ei kõla enam proloogina, nagu seda näidendi tekstianalüüsis üldiselt on nimetatud. Sest juba käib aktiivne sisetegevus. Prosperole on tarvis, et Miranda kõike teaks. Ta ei agiteeri tüdart ega piitsuta ka ennast kättemaksule, ta teadvustab ka meile ja iseendale, mis inimeste elus juhtuda võib, sest kord on see juba juhtunud. See ongi vist see koht, kus Herma-küla on oma alltekstides enim ja konkreetselt — päevapoliitik. Ta võib kui tahes hellitada tüdart, kui tahes väljendada oma isa- ja isegi mehetundeid tema vastu, aga kõige tähtsam on Prosperole ja Herma-külale selles jutustuses tänase päeva meeleolu.

Seistes või põlvitades, viibides nii või teisiti teineteise läheduses, ei lahku isa ja tütar köitest tõmmatud maagilisest ringist. Võib-olla annab see ring neile suurema hingejõu ja selgelt-nägemise võime, võib-olla kaitseb suure maailma ohtude eest? Võib-olla on see võlusaare kui turvaliseks peetud kodu sümbol?

Selgesti tajutavad poliitilised all- 51

tekstid, mis aeg-ajalt kõlavad etenduses, ei tee temast siiski poliitilist lavastust. Elukoige ammutab ka Hermaküla «Torm» oma sugestiivsuse kujundi mitmetähenduslikkusest. Hermaküla ise aga näib jäävat üleaege humanisti positsioonile, pidades suurimaks inimlikuks hüveks armastust ja andeksandi. Ka siis, kui teda haarab kahtlus, väsimus või skepsis. Sest muud võimalust pääsemiseks ta ei näe.*

Shakespeare'i teksti võiks tõlgendada ka selgema lootusetusega, rõhutades vägivalda ja võimuvõitlust kui muutumatut looduseadust. Inimese orjastamist inimese poolt, tema külgesündinud valitsemistungi võiks hoopis enam välja mängida Arieli—Calibani—Prospero vahedradades. Hermaküla ei tee seda. Ariel ja Caliban ei ole tema teenrid, tema orjad, pigem on nad tema perekond: isa, poeg ja piha vaim. Nagu perekonnas ikka, on sund, vabaduseiha ja reetminegi armastuse osa. Näib, et Hermaküla ei pea inimühiskonna lähtepunkti paratamatult ebahumaanseks. Vägivalla, orjastamise ja reetmise teema kõlab teravalt selles farsis, mille tegelasteks on kuninglik laevasõiduseltskond koos Stephano ja Trinculoga.

Võib-olla mõtles Hermaküla ise teisiti, aga sõnumit, mis tuleb läbi näitlejate loomuse, faktuuri, saab niiviisi lugeda. Kui ka kõik muu selles «Tormis» kahtluse alla panna, jääb ikkagi järele näitleja k e h a s õ n u m, see midagi väga harukordset meie lavadel.

Ainuüksi valik — Mikhelson—Ariel, Lutsepp—Caliban, Hermaküla—Prospero — loob kujundi. Seal on vaim, keha ja nende täiuslikust tasakaalust sündinud — inimene.

Ükskõik milliseid uusi ülesandeid Mikhelson endale ei võtaks, millises misantseenis ei liiguks, tajud temas eelkoige liikumise vaimu. Vaimu, mitte hinge, mida paratamatult hakkaksid seostama emotsiooni või psühholoogiaga. Väikesel laval oli tema liikumiste partituur rikkam või nähtavam, aga oma musikaalse, rütmidest täidetud keha eluga on tema juuresolu alati vaataja meeltepildis. Kahju on väikese saali tormitantsust rooliga, kahju on nendest kujundit loovatest plastilistest liikumistest, milles Caliban ja Ariel teineteisele lähenedes ja teineteisest kaugenedes üheks viivuks kohtusid, meenutades oma nõjatuseks kooldunud peadega mõnd Picasso maali sinisest perioodist. Kahju on suure saali (festivalietenduse) «Sisyphose müüdist»: prints Ferdinand tasib kände, nähtamatu Ariel viib need

kergelt ja nõtkelt jälle oma kohale tagasi. Nüüd kõlgub Ariel Ferdinandi küürus seljal, neist kahel pool vedelevad hunnikus kotid pealkirjaga «Cacao»!? Arieli ja Calibani maalilised kohtumised toimuvad praegugi, aga nüüd konutavad nad nagu vaesed sugulased mõrgava «disko» seina ääres. Alles on kriitika poolt tarantellaks nimetatud kerge rütmiline tammumine mööda ringi, tants, millesse Ariel tõmbab kohe Ferdinandiga kohtuva Miranda. Koreograafia muutumisega on vähenenud Arieli liikumise atraktiivsed tippetked, aga tema liikumise sujuv ilu pole kahju saanud. Kui psühholoogilises draamas nõutakse näitlejalt inimhinge elu iga hetke täitmist, siis «Tormi» omapärase teatraalse keele äratuntavaks täiuslikuks väljenduseks on Arieli hetkekski lakkamatu liikumine.

Arielle on selles lavastuses antud naise kaju, mis näib nii loomulik, peaaegu et ainuvõimalik. Aga Mikhelsoni Ariel ei ole naine. Tal on naise peenus ja õrnus ja Prospero armastab teda ka kui naist, aga see on siiski mingi eriline, ebamaine armastus. Seda märkad võrdluses sellega, kuidas armastab Prospero Mirandat või ka Elle Kulli Arieli. Sest Elle Kulli Ariel on tõepoolest Naine, ta astub ja istub ja nõjatub ja naerab kui suur, ilus, uudishimulik Naine. Ta keerutab end graatsiliselt ringõksel, ta viipab oma naiseliku käega magama kuningliku seltskonna, ta tõuseb kirstust oma kauneid käsi sirutades nagu ahvatlev nägemus, aga ta pole vaim. Kui Kull mängib paaris Tepparti Calibaniga, mängib Ariel ära maise Naise veetlusega ka Calibani kehalise jõu. Sest Teppart mängib pigem looduse naiivsust ja igavest küpsematust kui ülevoolavat jõudu. Ta on nukuksamees, kelle lapselikud kapriisid on toredad, ta laseb ennast Stephanol joota nagu vaikselt istuma pandud nukuke, ta pingutab oma häält nagu kähisev kukepojake, tema pahameel on abitu ja naljakas. Ta jääb truuks oma vahenditele, ei püüa olla keegi teine. See näibki olevat kolmiku Prospero — Caliban — Ariel muutumatu mängureegel. Lutsepp proovib küll oma füüsiliste võimete kogu diapasoni. Ei mäleta meie draamalaval kunagi kuulnud olevat nii võimsat häält. Nii sügavalt kõlavat mõrgamist ja nii mahedad sositat. Kui rõmsalt, kui pehmealt ütleb see võimas koloss: «... löö pea tal lõhki... aga enne võta talt kõik raamatud...» Caliban pole alati kohmakas madalalaubaline. Hetkel, kui kaks meest, isa ja poeg, kaks tugevat keha teineteist kai-

sutavad, vaatab Ariel salapärase mõistvusega pealt. Ja Caliban näib korraga nõtkete ja intelligentne, nagu oleks nüüd sama Prospero vaimujõud temasse voolanud. Aga nõtkete ja intelligentne näis Caliban ka oma põgusal kohtumisel Arieliga, eriti väikese lava kohtumisel, kus neil oli aega ja ruumi teineteist tunnetada.

Hermaküla Prospero ei väldi füüsilisi kontakte Arieli, Calibani, Mirandaga. Vastupidi, ta annab neile kontaktidele selge tähenduse. Tema puudutused ja kaisutused väljendub Prospero mehelik, isalik, inimlik suhtumine. Mitte kellegi puhul ei saa neist kontaktidest välja lugeda valitsejat või isandat.

Oma lausunud teksti järgi kaisutab Prospero ka Napoli kuningat, kellele ta just äsja on kõik andeks andnud. Aga ainult teksti järgi, mitte tegelikult. Ka see on huvitav ja tähendusrikas.

Nende kolme — Prospero, Arieli, Calibani — lahkumises on filosoofiat ja inimlikku traagikat. Selles lahkumises on nii «perekonnadraamat» kui ka vana-neva looja jumalagajäätü parima osaga enesest, oma vaimu- ja kehajõuga. See on tegelikult juba surm. Kõik muu on jätkuv unenägu...

Tahes-tahtmata eraldad selles Prospero avameelse teatris kaks reaalelu plaani: ürginimlikku ja ajaloolis-farsiliku plaani. Ühel pool on Prospero oma «perekonnaga», teisel pool kostümeeritud võimufarss. Ühel pool «alasti», puhas, loomulik inimene, teisel pool jäljendav, ennast demonstreeriv deklamaator. Väikeses saalis deklamatsioon peaaegu puudus. Suure lava pingutatud, paksult värvitud sõna, aeglane kõne ja pikad pausid väsitavad ja tüütavad kiiresti. Hästi mõjub, kui sinna vahele kostavad endiselt eneseiroonilised noodid, Aksel Oraval ja Hans Kaldojal neid on.

Naljakat pärisfarssi ei ole. Vahepeal, suures saalis, prooviti sellist võtet: Stephano iga vulgaarse sententsi peale tuli naer lindilt, nagu välismaistes sarjades. Tegelikult naersid vist näitlejad lava taga, sest oli näha, kuidas neid dirigeerib Ariel (Mihkelson andis žestiga märku, Kull naeris ise ette); aga sellest võttest loobuti. Vist mitte sellepärast, et publik ikka ei hakanud kaasa naerma. Nii tõsises lavastuses nagu «Torm» labane rahvanali hästi ei istu, vastupidi, ta oleks siin justkui selleks, et tekitada vastumeelsust naljategija suhtes. Aga ei või iial teada. Kui seda nalja serveeritaks pisut teisiti, pisut vähema aplombiga, nagu muuseas, võib-olla istuks küll.

Võrreldes väikese saali suhteliselt püsivamate etendustega, on lavastus suures saalis pidevalt muutunud. Üleminek suurele lavale tingis mitte ainult lavapildi, vaid ka mängumaneeri muutumise. Toomas Urbi teatrist lahkumise järel tuli ümber teha muusikaline kujundus. Etendus muutus järjest kirjumaks, pompossemaks, unenäolisemaks. Moskva kriitik Levikova kiitis seda varianti, mis Tartu festivalil näha oli, kaasaegse esteetika, ennenägematu stsenograafilise jõu, silma röömustava võtetekülluse eest. Selle eest, et ta on niisugune, nagu teater ikka harvemini julgeb olla, varjamatult lummav ja juubeldav. Aga külalis-kriitik leidis ka: «Mirandale räägitud muinasjutul pidi olema õnnelik lõpp ja hea, et teater seda avalikult ja muretult tunnistas.» (Teatr 1987, nr 12.)

Tööpöolest, suure saali vaatamängulisest «Tormist» ongi raske olnud midagi keerulisemat välja lugeda. Eriti on hämmastanud see, et lavastuse poliitilised alltekstid pole vaatajani jõudnud. Üha enam täiustuv muusikaline ja valgus-režii on saanud nagu eesmärgiks omaette.

Lavaruumi jaotamine Fomitševil on jäänud justkui põhimõtteliselt samaks. Pöörduvate ustega imeilus vahesein oli väikesel ja on suurel laval. Väikesel laval oli ta väiksem ja ka väikesematest killukestest «hingemaastikuga» (T. Karro). Suurel laval on nüüd, pärast kõiterärgast loobumist (järele on jäänud ainult mõned köied) jälle vahesein, aga läbipaistvam, korrapärasem, klassikalisem. Selle kohal ripuvad mõned harvad kummitused, tagasihoidlik jääk sellest «surnuaiast», mis vahepealse variandis lava täitis. Tubrutavatest suitsupilvedest on alles hetkeks lavale toodav suitsev pann. Uus kujunduselement on must kirst, milles Ariel mõlaga sõuab ja oma sõnumi — ei päästa muu, kui kahetsusepiin ja puhas elu — hirmust hullunud kuninglikule seltskonnale ette kannab. Butafooria kuhjamise tunnet ei ole, aga ei saagi olla, sest seda asendab laest põrandani välkuv värvusmuusika.

Väikese saali variandis mõjusid Toomas Urbi vahelaulud kui maailmakärast eemalduvad, võoritavad vahepausid. Nende ingliskeelsetel sõnadel ei olnud midagi ühist toimuvaga. Raimo Pass laulab eesti keeles ja paratamatult otsib kõrv mingeid seoseid. Ja kostavadki need laulud nüüd kui kauneid unepilte ühendavad lülid.

Muusika uues variandis on häid kujundlikke plaane. Näiteks kõrvulukustav rockimõll, mida kuulab liikumatusse

tardunud kostümeeritud maailm. Selle mõjuva akordiga lõpeb esimene vaatus. Viimase tekstina on kõlanud purjus Calibani mõire: «Priius!»

Teise vaatuse ja kogu etenduse vaikne, mõtlik lõpp toob reaalsusse ja mõistuse juurde tagasi. Suure saali etenduses tervikuna on vähem mõttelumma, aga ta lummab teisiti. Temas on alati kübeke uut ilu.

* * *

P. S. Need märkmed olid juba kirjas, kui läksin 23. veebruari õhtul veel kord «Tormile», et oma muljeid kontrollida.

Kõik see, mis eespool öeldud, on vale. Kuningliku seltskonna mitmekeelsest Shakespeare'i tekstist ei kõlanud välja sõna «nadežda», madrused ei olnudki purjus, vaid lihtsalt saamatud ja nõdrad. Pootsman suutis vaevu suud liigutada. Mirandaga stseenis ei püsinud Prospero maagilises ringis, etenduse lõpus oli tal seljas valge särk ja pressitud frakk, ta ei heitnud kuldkrooni kuhugi, vaid näppis seda ja oma võlukeppi seni, kuni taal plaksutamise ise ära lõpetas. Alles siis alustas ta monoloogi — väsinult, tühjalt; alati alltekstidega täidetud läkitus kõlas korraka piinlikult... Ei kostnud gongi, ei olnud diskot, ei värvusmuusikat, ei unenägu ega reaalsust. Näitlejad oleksid otsekui oma kargud kaotanud, neil puudus eneseusaldus ja nad näisid abitud. Prospero oleks justkui kellegi kiusuks tõestanud, et lavastaja, maag võib sedagi.

Oli see nüüd lõpp või uus algus?

- 20. mai — ERICH LOIT,
noorte viuldajate ansambli
kunstiline juht, RAT «Estonia»
orkestrant, Eesti NSV teeneline
kunstitegelane — 60
- 21. mai — VALLY MÖISTLIK,
Noorsooteatri pearaamatupi-
daja, teatri asutajaliige — 60
- 21. mai — PIIA TIITUS,
«Estonia» endine balleti-
artist — 50
- 25. mai — LEMBO MÄGI,
endine «Ugala» ja Nukuteatri
näitleja — 75
- 26. mai — EUGEN KAPP,
helilooja, NSV Liidu rahva-
kunstnik — 80

Paratamatusest ja aust aegade pöörises

AVO ÜPRUS

«Noored meeskriitikud kirjutavad oma arvustustes kõigest muust peale etenduse.»

Mihkel Mutt (TMK ankeet)

«Macbeth» on kirjutatud tõenäoliselt 1606. aastal, Shakespeare'i teisel, traagilisel ja pompoosel loomingu perioodil, mida võiks muu hulgas iseloomustada ka kui eriti teravate sisekonfliktidega jõuliste ja koloriitsete kangelaste aega. Tinglikult võime selle perioodi piiritleda aastatega 1601—1608. Kui meenutada keskseid meeskangelasi — Lear, Othello, Macbeth, Coriolanus, Antonius, Timon —, siis tundub nende iseloomulikema ühisjoonena eneseväärikustunne, mis lubab mõnetise suvaga käsitleda kogu nende tegevust ja elu ka kui aumõiste subjektiivset realiseerimist. Aga sellest hiljem.

Inglismaal on XVII sajandi algul teatri õitsenguaeg, tõusuteed sammub ka majandus, mille süvahoovuseks on üleminek feodalismilt kapitalismile. Kodanliku revolutsioonini ja teatrite sulgemiseni (1642), puritaanide võidu ja Charles I hukkamiseni (1649) on veel aega, Shakespeare, kes sureb 1616, seda ei näe. Ometi on nimetatud ja nimetamata jäänud suurte sündmuste ended õhus ja geenius pidi seda häguseltki tajuma. Veel enam pidi teda mõjutama ajastu vaim. Alustades silmale nähtavast, eeldan, et Shakespeare'i-eelse ja kaas-aegse vaimuelu olulisim sündmus oli uus kiriku lõhenemine, suurim pärast Bütsantsi ja rooma-katoliku kiriku eraldumist, mis markantseimal kujul ilmnes Saksamaal Martin Lutheri reformatsioonis. Inglismaale jõuab reformatsioon üle Sveitsi ja Prantsusmaa mõningase hilinemisega; Luther, Melancthon, aga ka Calvin ja Zwingli on juba oma kehalise surma läbi elanud, nende ideed aga mõjutavad ajaloo kulgu ja arengut enam kui kiiresti vahelduvad ja oma seisukohtades ebapüsivad ilmalikud vürstid.

Inglismaal on selle vaimuloo kulgemise avaldumisvormiks anglikaani kiriku lahku-löömine katoliiklusest Henry VIII valitsemis-ajal ja Calvini õpetuse üha laialdasem levimine. Shakespeare on sündinud Calvini surma-aastal, kujuneb meheks kristliku kuninganna Elizabethi valitsusajal, mis vältab pool sajandit, olles erandlik ka oma kestuse poolest. Nii nagu Henry VIII, nii laseb ka Elizabeth endale kiriku ülima valitsejana truudust vanduda, eirab paavsti bullasid, seob riigi ja

kiriku Inglismaa ulatuses ühtseks tervikuks ja valitseb seda piiskoppide kaudu. Elizabethi surmaga lõõb stabiilsus vankuma, kuningad ei püsi pikalt võimul, pealini kõikudes saavad indu kõrvalliinid: siit sügenes ebakindlus ka troonilähedaste vaimuinimeste ellu, Shakespeare'i ellu. Kirik, riik, rahvas ja vaimus kõikusid usupuhastuse tormis. Tsentraliseeritud ja koguduseti suveräänse kiriku vaheliste vormide vaheldumises pidi üksikisik leidma eneses oma olemise raskuskeskme, millest kasvatada isiksus. Sama ülesanne seisis reformeeritava kiriku ees. Siin ilmneb renessansi, humanismi ja reformatsiooni väliste erisuste all nende tegelik ühtsus: inimese vaimuelu ja isiksuse avardamine ja ülendamine, tema käsitlemine otsustus- ja valiku-võimelise subjektina, kes on võimeline vastu võtma ülimalt hüve, tundma ja tunnetama tõe. Enam sekulariseerunult ilmneb sama tendents valgustajate eluhoiakus.

Mis on sellel kõigel tegemist «Macbethiga»? Sõltumata tragöödia tegevuspaigast ja -ajast, käsitles Shakespeare üldnimlikke probleeme ikka oma aja valguses. Shakespeare'i aeg ja maailm oli aga kristlik, intensiivselt uut eluvormi ja -kvaliteeti otsiv maailm. Henry, Mary, Elizabethi, Jamesi ja teiste valitsejate elu ja võimuvõitlus oli seega üht-aegu vaimulik ja ilmalik, kas reformatsiooni poolt või vastu, aga ikka Jumala nimel peetav võitlus. Ja nõnda ei saa ka seda aega ega ka sellel ajal kirjutatud vaadelda lahus Jumala nimest ja teotsentrilisest maailmapildist.

Renessansi- ja reformatsiooniajastu ühtsus, hingejõud ja ideaaliha või -eitus avaldub ka Shakespeare'i loomingu, ta kangelastes, kes on mastaapsed ka madaluses, ent kelle madalus nimelt selle mastaapsuse tõttu eriti selgesti ilmneb ja haletsusväärseks mõjub. Nii «Macbethis», «Timonis», «Coriolanus», «Learis» kui ka «Othellos» avaldub selgesti inimese suuruse võimalikkus ja selle tõelise suuruse äravahetamine näilisega; ilu ja au ideede igavene elu saab nähtavaks ka inimese moraalse või füüsilise allakäigu ning surma kaudu; näiline paratamatus, mis Shakespeare'il kõikjal saatuse, nõidade või jumalate kujul kaasa mängib, võib oma sogastes voogudes hävitada küll linnad, lossid ja inimesed, mitte aga väärata igavesi printsiipe, mis nõnda ainsaks tõeliseks paratamatuseks

osutuvad. Nii muutub ka mäss jaatuseks ja eitusest saab tõendus ideelma mõjust ja prioriteedist materiaalse maailma ees.

* * *

Inimelu mõistatust, mille Shakespeare oma töödes üha uuesti esitab, on võimalik püüda lahendada erinevate kategooriate abil. Mida on ka tehtud. Georg Meri näeb «Macbethis» tragöödiat vildakalt arenevast individualismist tekkinud inimsuhete kaosest ja selle ületamisest. Individualismi hüpertrofeerumise asemel võib näha ja ongi sageli nähtud «Macbethis» saatustragöödiat. «Vanemuise» lavavariandist kõneldes rääkis Rein Heinsalu «räpase ajaloo determineeritusest», Linnar Priimägi nägi laval «muinasjuttu kuningate ja nõidadega». Tõnu Karro räägib oma arvustuses olulisimana mõjunud vormieritluse kõrval ka võimuaahnuse traagilisest tähendusest üksikisikule ja inimkonnale. Siinkirjutajale näib, et Ago-Endrik Kerge on võtnud peamiseks türnani teema ja projitseerinud selle siis üldisele vägivallavastasusele (millele Karro ka hooajaleivaates viitas). Jätame meelde, et türnani teemat ei saa käsitleda lahus aumõistet, ja läheme edasi.

Kerge lähenemisenurgas on tunda kaasaja hõngu, võimu juures oleva jõu kuritegelikkuse hukkamõistmist, aga ka tugevat kahtlust eetilise võimuvaldamise võimalikkuses (*à la* Jan Kott: ei ole halbu ega häid kuningaid, on vaid kuninga situatsioon, milles pole valikuvabadust). Aja vaimule vastavalt olekski ehk ahvatlev mõelda «Macbethist» ja eriti selle Tartu variandist kui poliitilisest põnevusloost, *à la* «tee võimule ja võimu haardes», ning rääkida, arvustades otsesõnu, näiteks Stalinist. Teeksin siiski täispõrde ja suundüksin ühisteadvuse enam umbekasvanud radadele. Sestap valingi käsitoeks au mõiste ja püüan seda niiti pidi miskit inimsuhete kaosest välja kerida. Ehk õnnestub nõnda vältida ka varem kõnelnute kordamist, mis muidu raskeks võiks osutada, seda enam, et kõik eespool nimetatud arutlused huvipakkuvad ning arvestatavad on.

Arvan, et kui Shakespeare polegi teinud aust (nagu ka kristlusest) selles tähenduses, nagu mina seda mõistan, ühegi oma tragöödia kesket teemat, heliseb see mingis variatsioonis kaasa peaaegu kõikides ta lavateostes, erilise lummusega aga ehk nimelt siin nimeta-tuis, mis ka ajas kõrvuti on sattunud. Nõnda on Macbethi, aga veel enam tema naise lugu ka moralitee sellest, kuidas võib saavutada kõik ihaldatu, olemata sealjuures õnnelik, sest on rikutud ülmat, kaotades au kui seemise tasakaalukeskme. Sellele näilisele lihtsusele lisandub aga kogu kristlik kirjandus ning maailmapilt ja juba võime Macbethi arhetüübina näha Kaini ja näidendis vennatapu ning väljajaetuse järke, parafraasi või vaba töötlust. Aga samuti ka veel vanemat, end Jumala

kõikenägeva pilgu eest peitva Aadama lugu: peitumispüüe kui patt, selle ettemääratud ebaõnnestumine ja tagajärg (surm) mängitakse Macbethi ja tema naise ühises fuugas põimuvate teemadena läbi, lahkuv au heliseb aga kogu selle purunemise kohal nagu püha Graal.

* * *

Niisiis Au. Uus ENE annab oma 367. leheküljel järgmise määratluse: «Moraalse teadvuse mõiste ja eetika kategooria, mis väljendab ühiskonna, klassi või sotsiaalse rühmituse positiivset hinnangut inimesele kui isiksusele ja kodanikule. Subjektiivne autunne on inimese arusaam enda väärikusest, sellest tuleneb ka püüd sellekohaselt käituda. Aumõiste sisu ja hindamise kriteeriumid on ajaloo vältel muutunud. Feodaalses ühiskonnas oli au keskne eetiline kategooria, valitses seisuslik aukäsitlus. Kodanlikus ühiskonnas sõltub au eraomandusele tuginevast seisundist, sotsialistlikus ühiskonnas määravad üksikisiku või kollektiivi au tema tegelikud teened kaasinimeste ja ühiskonna ees. Aule on lähedane väärikus.» Eesti entsüklopeedia väidab, et au on «isiku kui ühiskonnaliikme nõue, et kaaskodanikud teda seisusekohaselt hindaksid ja kohtleksid (objektiivne au), mille aluseks on isiku enese isikuväärsustunne (subjektiivne au)». Shakespeare tarvitab au vastena enamasti sõna «honour», mis tõlgitakse sõltuvalt kontekstist isiku, tema sotsiaalse seisundi või positsiooni suhtes tekkinga lugupidamise põhjusena või ka tagajärjena: seega nii välise au tähenduses kui ka millegi seesmisena või koguni substantsiaalsena. Tõsi küll, au seisukohalt väga olulises 8. steenis lubab Macbeth Banquole: «It shall make honour for you», «Võin tõsta ausse sind» (Süvalep)* või «Siis toob see teile au» (Kross) ning see on selgelt väline a u, aga Banquo vastus annab meile tagasi kaotsi kipuva kujutelma sisemisest autundest kui äraostmatuse ja vandenõust keeldumise eeldusest. Imselt on mõistel nii seesmine kui ka väline tähendus, aga kuna välisest niigi palju juttu, siis keskendugem seesmisele.

Niisiis: au kui eneseteadvuse kategooria. Aust saame rääkida ainult ennast tunnetava subjekti puhul, seega on tegemist spetsiifilise inimliku väärtusega (kui jätame esialgu kõrvalle metafüüsilise Jumala au). Julgen oletada, et koguni kõige inimlikuma väärtusega, mis hoiab koos isiksuse omadusi, ise omadus olemata. Iidolile, nii esemele kui ka iidoolile, võidakse omistada au vaid nii, nagu omistatakse pühaku säilmetele imettegev jõud, ravi-toime ja selle (sageli olematu) kvaliteediga kaasnev kuulsus. See on aga fiktsioon, teiste teadvuses tekkiv kujutelm, mis ei pruugi olla

* Kui edaspidi puudub tsitaadi juurest tõlkija nimi, siis on tegemist Kulno Süvalepa tõlkega. — Autor.

seotud hinnatava tõeliste omadustega, tõelise sisemise autunde ja au olemasoluga temas.

Mis oleks siis aumõiste sisuks? Kultuuriti, regiooniti, subjektiti erinev võib olla see, mida auks peetakse, mitte see, mis au on. Kaldun arvama, et sisemised ontoloogilised alused on põhimõistete puhul ühtsed. Need võiksid ehk olla subjektisese enesekujutelma säilitamise ja kvalitatiivse ületamisega konsolideeruvad. End 'Shakespeare'i kaasaegseks mõeldes, ent seisuseau täiesti kõrvale jättes pakun üldinimlikku audefinitsiooni otsides välja järgmise määratluse: au on kooskõla kolmnurgas olemus, olemine ja Looja, mis põhistab subjektisese tasakaalu. Siit tulenevalt on ebakõla tagajärjeks sisemise tasakaalu rikutus, mis kajastub enamasti ka välise tasakaalu häiretes. Seda kõike näeme ka «Macbethis». Kooskõla olemuse ja olemise vahel on seda nõrgem, mida enam eemaldutakse absoluutset ideest, olemise mõttelt, Loojast. Selle asendamise mõne teise, relatiivse või pseudoväärtusega lõhub iseenesest tasakaalu, nii nagu lõhuks tasakaalu ka maapinnaga rõhtsalt rippuva kõigist tippudest kinnitatud kolmnurga ühe kinnitusniidi lühendamise või pikendamise. Jäädes esialgu kolmnurga metafoori juurde, ütleksin, et isiksuse areng ja toimimine ei peaks kulgema mitte ühte haara pidi (näiteks olemuselt olemisele), vaid kogu kolmnurgana ajas ja ruumis liikudes. Selliseid kolmnurki võib joonistada üksteise sisse lõputult: see oleks siis inimese paiknemine ideaalses maailmas, inimkoosluses *etc.* Tasakaalu säilimise puhul isiksuskolmnurgas ei ole oluline tema asend maailma- või riigikolmnurgas, mis tegelikkuses võrdkõlguse kaotanuna oma moonunud vormi ka indiviidile peale suruda püüab.

Kristlikku inimesekäsitusse süvenedes leiame, et inimese olemus on Jumala suhtes konstantne. Inimene, olles Jumala näo järgi loodud, on muu hulgas ka «auline». Au on selle jumalanäolisuse säilitamine või taastamine. Eemaldudes Jumalast, eemaldub inimene ka oma olemusest, oma jumalanäolisusest, oma aust. Tasakaalu puhul ollakse identne oma olemise mõttega; ollakse tõeliselt olemas. Tasakaalust väljaviiduna — näiteks ainult näivusele orienteerudes, välist au püüdes — ollakse väärdunud, üha tasapinnaliseks muutuva kolmnurgana, mis peatselt taandub oma päritolu unustanud vektoriks. See on sügavusmõõtmeta elu: määramatusse kaduv kriipsuke.

Huvitav oleks joonistada see hiidkolmnurk ja paigutada selles ja selle suhtes laiali Shakespeare'i kuningad ja kuningaiks pürgijad... Ja teises suunas — surma või üksindusse — eemaldudaj. Missugune huvitav kujund tekiks oma autust mitmekõlguseks nimetatavast maailmast! Küllap meenutaks see lõputus ruumis hõljuvat kaheksajalga.

II

Tragöödia leitmotiivina kõlab nõidade loits: «Heaks saab kuri, kurjaks headus» («Ilusast saab ilge, ilusaks saab ilgus» — Oras; «Ilusaks saab ilgus, ilgeks ilus» — Kross). Mis see siis on — relatiivsuse apoteoos? Vastandite dialektiline ühtsus? Macbethi hingemaastiku peegeldus? Igatahes on see nõidade vale — kurjus ei saa teha head, vale isa sünnitada tõde. Kui siiski, siis ainult näiliselt, hävitava lõpptulemuse eeldusena. Banquo, kes kannab tragöödias Kõigevägevama hoiatuse, tõelise ennustuse ja muidugi au ning süüme funktsioone, teab seda ja hoiatab Macbethi (3. stseen). Tõlgetes on oluline erinevus: nõid «... räägib tühja tötki ainult selleks, / et meile reeta meie salasoove» ja võib «... veenda aususega / meid asjas tühises, / et raskelt petta meid asjus võikalt-tõsisis» (Oras) ja «... selleks, et asja süvaolemuses reeta» (Kross). Näib, et viimane on nii originaalile kui ka selle kohal hõljuvale tõe vaimule lähemal. Nõidade suur aukuulutamine mõlemale rüütlile on seega tõlgitsetav irooniliselt; autus ei saa kuulutada au! Macbeth annab ennustusele kaksipidise, aga selgelt minakeskse hinnangu: «... ei või ju olla halb — ka mitte hea» (*cannot be ill, cannot be good*). Väärtustest, Jumalast ja *ethosest* ta ei räägi ega mõtle: ego igatseb laieneda kõigele olevale, võimule ja valdamisele ja on kõikide asjade mõõt. Kolmnurk on lõhutud juba varem, egotism täidab ruumi ja õuna haaramast võib takistada vaid hirm: «... mõrvamõte üdini / mu keha ja mu vaimu vapustab». Näib, et teo õudus, mitte hirm tagajärgede ees sunnib Macbethi kahtlema, aga ahvatlus on ränk, sest juba vihjabki ta kokkuleppe võimalusele Banquoga: «Te mõelge selle üle, mis siin juhtus.»

4. stseeni algus. Fanfaaride ja trummide saatel (muusikaline kujundus Peeter Volkonskilt) saabub kuningas Duncan poegade ja kaaskonnaga. Tegelikult algab alles siin tegevus. Vilksamisi heidetakse valgust *thane* Cawdori hukkamisele ja nõnda ka surmas oma seesmise au leidmise võimalusele. Siis kohe Macbethi, Banquo ja kuninga kohtumine ja vastastikused austusavaldused, millel selgelt väline ilukõneline iseloom. Seda enam, et Duncani (Adlas) hoiak, kiired kõrvalpildud, altkulmu vaade *etc.* ei jäta kahtlustki, et ta ei usalda kedagi — kas iseloomu, endise *thane* Cawdori äsjase või oma plaanitsetava reetmise tõttu, see jääb esialgu lahtiseks. Macbethi vastus «... me teened / on trooni lapsed, on trooni sulased» on selgelt suguluses Coriolanuse vastusega Meneniusel: «Mu teod on teiste teenrid» ja räägib valelikult oma vabadusest ja otsustusvõimest loobumisest, «... et olla väärt te armastust ja au», «... etes, mis nõuab andumus ning au» (Kross).

Kui kuningas määrab järeltulijaks oma alaealise poja Malcolmi, jättes seega Macbethi ilma seadusliku troonipärimise lootusest, süttib Macbethis võimujanu kõrval ka viha. (Ei Lumiste ega Tommingas mängi seda välja. Ka lavastuse kiire tempo ei soodusta nüansside tabamist.) Igatahes nimelt siin otsustada ta tappa: «Tõeks saagu vaadet tarretavad teod» (Oras). Loodus, kellega inimene on üks, kuigi sellest veidi ülemaks seatud, käsutatakse vait — «Oo, kustu tähesa!», «Tähed, valgus peitke!» (Kross) — ja Macbeth kiirustab minema, peaaegu õlaga riivates teel seisvat Malcolmi. See on ka esimene väljakutse.

Huvitav, et kui Krossil rõhutat Duncan libekeelselt sugulust Macbethiga («me võrdlematu nõbu»), siis Süvalepal alluvussuhteid («me võrratu vasall»); teisel vastavalt «üliüllas nõbu» ja «õilis kangelane». Esimene seega maksab otseki korduvalt lõivu Macbethi tugevusele, julmusele ja auahnusele — krooni Malcolmile andmise hüvitamine ja altkäemaks on nõnda ka Cawdori tiitel —, teine aga püüab hoida Macbethi lõa otsas, distantsil.

5. stseen algab Macbethi proosavormis kirjaga, mida loeb ta naine leedi Macbeth. Leedi ei kahtle hetkekski: «saad selleks, mis on töötatud» (Kross) («mida sulle ennustati» — Süvalep), tema on kõigeks valmis, pelgab vaid mehe loomust, mis «... liig täis on inimlikku headuspiima, et minna otse. Võiksid saada suureks: auahnust on sul, kuid sul pole kurjust, mis käib sel saatjaks» (Kross) ja «Auahne oled, kuid sul pole kurjust, mis sellel kaasas käima peab». Elle Kull tunneb end siin juba võimule tõusva kuningannana, Raine Loo kuningas naisena, kes võiks jumaldada ja toetada oma kuningat. Oma meest tunnevad nad mõlemad paremini kui õukond ja sõjasõbrad: nii lühikest ja tabavat iseloomustust pole kerge anda. Kumbki naine ei mõtle hetkekski aust, Jumalast ja hingeõnnistusest; tegutsedes pigem ala- kui ületheadvuse, enam instinktide kui printsipiide toel, ohverdab üks oma hingeõnnistuse mehe ja teine enese karjäärile, välisele hiilgusele. Nagu mujalgi avaldub ka siin Süvalepa võrdumus kristlikust maailmatajust: «ennustamine» ja «nõiavõim» on teise paradigma mõisted kui «töötamine» ja «ülemaine jõud», mida kasutab Kross, ja «päältmaailma avitus», millega Oras leedi tiraadi lõpetades Shakespeare'i «metaphysical aid» tõlgib. Sarnane lahkumine on Krossil «mu tänamatuspatt mind vaevas» ja Süvalepal «mu tänamatu meel kui patt mind riivas». Olgu siinkohal märgitud, et Oras kasutab palju Aaviku uudis- ja unarsõnu (rõiv, vidu, lemmitsema, roim), seega on tõlge ajal, mil need taas unustuse hõlma on vajumas, raskesti jälgitav ning teksti sügavuste adumisel on neist vähe abi, kui tähendused teadmata. Vastupidiselt Süvalepa tekstile on Orase tõlkel keele arendamise

ja rikastamise seisukohast oluline tähendus; nimelt seetõttu hindangi Orase tõlget, mis ilmus raamatuna 1929 kõrgemalt kui 1986. aastal valminut. G. Mere tõlget, mida J. S* nimetab lavalisemaks kui Orase oma, ei ole kahjuks lugenud. Krossi oma on aga mulle kättesaadavatest osutunud kunstipäraseimaks, üllitatuimaks, terviklikemaks. Muidugi on ka Krossil oma *lapsus*'ed, nagu «ma usaldas in teda absoluutselt» (Süvalepal «nagu aumeest»), «fataalsest saabumisest» (Süvalepal «ilmsaatuslikust»), mis iseloomustavad vigade tegijat enam kui nende vältimine. Kui Kross kaldub võõrsõnadega liialdamisse ning kangelaste intellektualiseerimisse, siis Süvalep madaldab kogu teksti XX sajandi argikeeleni. Tema aadlikud räägivad nagu vahe- tunnil koolimaja taga suitsu tegevad koolipoisid, kohati nagu odavate õllesaalide kunded. Eriti tekib tõrge leedi Macbethi tekstide puhul «täis kui põrssad ja maoli ukשלל», «hing on sees või väljas», «on totter mõelda, veel tottram öelda», «käed sest sopast puh-taks», «ni heietad», «mis löustad need on», «Kao ära, kuradi plekk!» *etc.* Vabandage väga, aga see on kuninganna! Ja kuna «Vanemuise» lavastuse daamid ka mängivad teda kuningannana, mitte tänavatüdrukuna, siis tekib tegevuse ja teksti vahel konflikt, võorandumine ja lõhe, mida on raske mõistusega täita, ületada või põhjendada. Samal ajal ei võta näitlejannad aga ka nähtavat seisukohta teksti madaluse suhtes (mis on sisuliselt õige, kuna see rõhutaks veel enam tekkinud lõhet, näitab aga ka nende eneste vaimu ja au üle saavutatud võitu). Sama kehtib ka ülejäänud näitlejate kohta. Malcolmi puhul, eriti Volkonski kehastuses, on huvitav seda lõhet jälgida, ent kuna noor prints valetab, fabuleerib, mõtleb sealsamas välja oma hinge nõrkusi, elab neisse jäägitult sisse, ehmub ometi ka ise nende ees ning lisaks kõigele jälgib kontrollivalt Macduffi reaktsioone, siis on ka muidu mitte just aadellik sõnakasutus põhjendatud. Ometi ei kao nii sügavalt inimese hinge põhjast välja paiskunud jõledused meel-est ja isegi Inglise vägedega tulevat Malcolmi vaatad mõnetise hirmu ja usaldamatusega. Allikvee Malcolmi puhul seda hirmu ei teki — võimalik, et ta toob kannatanud maale rahu. Et Inglise vägedega tuleb ka Fleance, Banquo poeg, kes puhta lapsena ning märtrina on puhtkristlik sümbol (mis Shakespeare'il puu-

* Autor oletab, et initsiaalid kuuluvad Johannes Semperile.

W. Shakespeare, «Macbeth». RAT «Vanemuise» (lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik Liina Pihlak), 1986. Stseen lavastusest. Keskel Macduff — Hannes Kaljujärv, Banquo — Ants Ander, Macbeth — Jüri Lumiste.

Ü. Laumetsa foto



dub), lubab seda vähemasti loota. Sellisena kannab lavastuse lõpp Kergel lunastuse ideed.

* * *

Agaga tagasi peategelaste juurde. Tekstipidi minnes ei ole leedil aukartust Jumala ega inimeste ees: manamisse on Süvalep toonud küll leedi hinnangu oma taotlustele: «loodust reostaks kurjus» (Krossil: «roim rabab loodust», mis ei ole nii selgelt hukkamõistev, on aga olevat enam hingestav) ja ka ainsa kõhklukest kõneleva «Mu julgustajaks tule, pime õõ» ja «mind aita» (Krossil «Tule, tihe õõ»), aga peasjalikult selleks, et teost ei kohkuks puss, millega saab löödud surmahaav. Ka Macbethi vastus leedi küsimusele kuninga lahkumisaja kohta («Küllap homme») lubab oletada, et Süvalep on tahtnud peasüüdlase teha naisest (Krossil: «Ta tahab homme», ja Orasel: «Ta usub homme», Shakespeare'il: «Tomorrow, as he purposed»). Jääb mulje, et Macbethil on ehk küll kahju, et tegu jääb tege mata, aga ta pole veendunud, et ta takistab kuningat minemast. Teistel puhkudel väljendab vastus ainult kuninga, aga mitte Macbethi arvamust ja lubab lisada näitlejal õelust, võikust, künismi ja mida tahes. Leedi kirglik vastus on küll kõigis tõlgetes üheselt mõistetav, aga omandab eri kontekstis ja muidugi ka eri näitlejate suus erineva varjundi. Kullil kirglik veendumus ja kindel teadmine, Lool ennastohverdav viskumine teadmatusse mehe tuleviku nimel. Kolmnurga metafoori kasutades on selle kõrgeimas tipus Looja asemel kuninganna regaalid (Kullil) ja armastatud inimene (Lool), *ergo* nii sel kui teisel ebajumal.

* * *

Esimene vaatus on läbi ja kõik otsustatud: kuninga, Macbethi ja ta naise saatus on kindlaks määratud, selge pilt on ka uue tõlke puudustest ja voojustest; värskkõne, mis kuulates sarnaneb proosaga, on aga kesksete tegelaste suus täiesti arusaadav, kuigi mitte omaette väärtusena nauditav — nojah, kuidas seesugune värs saabki seda olla; selge on ka au ning halastusega — Macbeth on need väärtused oma riigist pagendanud ja seisab edaspidi raevust tuge otsivana üsna sirgelt teiste ees. Üksi jäänuna saab ta aga ulguma ja end ise valust purema, nagu ikka oma olemuse reetnud inimene.

Mänguliselt on II vaatus üks rikkamaid. Algul juba kirjeldet 1. stseeni Macbeth ja Banquo; siis kuulus nägemus pistodast, milles Lumiste end suureks mängib (ilmselt on tal tööpoollest hea visuaalse kujutluse võime), ja siis II vaatus 2. stseen. Leedi Macbethi repliigiosas «ma jätsin ukse lahti» ühtivad reaalse ja irreaalse, füüsilise ja metafüüsilise maailma. Lahti on jäetud nii kuninga kambri uks kui ka teise ilma uks. Lahti on Macbethigi jaoks uks, mille tagant pole enam tagasipöördumist.

Kui Macbeth lõpuks tuleb, hüüab leedi Issandat appi, aga vaid kõige madalama ratsionaalsuse tasandil, adudes, et «me kavatsus ja mitte tegu ise/ meid hukka saadab». Oma lühinägelikkuses ta eksib niivõrd, kuivõrd arvab, et hukka saadab nurjumine, aga ometi on tal õigus evangeeliumi suvalgel, mis kinnitab, et «usust saadakse õndsaks lahus käsu tegudest», mis on tegelikult ju Jeesuse mäe jutluse mõtte «mitte tegu saadab hukka, vaid juba kavatsus» perifraas. Õigeksmõistmisest usu läbi räägib Paulus oma kirjades (vt näiteks Room. 3: 19—21) ja sellele ehitab Martin Luther oma elutöö. Donalbain ja Malcolm palvetavad enne uinumist ja Macbeth ei suuda öelda «Aamen», mida ta nii hädasti vajab oma tahte ja hinge kinnituseks. Siin ilmneb tragöödia esimese osa vältel Macbethi saatev vajadus Jumala õigeksmõistu järele. Ta astub Jumala õiglusprintsipi vastu välja, aga ootab siiski kinnitust või tähte väljastpoolt. (Nii vajab ka Coriolanus oma tegudele välist heakskiitu.) Loomulikult ei saa ta seda Jumalalt, ainsad, kes teda toetavad, on nõiad, aga teadagi vaid kurjuse enese, mitte Macbethi võidu nimel. Kerge on jätnud lavastusest välja Hecate, kes ütleb sõnaselgelt välja, et Macbeth hukkab oma võimu tipul ja seetõttu, et armastab ennast rohkem kui nõidu, s.o kurjust. Ja täpselt nii see ongi: taas väga inimlik, kurjus kui vahend petlike hüvede saavutamiseks, tagajäreks saab aga meeheide ja surm. Seegi on selgelt evangeelse maailma vaate pahupool: armastage oma Jumalat üle kõige /.../, kes oma elu kaotab minu (Jeesuse) pärast, see leiab selle /.../, kes oma isa või ema armastab enam kui mind /Jeesust/, see ei ole mind väärt /.../, ja väljendab üsna üheselt mõistetava väärtushierarhia kaudu nii au kui ka ausust. Sealpoolsuse jõud nõuavad järgitavat andumist, kompromissitu pühendumist, ei mingit pettust, ei mingit äri! See on egost vabanemise, oma hinge ja vaimu avamise ja enesest kõrgema vaimusega täitumise moraal. Ja loomulikult on see täpselt vastupidine tendentsile, mida ka Macbeth kanda püüdis.

Suurepärane on stseen pärast mõrva: teine teisel pool lava aeglaselt mööda külgseinu allalibisevad Macbeth ja ta naine. Vaikus. Oleks nagu kuulda vere tilkumist Macbethi jõuetult rippuvatelt käetelt — või on see mõrvari süda? Ja siis aeglaselt põlvili, käed maas teineteise poole roomamine üle kogu lavapõranda: Lumiste on äärmiselt erk, arevil, iga krabinaat kuulatav, kuid ikkagi nagu teises dimensioonis; Tommingas samas stseenis nagu oma teost juhmiks, tummaks löödud. See on üks neist vähestest kohtadest, kus Kerge on raatsinud tempot maha võtta (1924. aastal Draamateatris võltas etendus ca 5 tundi, «Vanemuises» ca 3,5) ja ta on saanud nõnda ühe oma kõige tugevama stseeni, kus ei puudu

sügavus, kande vaikus, tagamaad. Isegi läbi etenduse laval sekeldavad nõiad (kes ei ole õnneks küll mitte nii koomilised, nagu karta võis, ja keda K. Adlas, K. Neem ja H. Soosalu väsimatu innuga etenduselt etenduselt loomulikumaks mängivad), isegi nõiad on tardunud, nähes neid kaht, kes oma ajutise välise au eest on loovutanud igavese sisemise.

Edasi muidugi peab tahes-tahtmata teksti kuulama ja lumm kaob; ma ei tea, kelle tütar on leedi Macbeth, aga aadlidaam ta ei ole. Samavõrd naljakas on Macbethi hinnang teele: «Vastikum mu enda pale / näib sellest, mis ma tegin kuningale!», samal ajal kui Krossi tõlkes on sügavust ja ilu: «Ma meelsamini iseend ei teaks, / kui et ma teaks, mis tegin!». Jne, jne.

10. stseen algab väravastseeniga — see on võõrandumine eelmisest, siin on madalus oma kohal. Madala ja rameda vahemängu osaks on tõsta ja hoida eelmise stseeni lõpuga tekkinud pinget, mille eelkirjeldatud laksuvad lõpuriimid küll peaaegu hajutasid. Muidugi on Süvalep-Kerge-Liivamägi seda stseeni nautides veelgi enam venitanud ja madaldanud, kuni plastpudeli abil urineerimiseni välja. Tulevad purjus läänihärrad Macduff ja Lenox (Kaljujärvi ja Lepp), kes löövivad väravahiga, kuni tuleb Macbeth. Nad on rõhutatult purjus, mida Krossi tõlke puhul öelda ei saaks: «Teid tervitame, härra!» on muutunud lööpi-vaks «Head homset, thane!». Aga see käib ehk asja juurde ja iseloomustab kuningas Duncani õukonda ja konkreetseid tegelasi ja ehk isegi aitab hoiduda Macduffi idealiseerimisest. Asja juurde ei käi aga kindlasti siin (ja mitte ainult siin) avalduv ebajärjekindlus «sina» ja «teie» kasutamisel — Macduff räägib isegi väravahiga siin kord «sina», kord «teie» vormis. Esimeses vaatuses on Macbethi ja Banquo kõneviis niisama heitlik, mis näitab teksti viimistlematust.

* * *

Meie arutluse ja ülikute (Lenox, Macbeth) viisaka vestluse käristab katki Macduffi karje: «O horror, horror, horror!», mis on tõlgitud lausa eidelikuks sõnalobinaks, mille jätan ruumipuudusel ära toomata. Igatahes on ta mõrva avastanud ja tema suhtumist näitab repliik Looja püha templi rüvetamisest. Jätame sellegi meelde ja jätkame.

Juba ärkavad karjete peale kõik; Macbeth esineb ilukõnega, mis peab ta meeleheidet väljendama, aga kipub teda pigem reetma; leedi teeskleb minestamist, et tema sõnaohtrust pidurdada — ühesõnaga, laval on suur tohuvabohu, segadus, kuni tegutsema hakkab Banquo, mees, kes surmani peab kaitsma au värve, esindama eemalviibivat absoluutset väärtust inimeste relatiivses maailmas. Banquo: «Nüüd soomusrüüsse, ihult kui ka hingelt!»; ta viitab kahtlusele, mis teda vaevab, ning töötab lõpuks: «In the great hand of God

I stand...»,* «Issand oma helduses ja armus / mind hoiab, et ma võitleks võimuiha ja salanõuga...» See on vägagi otse öeldud ja Lilleoru Banquo on sealjuures vägagi mehine, sugugi mitte «lipitsev toakoer, kes püüab kohaneda õukonna laadidega» (Karro), vaid pigem nagu mees, kes tunneb tõde. Anderi suhtes paraku ma seda öelda ei saa.

Esimesena vannub Banquo järel aule truudust Macduff, siis kõik ülejäänud. Macbethi kõhkluste aeg on läbi. Kõik, mis tal ees, nõuab tema käest palju vähem eneseületust, au salgamist kui see, mis tehtud. Troon on käeulatuses. On jäänud kas võita või surra. See, mida ta peab oma auks ja mida ta enesele edaspidi üha uute mõrvadega tõestama hakkab, see vajab välist survet, millele vastanduda, mille läbi end leida. Kui seda pole, on hullem: sõjamehena on ta sõiduväes, kui on olemas vaenlane. Ta on end lahti rebinud Jumalast, aust ja inimolemusest, ta on reetnud kõige ürgsemad inimeste kooselu reeglid, rikkudes külalise puutumatus tava ja tappes tädipojast kuninga. Mis on talle veel võimatu? Ju seepärast veiklebki ta vastuses peidetud iroonia ja kahe-mõtteline ähvardus: «Siis soomustage oma kindel meel / ja saame saalis kokku!»

Kuningapojad põgenevad reetmist kartes Inglismaale ja Iiri. 11. stseen annab meile teada rahva suhtumise juhtunusse («ei ole loomupärane see tegu») ja suurepärase pildi Duncani tapmise järel riigis valitsevast meeleolust, ennustades pikka ängi ja vastastikust usaldamatust; Macduff ja Ross kombivad teineteist, toimunud ja tõde. Kuigi ka nemand on öeste lapsed, räägib Ross ääri-veeri ja vihjetega, Macduff konkreetset ja lühidalt, mitte sõnagi valetades, aga hoidudes ka tõde välja ütlemast; puuduvad tal ju tõendid. Mõlemad mehed hoiduvad kõneldes seinte ligi ja ei lähene teineteisele kuigivõrd, sest mine sa tea... Macduffi keeldumine kroonimispeost osa võtta ja tõmbumine oma lossi räägivad aga selget keelt ja mõtetet. Ross, kes küll tõe peaaegu välja on öelnud, sõidab siiski kroonimispidustustele. Macduffi ei luba sinna sõita au, Rossi kihutab tagant kaalutus. Tüürann on võimul.

III

Jätame siinkohal teksti, kuna peamised mõttelised erinevused tõlgete vahel peaksid olema senisega juba välja toodud ning ülejäänud kolme vaatuse kõrvutamine võib leitut küll kinnitada, mitte aga oluliselt rikastada. Enne kokkuvõtete tegemist tõstan siiski esile lavastuse muusikalist (Peeter Volkonski) ja kunstilist (Liina Pihlak) kujundust, mitmeid näitlejatöid, millele juba TMK ankeedis

* Huvitav, et Banquo kordab peaaegu täpselt Zwingli sõnu surmaeelses lahingus 1531: «Jumala ees ja käes seisan, kelle omad me oleme elus ja surmas.»

olen osutanud (Raine Loo, Hannes Kaljujärv, Peeter Volkonski, aga ka Jüri Lumiste ja Peeter Oja). Nagu Ago-Endrik Kerge lavastuste puhul ikka, oleks ebaõige mitte mainida efektseid massistseene ja suurejoonelisi misan-
stseene (kordeteater, millest räägib Karro), ning ikoonilist ja ruumilist nägemisvõimet ja julgust, mis võimaldab tal luua ilmekaid ja meeldejäävaid figuraalkompositsioone. Paraku torkab mitmekordsel vaatamisel silma ka see, et massis osalejatele on kätte antud pigem liikumise suund kui mõte. Mõneti võib äsja-õeldu iseloomustada kahjuks ka kogu lavastust. Tulemuseks on haarav ekspressionistlik vaatamäng, mis paljus kirevate tasapinnaliste figuuride kompilatsiooniks jäädes moodustab kaleidoskoopiliselt vahelduvaid eredaid pilte. Kahju on, et huvitav ning palju mänguvõimalusi pakkuv, ent samas ometi askeetlik kujundus — aknad, redelid, poodiumid ja Macbethi aegruumis kogu võimkonna

peade kohal ripuvad poodud, aga ka troon, mis omandavad sümbolite kaalu — jääb puuduliku valgusrežiini tõttu varju. Jah, XI sajand oli küll üsna hämar aeg, aga mõnede hetkede ja detailide oskuslik väljatootmine valguse abil aidanuks ehk elavdada ja toonitada laval toimuvat.

Kui Peeter Oja Macduffina üllatab tema jaoks uudses žanris ja maneeris, siis Hannes Kaljujärve Macduffi suuruse aluseks on näitleja traagiline taju, intuitsioon, plahvatusjõud. Muidugi on ka roll tänuväärne ja avar, seesuguste hulgast, millele madalate ülesannete ja sihiseadetega üldse läheneda ei tasu. Macduff on selgelt au-printsiibi kandja, väga komplitseeritud pealegi. Au oli see, mis sundis teda, vastandudes kehtivatele arusaamadele, hülgama Sotimaa selleks, et tulla sinna tagasi Inglise (!) vägedega — kõige ehtsam kodumaa reetmine, kui hinnata seda valitseva kliiki ja argimallide seisukohalt, olgugi usuline ühtsus tollal olulisem kui rahvuslik. Kui Macduff saab teate laste ja naise mõrvamisest, on saal hiirvaikne: vaid mõnesse lavaminutis-

«Macbeth». Leedi Macbeth — Elle Kull.



se mahub mõistmatus, taipamine, ahastus, petumine Jumalase, neimaking ja raev ning siis sajanditepikkuse traditsiooni ja ususaladuse viljana ka leppimine Jumalaga, aga mitte mõrvariga. Oma kallitele soovib ta ikka taevarahu, kuigi alles äsja on taevast neednud — väga inimlik, muide. Ja tema võitlus Macbethiga (mõökade materjal ei kõlba küll kuhugi, aga inimesed on siin tugevad): nagu must ja valge ingel peavad nad maailma saatust määravat lahingut langenutest ülekülvatud väljal, kuni ta võib viia surmavaenlase pea uuele kuningale. Ja siis langeb kättemaksnud mees kummuli verimullale: mis peaks olema ta elu sisu nüüd? Macduffi suhtumine oma lõpunooloogi on parim, mida oskaks kujutleda, siin on ka Kerge ennast ületanud.

Eraldi väärib jäädvustamist ka Volkonski—Kaljujärve duett. Volkonski Malcolm kompab katkendlikul, ettevaatlikul sammul maad ja käega redelit. . . Mustal seinal võbelevad ta pikad tundlikud sõrmed (kuhu jääb valgus!?). End laimates korpmed ta niisama ettevaatlikult ka Macduffi au ja ustavust. Volkonski tunneb pausi väärtust, tema tekst on niisama katkev ja hiiliv nagu ta kõndki. Allikvee on samas rollis hoogsam, teravam ja idealiseeritum, Volkonski tundlikum ja heitlikum. Äkiline hüpe redelile: rippudes nagu ahv, loetleb ta oma väljamõeldud (?) pahesid. Loetelu ei mõju päheõpituna, vaid näib sündivat koha-peal; Malcolm valetab nii hästi, et näib unustavat, et valetab — aga ehk räägibki tõtt? Alatu ilme, madal miimika, võigas žest, hirmunud himurad silmad — kõik tõendab ta vääritust. Ja siis tardub ta vastust oodates suureks kõrvaks kidura kaela otsas, värisevad käed külgedel ripakil. Kui Macduff talle põsele patsutades (*Sic!*) karjatab: «Sa pole väärt, et üldse elada!», võpatab terve küürus keha ja Malcolmi mina otsekuu sureks ning tõuseks siis printsiseisust väärivana puhastunult surnuist.

Mõni mõte ka kuninglikust paarist. Lavastuse teises pooles on leedi Macbeth vahetanud oma lillad ja hõbedased värvid veretava punase vastu nagu ta jumaldatugi. Veretõõde vedik lohiseb neil järel ja takerdub esemete ja ajaloo külge. Raine Loo mängib puhtalt teo tagajärge: pikaldast suremist süüme talumatus leegis. See on see põrgu, mille ristiusk igale patustanule puhastamiseks või igaveseks piinaks kingib. Põrgu laienemise metafooriks on algul Inverness, siis Duncinane ja lõpuks kogu Sotimaa, kus valitseb kehatunud kurjus, mis üha uut kurjust sünnitab, kuni lõpuks ise selle kätte lämbub: kes mõõga tõmbab, peab ka mõõga läbi hukka saama. Leedi, kes on toetanud ja õhutanud mõõka haarates nõrgaks osutunud kätt, uskudes sealjuures, et Macbeth on sündinud kuningaks ja et vägivalla abil viiakse täide saatuse tahtmine, on lõpuks läbi näinud võimuse ja Macbethis ulgu-



«Macbeth». Macbeth — Aivar Tommingas, Banquo — Ants Ander, leedi Macbeth — Raine Loo.

U. Laumetsa fotod

va tühjuse ja see kogemus on talle rohkem üle jõu käinud kui (kuri)tegu ise. Karistus on tal käes enne, kui ta mehe riik olemast lakkab: juba ammu pole ta naine elu andjana, passiivse algena, maailma viljaka üsana. Deemonid, keda ta oma rinnal laste asemel toitnud oli, jõid ära ta elu ja aru, nii nagu nad olid neelanud ka ta au. Kogu selle uppumisprotsessi, aeglase lämbumissurma esitab Raine Loo filigraanselt: täpses ja tundlikus lavalises liikumises kujuneb hingepiinadest söövitatud graafiline ornament. Kogu ta lavalolek on ühe suure, peene arhitektuuriga hoone hävimine. On katedraali hävimine: milleks tempel, kui Jumal on sealt pagendatud?

Lumiste Macbeth on intellektuaalne nooruk, läbinisti tänapäevane, meenutab kõrgklassist üliõpilast. Etenduse lõppedeski ei aimu temas meest, kes on seitseteist aastat jõu ja julmusega võimu hoidnud ja kellel nüüd see koorem lasub. Kummaline, et ta nagu ei tunneta lõpuni toimuva kohutavust, ta on mõnes mõttes soõidimatu nagu laps. Võimaliku hingestigavust asendab terav mõistus, purskuv raev, väljapääsmatuses karastuv tahe. Ta oleks võinud hoida võimu, kui mitte saatus. . . Teo eel järgis ta oma iha, uskudes, et võib valida; teo järellainetuses heideldes näeb aga üha enam enesega manipuleerivat ettemääratust ja leiab, et see vabastab ta vähe-malt moraalsest vastutusest. Et enam pole vaja kellegi ees aru anda! Taevani tõusvast auaahnusest on saanud meeleehtlik uhkus: kiskja looma uhkus, mis avaldub paljastatud hammastes ja lõrinas. Aga lõriseda tormi peale. . .?

Aivar Tomminga Macbeth on ülbe, mitte uhke. Kõike muud kui intellektuaalne, varasemate rollide slepp (tootmisjuhid ja töölised) ebasoodsalt kaasa lohisemas. Algusest peale kukutamisele määratud, on ta kõike muud kui kuningas. See on sama tüüp, kellest räägib Jesaja: «Onnetu on maa, kelle kuningas on sulane ja kelle vürstid pidutsevad hommikul.» 63

Elle Kulli leedi Macbeth? Ülev, enam välist
joonist rõhutav *tragedienne*. Väga filmilik,
esteetiline, võimalikku naturalismi vältiv.
Ometi varjab uhke hoiak seesmist pinget.
Hullumiseni end täiesti valitsev, *excl* teksti
madalused, millega läheb kaasa. Enne trooni
saavutamist veel rohkem kuninganna kui
pärast. Targem kui mees ja julmem kui mees.
Tommingat täiesti valitsev ja juhtiv, seetõttu
mõjub mehe hoolimatus tema suhtes haiguse
ajal erakordselt plebeiliku alatusena. Üelgem
nii: oma julmuses on Lumiste Macbethil eel-
dused saada suureks, Tomminga Macbeth on
igas oma sammus jätkuvalt madal. Julmuse
asemel ilmneb toorus. Ei usu, et ta suudaks
Elle Kulli taolise kuningannata võimu hoida.
Eriti selgelt avaldub see stseenis Banquo vai-
muga, mille papine kriidinägu on küll kõige
ebaõnnestunud leutis lavastuses.

Seevastu tähelepanuväärseim hetk on
Raine Loo kätepesustseen. Elu heitliku leegina
võbelev küünlatuli, leedi katkeva vaimu ja
elu võrdkuju. Otsekui veriseid, meeleheitlikult
visklevaid käsi pidi veab saatust naise kuriteo-
paigale tagasi. Uks, mille taga tapeti kunin-
gas. Põrandale langeva keha mütsatus ja val-
gusvihus heitlev olend, kes arvas end kord
oma jõus ja tahtes kõikvõimsaks. Sellest het-
kest alates ilmub ta sama ootamatult ja teisele,
metafüüsilisele loogikale alludes, nagu nõiad.
Fanfaaride saatel eksleb ta ülestõusnud šoti
aadlike vahel kui kummitus. Ka Macbeth on
kohati niisama ebareaalne nagu ta unistus
võita julmuse abil enesele kogu maailm. Näi-
teks siis, kui ta veab mõõka enda järel nagu
kuritegude koormat. Punane rüü, millel on
rohkesti tumedaid laike, lehvib. Nõiad söösta-
vad kraaksudes kuninganna järel: punane
verelaik mustal horisondil Sotimaa kohal. Ja
Macbethi tunnistus: «Ei ole austust, pole
armastust...», mis veel kord toonitab olu-
korra mõttetust ja otsust võidelda, «kuni
maha raiutud on liha luudelt».

Ründajate laager. Printsud üleval rõdul.
Kuninganna eeslaval: ta pea vappub, sõrmed
mudivad rüüd rinnal. Tegevuspaigad vaheldu-
vad kinoliku kiiruse ja loomulikkusega, vaja-
mata põhjendusi. Taas Macbethi väed. Nõi-
dade ja naiste kisa. Kuninganna on lõpuks
suutnud surra, kas on talle ka andeks antud?
Kuivanud puud kui viljatu elu metafoori süles
hoides jääb ta eeslaval. Surnu palgel usun
nägevat pisarat. Juba liigub mets ja väära-
matu neim läheneb. Surnud naine, kes oli
kord kuninganna, näeb asjade tegelikku tähend-
dust, aga tema seletamatu ilme ei muutu, ta on
üks kustunud leeke. Tõsi, ka küünal ta juures
ei põle enam.

Macbeth nagu püünesse sattunud hullu-
nud loom. Kaljujärvi-Macduff nagu kätte-
maksuingel. Ja pärast suurt võitlust saabuv
vaikus. «The rest is silence.» («Hamlet»)

64 Ainult poodud ja troon õõtsuvad endiselt lava

kohal, mis on täis hukkunuid. Kuningas on
surnud — elagu kuningas! Sissepoole ahastav
Macduff kummuli omal maal.

Ja Fleance — kes ainiti kuningannat
vaatab. Mida näeb läbi mitmete kehastuste
surmas ja lahinguse uuesti sündinud õiglus?
Mida näeb Malcolm, kes hirmunult laipade
vahel eksleb (Volkonski) või äraseletatud
ilmel läbi oleva sealpoolsusesse vaatab (Allik-
vee), kas ingavesi piinu või Sotimaa taassündi?
Mida näeb Fleance, kellele ju on ka töötatud
trooni... nagu omal ajal Macbethile? [---]

* * *

Tappes Duncani, on Macbeth vaid võimu-
janus mõrtsukas, tappes Banquo, saab temast
aga oma (ja maa, ja inimkonna) südametunnis-
tuse tapja. Nagu Juudas reedab Jeesuse, nii
tapab ka Macbeth Banquo seetõttu, et Banquo
näeb teda läbi, teab ta kavasis ja tegutsemis-
motive. Aga südametunnistus ja Jeesus ei ole
surmatavad, nii nagu tõuseb üles ja tuleb
omade juurde tagasi Jeesus, nii sünnib ka
Banquo uuesti Macduffis ja hävitab mõrtsuka.
Macduffi pere mõrvamisel on tegemist enne-
tava kättemaksuga: Macbeth teab, et valgus
neelab kord pimeduse ja nõnda ka tema enda.

Mida tahtsin öelda veel? Muu hulgas ka
seda, et au mõiste on devalveerunud ja seda
esmatl vales või puudulikus tähenduses tarvi-
tamise läbi. Riigi, tsunfti või seisuse au tule-
neb ikka seda tsunfti moodustavate vabade
isiksuste au olemasolust, mitte vastupidi. Sees-
mist au välise au puudumise kompensatsioo-
niks nimetada on pehmetel öeldes ebakõlbeline.
Samuti on see ka välise au tõeliseks kuulu-
tamisega: «Meie au on teiste arvamus meist»
(Schopenhauer), või laialt levinud: «meie au
on truudus» mõnele järjekordsele füürerile
või Macbethile. Au pole ei truudus, auahnus
ega väärikus. Au on au — ja kurb, et seda nii
pikalt seletama peab. Aga et peab, seda tõen-
dab juba seegi, et kui klassitsistid käsitlesid
«au» oma tragöödiate keskse mõistena, Sha-
kespeare ja teised renessansi ja reformatsioo-
niajastu meistrid kõigi teemadega kaasuva
mõistena, siis tänapäevases dramaturgias ja
muuski kirjanduses on raske tabada isegi au
põgenevat varju. Kas tõesti peavad esteetiline
ja eetiline jälle ühinema religioosses, et see
mitte nii ei oleks!

Tekst on avaldatud lühendatult.

Linnapead ja revidendid

MIHKEL TIKS

Inimene on lihtne: kui sureb,
sureb niigi, saab terveks, saab niigi.
Gogol.

Inimene on lihtne ja ilus.
Kall

Tee lavale

«Venemaal ei karistatud lurjuseid ja sulisid, kannatada said need, kes tõstsid häält inimõiguste ja demokraatlike seaduste kaitseks. Ja isegi mitte Deržimorda, vaid Sandarm, poliitiline politsei, on see, kes tuleb läbi «Revidendi» näidendi Gogoli juurde. [...] Olgu küll, et Gogol ei jaganud vene literaatide traagilist saatust: ta ei olnud asumisel, ei surnud vangis, teda ei tapetud alatult duellil. Kuid hirmus hingeline piin, mis aastaid kirjanikku vaevas, viies ta enesetapu äärele, tema pikaajalised rašked suhted tsensuuriga, kes aktiivselt «revideeris» tema teoseid, — see kõik oli.» (L. I. Višnevskaja. «Gogol ja tema komöödiad». M, 1976, lk 150.)

6. 12. 1835 — Gogol teatab Pogodinile, et on kolmandal kuupäeval lõpetanud näidendi.

27. 02. 1836 — «Revident» saadetakse III osakonda esitamisloa saamiseks; vahepeal on näidend Gogoli toetajate Puškini ja Vukovski palvel jõudnud krahv Velgorski kaudu impeeratorini, kellelt palutakse kõrgeimat eestkostet.

2. 03. 1836 — Tsensor Oldekopi märke: «Näidend ei sisalda midagi taunitavat.»

13. 03. 1836 — «Revident» lubatakse trükki.

19. 04. 1836 — Esietendus Aleksandra teatris, mida vaatab kogu Peterburg eesotsas Nikolai I-ga. (I. Zolotuski. «Gogol». M, 1984, lk 190—191.)

Gogoli kolleegil Kallil nii hästi ei läinud. Tema kirjutas oma komöödia «Lihtne ja ilus» 150 aastat hiljem, isevalitsusest ja eksploateerimisest vabades sotsialismitingimustes. Näidend võitis preemia 1984. aasta näidendivõistlusel, mille oli korraldanud Eesti NSV Kultuuriministerium koos Kirjanike Liiduga ja mille žüriisse kuulusid Kaarel Ird, Paul Uusman, Jaak Viller, Jaak Allik, Ülo Tonts, Eino Baskin, Paul-Eerik Rummo ja teised autoriteetsed isikud. Ent kui «Vanalinna Stuudio» tegi Kultuuriministeriumile ettepaneku kinnitada näidend 1985. aasta repertuaari ning Teatrite Valitsus saatis teksti esitamisloa saamiseks Glavlit-ile nagu

kord ette näeb, tekkis tõrge. Näidend kadus oma ametlikult loasaamise marsruudilt kuhugi võimulabürinti ja jäi teadmata kadunuks kaheks aastaks, ehkki Moskvas hakkasid kevadel puhuma uued tuuled. Kuigi Teatrite Valitsuse kavalal soovitusel said näidendi tegelaste nimed vahepeal muudetud võõrapäraseks osutamaks, et satiir ei käi mitte meie, vaid Lääne roiskuva ühiskonna pihta, ja Kirjanike Liidu draamasektsioon esitas oma palvekirja EKP kultuuriosakonna tollase juhataja sm Tammistu nimele näidendi «õigeksmõistmise» asjas, ei ilmunud kultuuriministri sm Loti allkirjaga käskkiri «Lihtsa ja ilusa» kinnitamisest «Vanalinna Stuudio» repertuaari enne kui 1987. aastal. (Muide, Kalli märgusõna näidendivõistlusel oli «1989».)

Revidentliku maailma tüübid

«Vanalinna Stuudio» «Revidendi» lavakujunduses (külaliskunstnik Sergei Tjunin) domineerib soliidse, lipsriides hiiglametniku büst, kelle kaela otsas troonib pea asemel Linnapealiku tugi-tool — administratiivse võimu efektnes sümbol. Hiidbürokraadi kuue rinnataskust paistab välja täitesulepea kui tema peamine relv ja jõu sümbol. (Ühe Eestimaa juhtivtöötaja lemmikvastus bipalulaile: «Meil ei ole ju midagi — ainult kaks kätt ja sulepea!») Sulepea seest ilmub historismi huvides välja küll tegelik kirjutusvahend, hanesulg. Et põhitegelaseks on kõrgem ametnikkond, siis annab riituses tooni ühtne ja korrektne moodsa joonega helehall ülikond, millel ainsaks tagasihoidlikuks kaunistuseks punane deputaadilipuke või medalike revääril. Teenistujateks erinevad silmatorkavalt edeva välimusega, jõude elavad mõisnikud-linnakodanikud Dobtšinski ja Böbtšinski ning ranges rohelistes frentšis politseipristav. Täieliku vastandi tagasihoidlikele meeskodanikele moodustavad ambitsioosnes ülepakutuses naised, keda «revident» provintsihanedeks nimetab.

«Revidendi» tegelased jaotuvad selgelt kahte leeri, ülikuteks ja alamateks, 65

karistajateks ja kannatajateks. Esimese, ühiskonna koorekihi, moodustavad harukondlike hierarhiate tippjuhid:

* meditsiiniliste asutuste kuraator Zemljanika — **Heino Torga** esituses pidevalt arusaamatust teesklev, alati just nagu ebameeldivalt üllatatud, kohtlaselt oma kalasilmi pungitav paksuke. Pealtnäha justkui heasüdamlik, ent tegelikult «õukonna» kavalaim ja kogenuim taktik, kes ainsana julgeb katset teha «revidendile» altkäemaksu andmisest kõrvale hiilida, kuigi on ise selle idee autor («nii aetakse asju hästi korraldatud ühiskonnas»); välisele jäikusele ja maskinäole annab huvitavuse pidev sisepinge, mida õhkab kuraatorist ka siis, kui ta pole aktsioonis, vaid mängu jälgib;

* kohtunik Ljapkin-Tjapkin — **Vello Jansoni** juhm ja enesekindel hurdaspetsialistist õigusemõistja esindab nn aktiivse lollu tüüpi, kel on elus iga asja jaoks «iseene» tarkusest» väljatöötatud arvamus, ent tegelikult puudub igasugune asjatundlikkus ja huvi ümber ringi toimuva vastu, v.a koeraküsimused;

* koolide ülem Hlopova (koondkuju Gogoli koolide ülemast Hlopovist ja tema naisest, kellele on antud ka pealekaebaja roll Zemljanika teksti ümberjaotamisega) — **Ines Aru** ranges ja isikupära hävitavas hallis vormirõivas kangelanna on kasarmuliku kasvatussüsteemi isetust ohvrast tõusnud koolide juhatajaks, kuid lapsena kuulekuse ja distsipliini raudsesse sängi surutud inimesel on verre kasvanud argus, sellest omakorda kadetus ja reetlikkus; **Eili Sild** samas rollis lisab Hlopovale välist aktiivsust, esindades agressiivse pedagoogi tüüpi, nii arg ta ei ole kui Ines Aru, kuid see-eest ei ole ka ta «keel mudas kinni» nii efektsest kui Arul;

* postiülem Špekin — **Aleksander Eelmaa** annab postiülemale haiglasest uudishimust johtuva alalise rahutuse ja hajalioleku, mis paneb teda kannatama pideva «teabenälja» käes, millest ta vabaneb ja üleni särama lööb üksnes järjekordse võõra saladuse kallale pääsedes;

* erumajor Rastakovski (pärit «Revidendi» varasemast variantist) — **Lembit Antoni** ordenirindne ja raugastunud sõjaveteran meenutab nii näo, oleku kui kõneviisi poolest meie hiljutist riigipead, tema sülgprintsiv, vahutav ja mõttetu monoloog teenib etenduse ühe vaheaplausidest;

* arst Christian Ivanovitš Hübner — **Peeter Tedre** umbkeelne doktor on ühtlasi ka «õuepiltnik», ja vist ka sala-

politsei teenistuses, tasudes kõrgemasse seltskonda arvamise eest mittemidagi mõistva oleku ja püüdliku tähelepanelikkusega, ent saades siiski toimuvast märksa rohkem aru kui kohalikud ülemused; Gogoli aegadeга võrreldes on migrantide keeleoskus edasi läinud, nii et dramaturgi poolt Hübnerile jäetud remargi — «teeb häält, mis on osalt «i», osalt «e» tähe moodi» — on teater asendanud igaks juhtumiks kohase repliigiga «soveršenno jestestvenno, što soveršenno», mis kindlasti ka kohalikele patsientidele hästi mõjub;

* mõisnikud-linnakodanikud Bobtšinski ja Dobtšinski — **Mati Rebane** kujutab oma Pjotr Ivanovitš B-d ohjeldamatu latatarana ja lihtsameelse pigilinnuna, kelle põhitegevuseks on kõiges edestada kolleeg Dobtšinskit, ning kelle eluunistuseks on see, et keegi pealinna suurematest ülemustest saaks kunagi kuulda tema silmapaistmatu isiku olemasolust; **Egon Nuteri** pudikeelne ja halenaljakas Pjotr Ivanovitš D. on mitmekihilisel loomul, isegi midagi kolka-filosoofi taolist, kelle isemõtlemise viljadest ja «vaadetest» Nuteri alltekstikalt antud repliid aimu annavad. Olgu sobival kohal ära öeldud, et Egon Nuter on Eesti noorema põlve vähesid tragikoomilise andelaadiga näitlejaid;

* ja last, not least (sala)politseiprivat Stepan Iljitš — **Raivo Rüütli** kõikjal olev, kõikjalenägev, kõikekuulav ja kõiketeadev, aga vaikiv ja ähvardav kuju meenutab väliselt «raudse Felixi» läbitungimatut isiksust; ühiskonna korra alustala, ülemuse soove etteaimav, ennetavaid meetmeid võttev, nähtamatu käega ohje hoidev hirmuvalitseja näib esindavat pigem julgeolekuorganeid, kuna **Raivo Metsa** täisjuhm ja paksu nahaga Deržimorda kujutab tavalist võmmi (hea leid on mundry palja ihu peale tõmbamine, mille kohta Gogolil on üksnes vihje soldatitele).

Naistest on peale Hlopova kanda suur sisuline koormus Linnapealiku abikaasal ja tütrele — **Ülle Kaljustel** (Krista Viirandit ei ole näinud) ja **Eva Vildil** või **Merle Talvikul** —, kelle eluviis on üheks peapõhjuseks, miks vaesel linnapeal ei jätku palgast «suhkru ja tee jaokski». Metropoliikeskse hüvede jaotuse ühiskonnas põevad provintsidaamid tüüpilist alaväärsustõbe, mis väljendub palavikulises prestiižtarbimises, katsetes iga hinna eest ahvida ja üle võtta kõike pealinlikku ja seega moodsat, olgu riietust, kombeid või mehi. Meelasuse ja edevuse kehastusena esineva ema kõrval kasvanud tütresena on Merle Talviku

puhul malbe raugus ja elukauge unis-
tajalikkus kummalises sobingus üliägeda
trotsiga, kui asi puudutab suhteid ema-
ga: kui ema püüab «revidenti» peamiselt
selleks, et iseenda ja seltskonna silmis
oma veetlust ja vastupandamatust tões-
tada, siis tütar teeb seda peamiselt ema
ületrumpamiseks, tunded on tegelikult
võõras maailm nii ühele kui ka teisele,
jahitakse vaid kujuteldavaid väärtusi.
Erinevalt M. Talviku Tütrest, kelle
vajadused on alles üsna pikalikud, on
Eva Vildi Tütre puhul tegemist juba
teadliku ja mängiva naiselega, kes pakub
emale tõsist konkurentsi ning kelle käi-
tumine Hlestakoviga «armastusstseenis»
on loogilisem kui Talviku.

Ja lõpuks *primus inter pares*, ülik ja
võimukandja *par excellence* — Linnapea-
lik ja maestro Kaljo Kiisk. Kõige toi-
muva kohta võib etenduses lugeda rikka-
likku kommentaari Linnapealiku vilkailt
kätelt ja närviliselt varjundirohkelt
näolt. Alanud murelikust ÜLIEbameel-
diva revidendi-uudise teatamisest (erine-
valt näidendist, kolmel korral ja erineva
varjundiga), ärevast teadmatusest, när-
vilistest sundliigutustest, katsetest olu-
korra peremeheks jääda, kütab Linnapea-
lik ennast järk-järgult üles, vonkeampli-
tuud ulatub maruvihasest hirmuvalitse-
jast ülima õnnejoovastuse ja musta ma-
senduseni. Meisterlikud on stseenid Hles-
takoviga võõrastemajas, abikaasa ja
tütre esitlemine «revidendile», pulma-
uudise teadvustamine, kogu lõpuosa, ala-
tes tõe selgumisest. Kiisa mängus on
klassikalisel kujul nähtaval see näite-
kunsti põhiolemus, mida on iseloomusta-
tud kui «tõelisi tundeid kujutletavates
olukordades». Kiisk leiab oma intonat-
sioonides, žestides, liigutustes, pilkudes,
kogu olemuses n ä h t a v a ekvivalendi
tema Linnapealiku hinges just praegu
toimuvale. Nimelt seda ongi huvitav va-
adata, tänases eesti näitlejakunstis tuleb
sellist asja ju harva ette.

Ühiskonnale vastanduvale kannata-
jate leerile on autor vähem ruumi ja
värve andnud. «Rahva» seast tõusevad
esile Allohvitseri naine, keda Mari Palm
esitab Linnapealiku poolt hulluks peksta
lastud daamikesena, Lukksepa naine
(Viire Valdma või Krista Viirand) hüs-
teerilise sajatajana, ning oma kingitus-
tega otse tänapäevale viitavad kaup-
mehed (Jüri Karindi ja Jüri Maaker).
Võib mõista Jüri Karindi naudingut,
millega ta kaupmehe kalleid kingitusi
Linnapealiku jalge ette laotab, pole ju
temal enesel maja pärast tehtud palve-
käikudel linnapealikute juurde seitsme
aasta jooksul olnud peale teatrikunsti

mingit muud meelehead pakkuda, et või-
mumeeste südant liigutada.

Kuni «revidendi» tulekuni on linnas
kord majas, valitsejad valitsevad, karis-
tavad sõnakuulmatuid, peavad pidusid ja
kõik on, jumal tänatud, rahulik. Ent
korraga torgatakse sipelgapessa kepp ja
kogu harjunud elu lendab uppi. Kes siis
on see mees, kelle võimuses on kogu
jumalast seatud kord pea peale pöörata?

Tõnu Kilgase Hlestakov on *playboy*,
kelle tegutsemisajendid on spontaanne
elurõõm ja valetamisloõbu. Ta elab silma-
pilkselt sisse uude ossa, niipea kui otsene
vanglaocht silme eest ära on, võtab toi-
mutvat enesestmõistetavana, leides, et
kõik on üks suur «pull», mida saab mõnu-
sals ära kasutada. Kogu revidendilikkus
on tema juures vaid vastaspoole ette-
kujutuse viili. Põhimõtteliselt teistsu-
gune on Roman Baskini Hlestakov. Kõi-
gepealt tuleb toimuv talle üllatusena,
see annab suurema mänguruumi: igal
sammul peab ta tegelikkust enda jaoks
uuesti mõtestama. Ta kahtleb, kompab
võimaluste piire, enne kui taipab, mil-
line suur šans talle avaneb. Ning selles,
Suure Võimumehe rollis annab R. Baski-
ni Hlestakov kogu lavastusele uue mõtte.

Hlestakovi teener Ossip (Gunnar Kil-
gas või Aarne Üksküla) oma terve talu-
pojamõistusega on oma isanda teener,
lapsehoidja ja seltsimees ühekorraga.
Aarne Üksküla ja Roman Baskini tande-
mi puhul kujunevad Hlestakovi ja teenri
suhted nii nauditavaks, et Linnapealiku
tulek tundub ootamatu. Steen võõraste-
majas (Baskin, Üksküla, Kiisk, Nuter)
väärib eraldi esiletõstmist.

Ent nüüd peamise juurde: miks oli
«Revidenti» vaja taas lavastada?

**Kas «perestroika mehed» *contra*
«stagnatsid»?**

Gogolil ei süüdistata Linnapealik oma
äparduses demokraate ega intelligente,
vaid piirdub liberaalide, «tindsolkijate»
ja «kirjatsurade» needmisega. Mihkel
Mutt võtab arvustajana (SV, 12. II. 1988)
teatripoolsest täiendusest kinni, saab
tuge veel lavastaja saatesõnast kavalehel
ja lavastuse rohketest tänapäeva viita-
vaist detailidest ning näeb E. Baskini
lahenduses taotlust kujutada Hlestakovi
ja Linnapealiku konflikti kui meie aja
päevapoliitilise võitluse analoogi. Ning
kriitik leiab, et näidendis pole selliseks
küsimumuseasetuseks sisulist katet, Hles-
takovi ei saa arvata meie aja kangelaste,
perestroika söakaimate advokaatide hul-
ka, «kes võitlevad Linnapealiku vastu
siinmail nii teoorias kui praktikas». Sa-
muti kahtleb M. Mutt lavastaja väide-
tavas Gogoli mängitavuses tuhande aas-



N. Gogol, «Revident». «Vanalinna Studios» (lavastaja E. Baskin, kunstnik S. Tjunin), 1987. Koolide ülem Hlopova — Ines Aru, Linnapealik — Kaljo Kiisk, postiülem Spehin — Aleksander Eelmaa, kohtunik Ljapkin-Tjapkin — Vello Janson.

ta pärast, kui oletatavas «kristallpuhaste olendite Utoopias» korruptsiooni, pugemist, raiskamist jne, mida autor piitsutab, enam ei eksisteeri.

Kui paljud Gogoli kaasaegsed kaldusid «Revidendis» nägema ainuüksi vodevilli, siis tänane vaataja kipub märkama üksnes sotsiaalset satiiri ja «tööpoolest naljakat näidendit». Siiski näib, et lavastuse päevapoliitilise kihistuse all, millele lavastaja publiku huvides mõistagi Gogoli tekstis maksimaalset vastukaja otsib (ka siis, kui näidend Hlestakovist sotsiaaldemokraati teha ei lase), peitub sügavam, igavene inimlik teema, mis võib-olla ka Gogoli kui dramaturgi elupäevi tuhandegi aasta võrra pikendab. Seda teemat kannab kummalisel kombel omal moel koguni enamik rea-

tegelastest (eriti selgelt Bobtšinski) ning mõlemad peategelased (kui Hlestakovi mängib R. Baskin). Mulle näib, et lavastus ei käsitle mitte niivõrd demokraadi ja stagnatsi kokkupõrget ega isegi mitte niivõrd nuriühiskonna pahesid kui võrd nn väikese inimese sisemist konflikt, igavest ja traagilist vastuolu soovide ja tegelikkuse, ambitsioonide ja võimete vahel. See ühine vastuolu üksnes avaldub igaljuhul isemoodi: Zemljanikal ja Hlopoval kadedusena, Ljapkin-Tjapkinil hurdahullusena, Spekinil nuhkimishimuna, Bobtšinskil halenaljaka tunnustusevajadusena, naistel flirdinäljana ja kõigil kokku enda kui linna koorekihi pideva jäädvustamisvajadusena. Markantselt lööb alaväärsustunne välja Kiisa suurepärasest kindraliunistuses, kus tema, kindral, sööb kuberneri juures lõunat, «aga linnapealik, reo, kükitab ukse taga». Ja sellele motiivile lausa ehitab oma osa üles Roman Baskin Hlestakovina. Kõige säravamalt tuleb see esile hooplemistseenis. Hlestakov on küll, jah, «tühine noormees», kuid just sellepärast pole näitleja ülesanne tühjust «väljendusrikkalt» esitada ega «purjujäämise ja suurusluulu tekke kõiki astmeid realistlikult välja mängida», mida R. Baskin minu meelest ka ei püüa. Selles stseenis me näeme Hlestakovi, kellel avaneb elu ainuke šanss etendada seda rolli, mida ta tegelikult mängida tahaks. Ning mis kõige tähtsam — seltskond v o t a b teda sellena. See on ühine suur illusioon, Hlestakov on neil hetkedel kolleegiumiassessor, kirjanik, ministeeriumi juhataja, departemangu direktor, riiginõukogu hirmuvalitseja, peaaegu feldmarssal. Ja siis tuleb see saatuslik viga: «Mavruška, sinel...» ja kogu illusioon lendab kildudeks. Hlestakov kukub kokku. Magus pettus, mis korraks aitas ületada hirmsa lõhe unistuse ja elu vahel, sai otsa. Hlestakov näeb ennast

«Revident». Linnapealik — Kaljo Kiisk.



uuesti kolleegiumiregistraatorikesena oma koju neljandale korrale tormamas ja Mavruškale sinelit viskamas ning murdub — kontrast on väljakannatamatu. Edasi petab ta oma jutuga veel vaid teisi, talle endale on see teadlik enesepeinamine, mingi nutune tigiduse, enesehaletsuse ja meeletehted, dostojevskilik enesepeitsutamine — ah, sul on valus? Ja hästi, olgu sul siis veel valusam. Ka monoloogi lõppküsimus on täpne — «Eks olnud jama jutt?» — kas nad tõesti pidasid m i n d, tühist registraatorit, suureks meheks? Stseen on hiilgavalt mängitud.

Ka teise vaatuse «armastustseen» Linnapealiku naise ja tütreaga kannab Roman Baskinil sama motiivi. Hlestakov, kes alles on istunud mõne provintsimõisniku tütreaga tutvumisest, supleb äkki enneolematu õnnes — kahe lopsaka daami embuses korraga! Hlestakov sukeldub, joobub, upub oma õndsusse. Oo, ülev hetk, sa viibi veel! Otse armu-idüllil keskele saabub Linnapealik, kes Peterburi «ülilu» käepalumisejutust omakorda õnnest segi läheb: «Ma läksin praegu nii lolliks, nagu ma veel ei ole olnud.» «Ai seda Antonit, ai seda Linnapealikut! Näed, kuhu asi keeras!» hõiskab ta õnnejoovastuses. Ja nüüd algavad omakorda Linnapealiku roosad tulevikuvisioonid. Ka tema on oma seljakotis kogu elu marssali, ei, kindralikeppi kandnud. Peen on koht, kus ta oma naist noomib, et see, omakorda unistustele andudes, tingimata s i n i s t kindralilinti nõuab. «Käib punane küll!» manitseb «kindral» ise abikaasat «parajusele».

Nõnda on Gogoli näidendis ja Baskini lavastuses äratundmisrõõmu enamatele kui altkäemaksuvõtjatele, pugejatele, riigivarastele ja bürokraatidele. Seepärast läheb südamesse ka K. Kiisa vihane saali pöördumine: «Kelle üle te naerate? Iseenda üle naerate!» Just nimelt seepärast, et kuigi «kõik said oma jao, aga meie kõige rohkem», ei muutu meil nagu Nikolai-Venemaalgi sellest veel mitte midagi. Kui keegi meist nii selle kui ka järgmised *perestroika*'d üle elab, siis on see Gogol.

Kas ka Kall saab surematuks?

«Lihtsa ja ilusa» sootsium koosneb paindumatust poeetist Allan Linnust (Raivo Rüütel), apoliitilisest viulidajast Mattias Ellerist (Gunnar Kilgas), põhimõttelagedast ja himurast telesaadete vorpjast Ervin Haugist (Aarne Üsküla), lõmitavast ja kamandavast TV-juhust Voldemar Paabust (Heino Torga),

demagoogist linnapeast Magnus Grossist (Enn Klooren või Roman Baskin) ning «lihtsatest ja ilustest» linnakodanikest, vägivallarežiimi ohvreist: aru kaotanud jaamaülemast Otto Martinist (Aleksander Eelmaa) ja tema kohtlasevõitu abikaasast Silvast (Ines Aru). Pluss episoodilised TV-saate abijõud, keda karikatuursete tüüpidenähtav Viire Valdma ja Mati Rebane, ning noored armastajad, linnapea tütar Kärt ja jaamaülem poeg Kärt, keda me aga lavastuses ei näe.

Kogu see linna sotsiaalset struktuuri esindav läbilõikeseltskond saab saatuse tahtel kokku raudteejaamas. Kunstnik Ervin Öunapuu loodud tagasihoidliku ja lageda jaamaesise (kulunud kiivas pink, tuhmi valgust heitev vildak latern posti otsas, katkine raudteerööbas) ainsaks sadadest Eesti teivasjaamadest eristavaks detailiks on hiigeltingu oma kojaga, mis küll sisulist kontrasti ei moodusta. Linnakese vaikellu, üksildasse jaama saabub võõras, *safari*-riides rändur Anatol Sults (Egon Nuter). Inimeste elu ja kombeid uurivale võõrale tundub sinne elu veider. Jaam on, pileteid müüakse ja o s t e t a k s e, aga rongid ei käi. Salatsetakse. Inimesed «seisavad üksteisest kaugel» ning «mõnedest asjadest meil lihtsalt ei räägita». Võõras «uurija» saab linnapea juures sooja vastuvõtu osaliseks, tema uudishimu viib kaudselt koguni uue demagoogilise aktini, telesaate tegemiseni väljasurnud raudteejaamast, mis saabki näidendi põhisündmuseks. «Kas me pole teinekord hirmus tagasihoidlikud?» heidab linnapea telemeestele ette saate puudumist niisugusest «toredast asjast» nagu raudtee, «kas me vahel liiga ei häbene seda, mis meil on head?»

Seega on mõlemas näidendis tegevust käivitav algsündmus ühesugune: stabiil-

«Revident». Hlestakov — Tõnu Kilgas.
K. Rannu fotod



sesse, «korras» keskkonda satub võõr-ollus, mis viib süsteemi tasakaalust välja. Ükski «osake» ei saa enam harjunud viisil jätkata ning uues olukorras selgub, et kogu senine «kord» on rajatud valele. Nii Gogoli kui Kalli ühiskonna selgrooks on *pokazuhha*, sotsiaalne demagoogia. Sotsialiseerumine tähendab selles ühiskonnas valetama õppimist. «Revidendis» on kõik selle juba orgaaniliselt omandanud ning põhitegevuseks saab enesepaljastus, «Lihtsas ja ilusas» toimub parajasti valetama õppimise protsess ja põhiteemaks on ensemüümine. Aususe viimase bastioni moodustab luuletaja Allan Lind, kelle murdumine ongi lavastuse keskseid sündmusi. Kohaneda pole suutnud jaamaülem Otto Martin, kes on leidnud päästva niši nõdrameelsuses (või selle teesklemises). Jaamaülem jääbki kogu lavastuse kõige mõistatuslikumaks kujuks kui ainuke hull või ainuke normaalne. Võib-olla on sunnitud lollimängimine kogu elu jooksul tõesti oma töö teinud ning mängu ja elu vaese jaamaülema peas segi ajanud. Mugandumise eri astmeid esindavad režissöör Haug (oma haletsusväärset kahepalgelisust mõistes otsib ta unustust meelelistes lõbudes — vastupidiselt omaaegsele keelatud himude sublimeerimisele töösse on nüüd vaja leida aseainet ausale tööle!), TV-boss ja lõpuks linnapea ise, kelles demagoogiakunst on leidnud täiuslikema kehastuse.

T. Kall, «Lihtne ja ilus». «Vanalinna Stuudio» (lavastaja Roman Baskin, kunstnik Ervin Önapuu), 1987. TV-juht Voldemar Paap — Heino Torga, linnapea Magnus Gross — Enn Klooren, rändur Anatol Sults — Egon Nuter.



Inimpsüühika keerukuse pooltest on «Lihtsa ja ilusa» tegelased modernsemad, avatud ja ambivalentsemad. Gogolil ei ole tegelastele antud valikuvabadust, kuid samal ajal on nad omas äramääratuses rikkamad, «mahlakamad», «elust võetud». «Lihtsa ja ilusa» situatsioon on üldistus, ajatu ja kohatu mudel. Seetõttu, võiks arvata, löikab näidend kõikjal ja alati. Ometi leiti juba kontrolletendusel, et R. Baskini lavastus ei ole enam nii terav kui näidend oma kirjutamisajal. Mis siis enam ei kõla? Muutunud on suhtumine asjaolusse, et rongid ei käi. «Seltsimehed! Aeg on tõele näkku vaadata ja oma vigu tunnistada. Tuleb rongiliiklus käima panna!» ütleks linnapea täna. Ja televisioon näitaks, kuidas ametkondlik bürokraatia ei lase jaamaülem Ottol ja tema abi(kaasa)l Silval, kes on uut moodi mõtlema asunud, raudteeasjanduses *perestroikat* teha. Ühe demagoogiavormi asendamine teisega tegelaskõnes poleks Kallil võtnud üle ühe päeva, sellepärast poleks maksnud teatril etendust mängukavast maha võtta. Suurem häda on see, et telesaate tegemine ei ole Kalli tegelastele nii eksistentsiaalse tähtsusega sündmus kui revidendi tulek Gogoli omadele. Situatsiooni lahendus ei määra inimeste saatusi. Iseasi, kui näiteks linnapea käekäik sõltuks sellest, kuidas saade leiab heakskiitu pealinna ülemuste silmis, sellest, kuidas seal hinnatakse linnapea juhtimisel tehtavat ideoloogilist kasvatustööd geograafiliselt eriti keerulise asendiga linnakeses. Ja kas sellises olukorras ikka ongi õige, et rongid piiranguteta siia-sinna liiguvad?

Seega on muutunud peamiselt olukorra hinnang või vähemasti jutt, mida seejuures räägitakse. Enam ei pea ehk teatristseene kabinetides ette mängima (vt TMK 1986, nr 3), kuid see ei tähenda, et kabinetide omad mängud värske õhu kätte toodaks. Endiselt antakse Stäedrini kirjeldatud kombel välja ukaase pirukakupsetamise kohta, endiselt visatakse rahutuste puhul Ivaškoid kellatornist alla ja endiselt tavatsevad linnapead aeg-ajalt õnge rahva sekka visata ja mässusepitseja kinni nabida. Pole siis ka imestada, et uutmine rahva suus üha ebapuhtamaid toone võtab.

Sekeldused *happy end*'iga

Gogol lõpetas oma näidendi sandarmi teatega revidendi tulekust ning sellele järgneva tumma stseeniga, kus kogu seltskond tardub poolteiseks minutiks hirmunud poosidesse «põhjatus mit-

mekesisuses» (Gogoli enda antud iseloomustus pärast esietendust kirjutatud kirjast 25.V 1836). Belinski leiab, et kuna «austatud linnapea elas ja tegutses viirastuste maailmas» ning «kunstiteoses ei ole midagi suvalist ega juhuslikku, vaid kõik tuleneb loogiliselt ja paratamatult ideest», siis peab komöödia lõppema «seal, kus linnapea saab teada, et ta on saanud karistada viirastuste käest ja et tal seisab ees veel karistus reaalse maailma poolt» (Belinski Gogolist. «Artiklid, retsensioonid, kirjad». M, 1949, lk 127—128).

Ka Kall lahendab oma komöödia lõpu probleemi Gogoli ja Belinski vaimus. Linnapea, kes on oma valitsusajal tõeline elu linnas asendanud väljamõeldud ja teeseldud elutsemisega, näivusega (seega elatakse siingi Belinski mõttes viirastuste maailmas), saab samuti oma teenitud palga: vastu kõiki ootusi saabub tõeline rong ja tormab läbi linna, pühkides linnapea olematusse. Seega ei kahtle kumbki näidendi kirjutajatest, et komöödia lõpp peab olema *happy end* õiglase karistuse mõttes, mis sisendaks vaatajasse sotsiaalset optimismi, usku õigluse olemasollu ja reaaleeditunde võitu, olgu või kauges tulevikus.

Kuidas lõpetavad oma lavastused Eino ja Roman Baskin? 12. veebruaril 1987. aastal pärast «Lihtsa ja ilusa» kontroll-etendust läksid kunstinõukogus arvamused lavastuse lõpu kohta põhimõtteliselt lahku. Kas rong ikka tõesti tuleb? Kas jääb linnapea rongirataste alla või tõuseb raudteekraavist, rapsib kuue tolmu puhtaks ja jätkab vana viisi? Või astub hoopis linnapea esimesena rongi, et sõita pealinna uude ametisse? Baskinjuunior lavastajana (domineeriv kunstniku südametunnistus) jäi kindlaks lahendusele, kus rohkemat kui lootust, et siinkandis rongid kunagi käima hakkavad, ei saa vaatajale kuidagi pakkuda. Baskin-seenior aga teatri juhina (domineeriv kodanikutunne) nõudis lõppu, mis elustaks vaatajas lootust demokraatialle: «Tegelda satiirilise žanriga ja mitte näha meie elus toimuvaid ümberkorraldusi tähendab poliitilist idiotismi,» väitis studio kunstiline juht. Ja siiski oli «Lihtsa ja ilusa» lõpp kuni viimase etenduseni järgmine: «rong» tuleb vaid telesaate tarvis, «reisijad» sisenevad «vagunisse», oõtsutavad end sõidurütmis ning telemehed teevad rongi häält juurde. Niisiis lõhkus lavastaja R.B. nii Kalli kui ka Gogoli, Belinski kui ka Baskini ettekujutused komöödia lõpust, jäädes truuks sotsiaalsele skepsi-

sele ka 1987. aasta jaanuaripleenumi järgses demokraatiseerimise õhustikus.

Kuidas lahendab aga Eino Baskin oma «Revidendi» 21. novembril 1987? Saabub sandarm oma rabava teatega uuest revidendist. Punane valgus ja trummipöörin võimendavad üldist šokiseisundit. Linna-pealik Anton Antonovitš Skvoznik-Dmuhhanovski haarab püstoli, lavapimeduses kõlab pauk ja valguse süttides näeme linnapea laipa tugitoolis sirakil. Ent vaata imet: taas algab meeliülendav lau-luviisike, surnud linnapea keerab end toolis ringi ja naeratab publikule kavalalt. Ning jälle võetakse sisse vanad kohad võimuhierarhias, nagu poleks äsja-seid vapustusi olnudki, nagu oleks kogu revidendimäng olnud vaid osav mimikri, peen kaartide segamine selleks, et elus mitte midagi ei muutuks. Kummardama tulevad koos teistega ka linnapea poolt vahistatud süüdlasid Bobtšinski ja Dobtšinski, käeraudu kannavad aga hoopis Juhi lähimad abimehed — infoboss ja julgeolekuülem — eks tooda ju hädas ikka lähimad võitluskaaslasel ohvriks. Troonima aga jääb ainsana umkeelne kreisiarst, kelle võiduka naerutuse saatel pärismaalastest vaatajaskond teatrist lahkub. Kui teame veel, et triumferiva arsti nahas on tegelikult teatri peadirektor, siis tuleb sellise lõpu peale küll arvata, et teatrijuht Eino Baskin peaks lavastaja Eino Baskini oma teatrist minema kihutama.

«Lihtne ja ilus». Poet Allan Lind — Raivo Rüütel, viiuldaja Mattias Eller — Gunnar Kilgas.

H. Saarne fotod



Luis Buñuel — «Mu viimne hingetõmme»

KATKENDEID (I)



Sajandipöördel Aragoonias sündinud hispaania filmirežissöör Luis Buñuel (1900—1983) ei ihaldanud oma pikal eluteel välist hiilgust. Ta ei käinud vastu võtmas «Oscarit», «Kuldset Palmioksa» ega muid tiitleid ja auhinna, millega teda parjati. Ta hoidis eemale ajakirjanikest ja andis ühe oma esimestest intervjuudest vaid vähe aega enne surma. Kuigi tema filme saatsid tihti skandaalid (neid ei tseen-seeritud mitte ainult frankistlikus Hispaanias) ja kuigi tema «amoraalsus» ühis-konna paljusid seltskondi haavas, tuleb maailma kinopublik jätkuvalt tagasi tema 72 moraali ja tõe juurde, ükskõik missuguse kunsti kaudu (sürrealism, neorealism,

huumori ja lüürikaga varjundatud sümborealism) see ka ei avaldu. Buñuel lõi oma filmid Hispaanias, Prantsusmaal, Ameerika Ühendriikides ja Mehhikos (maa, mille kooakondsus tal oli 1949. aastast); ta oli kunstnik, kes kuulub maailmale. Tunnustatumad tema enam kui kolmekümne filmi seas on esikteos «Andaluusia koer» (1929), «Kuldne iga» (1930). «Unustatud» (1950) ja «Viridiana» (1961). Buñueli surma järel Mehhikos 1983. aasta 29. juulil ütles mehhiko kirjanik Octavio Paz: «Buñuel on meie sajandi suuri kunstnikke, kunstiline ja moraalne eeskuiu. kelles ühinesid mäss, kujutus ja tugev ja terviklik erakordne iseloom.» Kultuuri- liselt tähenduselt, tegelikkuse teadvustuse sügavuselt on Buñueli kõrvutatud Goyaga, Kafkaga, Joyce'i ja Picassoga.

Luis Buñueli surmaeelne mälestusraamat «Mu viimne hingetõmme» on kujune- nud režissööri vestlustest sõbra ja kaasstenaristi Jean-Claude Carrière'iga, kes, nagu Buñuel saatesõnas ütleb, «aitas raamatu kirjutada». Prantsuse alguparand («Mon dernier soupir») ilmus 1982. aastal Pariisis, samal aastal avaldati teose hispaaniakeelne tõlge «Mi último suspiro».

Tõlkiia

(Esimene kino)

Avastasin kino 1908. aastal, kui olin veel laps.

Paik kandis nime «Farrucini». Sisse- ja väljapääsuksega kauni fassaadi ees tänaval meelitasid viis leierkastiauto- maati lärmakalt muusikat tehes uudis- himulikke. Lihtsa presentkatusega ba- rakis pinkidel istus publik. Nagu alati oli minuga muidugi kaasas mu *nurse*. Ta saatis mind kõikjal, isegi mu sõbra Pela- yo pool, kes elas üle tee.

Esimised elavad pildid, mida ma nä- gin ja mis mind imetlusega täitsid, olid seast. See oli joonisfilm. Kolmevärvilisse salli mähitud siga laulis. Laul tuli fonog- raafist ekraani tagant. Film oli värvili- ne, mäletan seda hästi. See tähendab, seda oli kaader kaadri haaval värvitud.

Toona ei olnud kino midagi muud kui laadalõbustus, lihtne tehnikaavastus. Välja arvatud rong ja trammid, millega elanikud juba kodunema hakkasid, ei olnud niinimetatud moodne tehnika Zaragozasse õigupoolest jõudnud. Mulle näib, et 1908. aastal oli kogu linnas vaid üksainus sõiduauto ja see liikus elektriga. Kino tähendas täiesti uue elemendi sissemurdu meie keskaegsesse maailma.

Järgnevail aastail avati Zaragozas alalised kinosaalid, mis vastavalt hinnale olid kas tugitoolidega või pinkidega. 1914. aasta paiku tegutses linnas kolm üsna head kino: «Salón Doré», «Coñé» (mis kandis kuulsa fotograafi nime) ja «Ena Victoria». Los Estébanese tänaval oli veel üks kino, mille nime ma ei mäle- ta. Selles tänavas elas üks mu tädi ja me

vaatasime tema kooigiaknast filme. Hil- jem müüriti kooigis aken kinni ja ehitati laeaken. Meie aga tegime seina augu, mil- lest kordamööda piilusime all liikuvaid tummi pilte.

Mul ei ole kuigi hästi meeles filmid, mida tollal nägin, ja mõnikord ajan ma neid segi nendega, mida hiljem Madridis vaatasin. Kuid ma mäletan üht prantsuse koomikut, kes alatasa kukkus ja keda Hispaanias kutsuti Toribioks (oli see ehk Onésime?). Linastati ka Max Linderi ja Mélièsi filme, nagu «Reis Kuule». Esi- mesed Ameerika filmid saabusid pisut hiljem, need olid naljalood ja järgnevad seiklusfilmid. Mäletan veel itaalia ro- mantilisi melodraamasid, mis panid nutma. Mul on endiselt silme ees, kuidas kuulus itaalia täht Francesca Bertini, toonane Greta Garbo, nuttes muserdab aknakardinat. Pateetiline ja igavavõitu.

Näitlejatest olid tollal kõige popu- laarsemate hulgas ameerika koomikud krahv Hugo ja Lucilla Love, kes mängisid tundelistes ja sekeldusküllastes seiklus- seriaalides.

Lisaks tavakohasele pianistile oli Zaragoza kinodes kommenteerija, kes ekraani kõrval seistes jagas selgitusi tegevuse kohta. Näiteks:

«Siis märkab krahv Hugo oma naist teise mehe käte vahel. Ja nüüd, daamid ja härrad, näete, kuidas krahv võtab oma kirjutuslaua sahtlist revolvri, et lurjus maha lasta.»

Film oli nii uus ja ootamatu jutustus- vorm, et publiku enamik ei taibanud ekraanil nähtu mõtet ega suutnud sünd- 73

musi seostada. Praegu oleme märkamata-
tult kodunenud filmi keelega, montaa-
žiga, simultaanse või lineaarse aktsioo-
niga, isegi tagasihüpetega. Tolle aja pub-
likul oli uue keele mõistmisega tükk
tegemist. Siit ka vajadus kommenteerija
järele.

Mul ei lähe eales meelest, kuidas mind
ja kahtlemata kogu saali rabas esimene
travelling avant, mida nägime. Ekraanilt
liikus meie poole kiiresti suurenev
nägu, otsekui kavatsusega meid alla nee-
lata. Meile ei oleks mingil moel pähe mah-
tunud, et kaamera võib tollele näole lähe-
neda või et näo mõõtmeid paisutatakse
vastava triki abil, nagu Méliési filmides.
Meie nägime nägu, mis üleloomulikult
suurenedes ähvardas meile peale lange-
da. Nagu püha Toomas, uskusime ainult
seda, mida nägime.

Arvan, et mu ema pärastpoole ikka
kiinos käis. Kuid olen üsna kindel, et mu
isa, kes suri 1923. aastal, ei näinud oma
elu jooksul ühtainustki filmi. Siiski tuli
talle 1909. aastal külla üks sõber, kes
elas Palma de Mallorcas, ja tegi talle
ettepaneku finantseerida kinode rajamist
enamikku Hispaania linnadest. Minu isa
keeldus, sest kinotegemine näis talle
šarlatanide amet ja äratas temas vaid
põlgust. Võtnuks ta oma sõbra ettepa-
neku vastu, oleksin ma praegu arva-
tavasti Hispaania tähtsaim kinoettevõtja.

Kino olemasolu esimesel paaril-kol-
mekümnel aastal peeti seda laadalõ-
bustuseks, millekski üsna vulgaarseks,
plebeilikuks, kunsti mõttes perspektiivi-
tuks. Selle vastu ei tundnud huvi ükski
kriitik. 1928. või 1929. aastal, kui rää-
kisin emale kavatsusest teha oma esi-
mene film, kuulas ta seda õige vastu-
meelselt ja oli valmis nutma puhkema,
otsekui oleksin ma talle öelnud: «Ema,
ma tahan klouniks hakata.» Sekkuma
pidi üks notar, meie perekonna sõber,
kes emale väga tõsiselt selgitas, et kinoga
võib päris hästi teenida ja võib koguni
luua huvitavaid teoseid, nagu Itaalias
vändatud suured antiigiteemalised fil-
mid. Mu ema laskis endale augu pähe
rääkida, ei läinud aga ometi vaatama
filmi, mille tegemiseks oli raha andnud.

[- -]

Teha filmi

Sestpeale, kui ma Pariisi saabusin,
käisin kinos tihti, palju rohkem kui Mad-
ridis, vahel isegi kolm korda päevas.
Tänu ühe sõbra muretsetud pressipäas-
mele vaatasin hommikuti Põhja-Amee-
rika filme, mida eraviisiliselt näidati
ühes paigas «Salle Wagrami» lähedal.
Pärastlõunal mõni film meie linnajao
kinos. Öhtuti läksin «Vieux Colom-
bier'sse» või «Studio des Ursulines'i».

Päriselt ma oma pressipäaset ei usur-
peerinud. Zervose kaasabil kirjutasin
arvustusi «Cahiers d'Art'i» *feuilles vo-
lantes*-idele ja saatsin mõned artiklid
Madridi. Olen kirjutanud Adolphe Men-
jou, Buster Keatoni ja Stroheimi «Ahnu-
se» kohta.

Filmidest, mis mulle muljet avaldasid,
on võimatu unustada «Soomuslaev «Pot-
jomkinit»». Tahtsime koguni väljapääsu
juurde — see oli ühes tänavas Alésia
tsoonis — püstitada barrikaadi, ja polit-
sei pidi vahele astuma. Pikka aega pida-
sin seda filmi parimaks kogu kino
ajaloos. Praegu ma ei tea.

Mäletan ka Pabsti filme, Murnau
«Viimast inimest» ja üle kõige Fritz
Langi filme.

Nimelt vaadates «*Der müde Tod*»
mõistsin üliselgesti, et ma tahan teha
filmi. Mind ei huvitanud kolm lugu
iseeneses, vaid keskne episood, musta
kübaraga mehe saabumine ühte flaami
külasse — taipasin otsekohe, et see oligi
Surm. Selles filmis oli miski, mis mind
sügavalt liigutas, minu elu valgustas.
See tundmus süvenes, kui nägin Fritz
Langi teisi filme, nagu «Nibelungid» ja
«Metropol».

Teha kino. Aga kuidas? Minul, his-
paanlasest juhukriitikul, polnud ju seda,
mida nimetatakse sidemeteks.

Enne Madridist lahkumist teadsin
juba üht-teist Jean Epsteinist, kes kir-
jutas «L'Esprit Nouveau's». Too vene
päritolu režissöör oli Abel Gance'i ja
Marcel L'Herbier' kõrval kuulsamaid
prantsuse kinos. Ma sain teada, et koos
ühe vene emigrandist näitleja ja ühe
prantsuse näitlejaga, kelle nime olen
unustanud, oli ta äsja asutanud oma-
moodi näitlejate akadeemia.

Panin end sedamaid kirja. Peale minu
olid peaaegu kõik õpilased valgevene
emigrandid. Paar-kolm nädalat võtsin

osa proovidest, improvisatsioonidest. Epstein ütles meile näiteks: «Kujutage, et olete surmamõistetud hukkamise eelõhtul.» Ühte käskis ta olla pateetiline ja ahastav, teist väljakutsuv ja jultunud. Ja meie tegime, mida oskasime.

Parimatele lubas ta oma filmides pisirolle. Kui ma ennast kirja panin, lõpetas ta parajasti «Robert Macaire'i seiklusi», seega oli mind mängima võtta hilja. Kui ta filmi valmis sai, sõitsin ühel päeval bussiga «Albatrosi» stuudiosse Montreuil-sous-Bois'sse. Teadsin, et ta hakkab tegema uut filmi «Mauprat». Ta võttis mu vastu ja ma ütlesin talle:

«Kuulge, ma tean, et te hakkate filmi tegema. Kino huvitab mind väga, aga tehnikast ei tea ma midagi. Minust ei ole suurt kasu. Aga ma ei tuleks raha pärast. Laske mul koristada dekoratsioone ja täita muid ülesandeid, teha üks-kõik mida.»

Ta võttis mu tööle. «Mauprat» filmimine (Pariisis ja samuti Romorantinis ja Châteauroux's) oli minu esimene kinematograafiline kogemus. Selles filmis tegin ma kaasa enam-vähem kõik, dubleerisin isegi langenuid. Lahingustseenis kehastasin Louis XV (või Louis XIV) aegset sandarmit, kes müüri seistes saab kuuliga pihta. Mul tuli alla kukkuda kolme meetri kõrguselt. Kukkumise pehendamiseks pandi põrandale madrats, kuid haiget sain sellest hoolimata.

Nende filmivõtete ajal sõbrunesin näitleja Maurice Schultziga ja näitlejanna Sandra Milovanoviga ning jälgisin erilise huviga mulle seni täiesti tundmatut kaamerat. *Cameraman* Albert Duverger töötas üksi, ilma abilisteta. Ta ise pidi vahetama filmi ja tegema proovivõtteid. Ühtlase kiirusega keeras ta kaamera vända.

Kuna need olid tummfilmid, ei olnud stuudiod helikindlad. Mõnedel — näiteks Epinay's — olid kõik seinad klaasist. Projektorid ja reflektorid olid nii võimsad, et, soovides silmi kaitsta ja trauma sid vältida, pidime kõik kandma tumedaid prille.

Epstein püüdis mind väheke tagaplaanil hoida — arvatavasti minu kalduvuse pärast näitlejaid naerma ajada. Eriline mälestus sellest filmimisest on kohtumine Romorantinis tollal juba vana Maurice Maeterlinckiga. Koos oma sekre-



Kuulsamaid päevapilte noorest Buñuelist — Man Ray foto aastast 1928.

täriaga ööbis ta samas hotellis, kus meie. Jõime koos kohvi.

Pärast «Mauprat'd» hakkas Epstein filmima Edgar Allan Poe novelli järgi «Usheri maja langust», peaosades Jean Debucourt ja Abel Gance'i abikaasa; minu võttis ta oma teiseks assistendiks. Ma tegin kõik sisevõtted, mis vändati Epinay's. Ühel päeval saatis grupijuht Maurice Morlot mind nurga pealseesse apteeki homoglobiini ostma. Rohukaupmees osutus ksenofoobiks, kes aktsendist aru saades, et olen muumaa-lane, keeldus järsult mind teenindamast ja lisaks söimas mind.

Sisevõtete lõpetamise õhtul, kui Morlot kutsus kõiki järgmisel päeval jaama kogunema — sõitsime Dordogne'i, kus 75

pidid toimuma välisvõtted —, ütles Epstein mulle:

«Jääge hetkeks operaatori juurde. Abel Gance tuleb kahe tüdrukuga proove tegema ja ma tahan, et te teda abistaksite.»

Oma tavalise brutaalsusega vastasin, et olen tema assistent ja et mul pole midagi pistmist monsieur Abel Gance'iga, kelle filmid mulle ei meeldi (see polnud päris õige, sest tema kolmel ekraanil näidatud «Napoleon» oli mulle üpris tugeva mulje jätnud). Lisasin, et Gance näib mulle vulgaarne.

Siis vastas Jean Epstein mulle — mõningaid ammukuuldud fraase mäletan ma sõna-sõnalt:

«Kuidas julgeb teiesugune väike idioot selliselt rääkida nii suure režissööri kohta?»

Ta lisas, et meie koostöö on lõppenud, ja niimoodi oligi. Ma ei võtnud osa «Usheri maja languse» välisvõtetest. Siiski veidi hiljem, juba rahunenult, sõidutas Epstein mind oma autoga Pariisi. Tee peal jagas ta mulle mõningaid nõuandeid:

«Vaadake ette. Ma märkan teis sürrealistlikke kalduvusi. Hoidke sellest seltskonnast eemale.»

Töötasin siin ja seal filmi alal edasi.

Montreuil's «Albatrosi» stuudios mängisin salakaubavedaja rollikest «Carmenis», kus peaosas täitis Raquel Meller ja mille autor oli Jacques Feyder, režissöör, keda ma tänaseni imetlen. Mõni kuu varem, töötades näitlejate akadeemias, külastasin ma tema abikaasat Françoise Rosay'd ühe väga elegantse valgevenelanna seltsis, kes, nii veider kui see pole, laskis end kutsuda Ada Brazil'iks. Françoise Rosay võttis meid lahkesti vastu, ei saanud aga meie heaks midagi teha.

Ka Peinado ja Hernando Viñes tegid kaasa «Carmenis» — Hispaania kohustab —, mängides seal kitarriste. Episoodis, kus Carmen käsi pea juures hoides seisab don José kõrval liikumatult laua ees, käskis Feyder mul Carmenist möödudes teha galantse žesti. Täitsin korraldust, kuid minu galantseks žestiks oli aragoonialik näpistus, mille eest ma sain näitlejannalt laksuva kõrvakiilu.

Jean Epstein operaator Albert Duverger (kes hiljem tegi mulle võtteid

esitles mind kahele režissöörile, Etiévant'ile ja Nalpas'le, kel oli käsil «Troopika sireen» Joséphine Bakeriga peaosas. See film, mida vändati Frankeuri stuudiotes, ei kuulu just mu parimate mälestuste hulka. Mitte sinnapoolegi. Kinotähe kapriisid tundusid mulle talumatud. Kord, kui ootasime teda kella üheksaks hommikul, et filmimist alustada, ilmus ta välja kell viis pärast lõunat, lukustas end ust paugutades oma tuppa ja hakkas lõhkuma grimmipurke. Kellelegi, kes tahtis teada raevuhoo põhjust, vastati: «Talle tundub, et ta koer on haigeks jäänud.»

Pierre Batcheff, kes filmis samuti kaasa tegi, oli sel hetkel minu kõrval. Tähendasin talle:

«Kinos tuleb ette.»

Ta vastas mulle kuival:

«Nende kinos, mitte minu.»

Pidin temaga nõustuma. Seejärel saime headeks sõpradeks ja ta mängis «Andaluusia koeras».

Äsja olid Ameerika Ühendriikides hukatud Sacco ja Vanzetti. Järgnesid rahutused kogu maailmas. Öö läbi oli Pariis meelevaldajate võimuses. Koos ühega filmi elektrikutest läksin Étoile'i väljakule ja nägin, kuidas paar meest kustutasid tundmatu sõduri haul tule, sellele peale kusedes. Lõhuti vaateaknaid, kõik kääris ja kobrutas. Inglise näitlejanna, kes filmis mängis, rääkis mulle, et oli tulistatud tema hotelli vesibüüli. Eriti sai kannatada Sevastopoli bulvar. Kümme päeva hiljemgi peeti kinni rüüstamistöös kahtlustatavaid.

Loobusin «Troopika sireeni» filmimisest vabatahtlikult veel enne välisvõtete alustamist.

[- -]

«Andaluusia koer» (1929)

See film sündis kahe unenäo kokkuvoolamisest. Dalí kutsus mind paariks päevaks enda poole külla ja jõudes Figuerasesse, jutustasin talle oma hiljutisest unenäost, milles narmendav pilv löikus kusse ja habemenuga lõhestas silma. Tema omakorda ütles, et eelmisel ööl oli ta unes näinud kätt, mida katsid sipelgad. Ja lisas: «Mis oleks, kui teeksime sellest filmi?»

Esialgu jäin kõhklema. Kuid peatselt asusime Figuerases tööle.

Kirjutasime stsenaariumi vähem kui nädalaga, järgides ühiselt kokku lepitud lihtsat reeglit: vältida igasugust ideed või kujundit, mis lubaks ratsionaalset, psühholoogilist või kultuurilist äraseletust. Avada kõik ukсед irratsionaalsele. Jäädvustada vaid kujundeid, mis meile muljet avaldavad, püüdmata teada saada, miks.

Ühelgi hetkel ei tekkinud meie vahel vähimat vaidlust. See oli nädal täielikku samastumist. Üks meist ütles näiteks: «Mees võtab välja kontrabassi.» «Ei,» vastas teine. Ja see, kes oli ideega välja tulnud, nõustus otsekohe vastuväittega. See tundus talle õiglane. Vastupidi, kui kujund, mille üks esitas, oli teisele vastuvõetav, näis see mõlemale sedamaid sädelev, vastuvaidlematu ja leidis otse- teed koha stsenaariumis.

Kui stsenaarium valmis sai, adusin kohe, et film kujuneb tavatuks, väljakutsuvaks ja et ükski normaalne filmi- ettevõtte seda teostama ei nõustu. Siis palusin teatud rahasumma oma emalt, et olla ise oma ettevõtja. Tänu ühele notarile läks korda ema veenda ja ma sain, mida olin palunud.

Naasin Pariisi. Kui olin poole emalt saadud rahast raisanud peosaalide peale, ütlesin endale, et nüüd on aeg tõsisemalt elama hakata ja et midagi tuleb teha. Otsisin üles näitlejad Pierre Batcheffi ja Simone Mareuil'i, operaator Duvergeri, võtsin ühenduse Billancourt'i stuudioga ja viisteist päeva tegime seal filmi.

Studio laval ei olnud meid rohkem kui viis-kuus. Näitlejatel polnud õrna aimugi sellest, mida nad tegid. Näiteks ütlesin ma Batcheffile: «Vaata aknast välja, just nagu kuulaksid Wagnerit. Veel pateetilisemalt.» Ta ei teadnud aga, mida ta vaatas. Tehniliselt oli mul juba teadmisi ja juhtimisoskust piisavalt ning operaator Duverger mõistis mind suurepäraselt.

Dalí jõudis kohale kolm-neli päeva enne filmivõtete lõppu. Stüudios võttis ta enda peale pigi pildumise lahatud eeslite silmadesse. Ühel kaadritest oli ta maristlik palvevend, keda Batcheff suu- rivaevu lohistab; see kaader aga ei läinudki lõpuks sisse (ma ei mäleta, miks). Korraks võib teda kaugelt näha, kui ta pärast peategelase saatuslikku huk- kumist jookseb koos minu pruudi Jean-

ne'iga. Filmimise viimasel päeval Le Havre'is oli Dalí meie seas.

Film oli valmis ja kokku pandud, aga mis edasi? Ühel päeval tutvustas Théria- de «*Cahiers d'Art'ist*», olles kuulnud «Andaluusia koerast» räägitavat, mind Man Ray'le (ma ise hoidsin oma Mont- parnasse'i sõpradega teatud distantsi). Too oli Hyères'is Noailles'de majas veidi aja eest lõpetanud filmi pealkirjaga «*Dé lossi saladus*» (dokumentaalfilm Noailles'de eluasemest ja nende külalistest) ja otsis programmile lisa.

Mõned päevad hiljem määras Man Ray mulle kohtumise (aasta või kaks tagasi avatud) «*La Coupole*'i baaris ja tutvustas mind Louis Aragonile. Ma teadsin, et nad mõlemad kuuluvad sür- realistide rühma. Minust kolm aastat vanem Aragon oli ehitud kogu graat- siaga, mida prantslaste head kombes ette näevad. Vestlesime vähe aega ja ma ütlesin neile, et mõnes mõttes võib mu filmi pidada sürrealistlikuks, või et vähemalt nii mulle näib.

Man Ray ja Aragon vaatasid filmi järgmisel päeval «*Studio des Ursulines*'- is». Väljudes kinnitasid nad mulle täie veendumusega, et film tuleb publiku ette tuua võimalikult kiiresti, et seda on vaja näidata, korraldada esitlemine.

Sürrealism oli ennekõike kutse, mida üheaegselt mitmel pool, Ühendriikides, Saksamaal, Hispaanias või Jugoslaavias, kuulsid mõningad inimesed, kes juba enne omavahel tuttavaks saamist kasuta- sid instinktiivset ja irratsionaalset väl- jendusvormi. Luuletused, mis ma Hispa- nias avaldasin, sürrealismist veel midagi teadmata, tunnistavad sedasama kutset, mis meid kõiki Pariisi tõi. Nõnda ka Dalí ja mina kasutasime «Andaluusia koera» juures töötades teatud automaat- set väljendusviisi, olime sürrealistid ilma sildita.

Nagu tavaliselt tundus miski õhus. Kuid ma pean lisama, et mis minusse puutub, siis minu kohtumine rühmaga oli olemuslik ja otsustav kogu mu üle- jäänud eluks.

See kohtumine sai teoks «*Cyrano*» kohvikus Place Blanche'il, kus rühm iga päev oma koosolekuid pidas. Mind tutvustati Max Ernstile, André Breto- nile, Paul Éluard'ile, Tristan Tzarale, René Charile, Pierre Unik'ile, Tanguy'le, Jean Arp'ile, Maxime Alexandre'ile, 77

Magritte'ile. Kõigile, välja arvatud Benjamin Péret, kes sel momendil viibis Brasiilias. Nad surusid mu kätt, pakkusid klaasi veini ja lubasid filmi esitlemisel kohal olla. Aragon ja Man Ray olid seda igati kiitnud.

«Andaluusia koera» esimene avalik demonstreerimine korraldati «Ursulines'is» tasuliste kutsetega ja tõi kohale kogu Pariisi koorekihi, see tähendab, aristokraadid, kuulsad kirjanikud ja kunstnikud (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, helilooja Georges Auric) ja loomulikult sürrealistide rühma täies koosseisus.

Ülimalt närvis, nagu arvata võib, võtsin sisse koa ekraani taga grammofooni juures ning kogu filminäitamise aja vaheldasin argentiina tangosid «Tristani ja Isoldega». Taskusse olin pistnud mõned kivid, et visata need publiku sekka, kui film peaks läbi kukkuma. Mõni aeg tagasi olid sürrealistid välja vilistanud (Antonin Artaud' stsenariumi põhjal tehtud) Germaine Dulaci filmi «*La coquille et le clergyman*», mis minule sellegipoolest meeldis. Ootasin kõige halvemat.

Kive ei läinud mul tarvis. Kui film lõppes, kostis ekraani tagant saalist tugevat aplausi ja ma vabastasin end diskreetselt oma «mürskudest», lastes neil põrandale kukkuda.

[- -]

«Andaluusia koera» «triumfaalse esilinastuse» järel ostis Mauclair «*Studio 28-st*» filmi ära. Esialgu andis ta mulle tuhat franki. Kuna filmil oli menu (see püsis kavalehel kaheksa kuud), andis ta mulle seejärel veel mitu tuhat ja veel mitu. Kokku seitse või kaheksa tuhat franki, kui ma ei eksi. Politseikomissariaat sai neli- või viiskümmend kaebust isikutelt, kes kinnitasid: «See röve ja julm film tuleb ära keelata.» Vallandus solvangute ja ähvarduste pikk seeria, mis mind on jälitanud vanaduseni.

Kahel korral filmi näitamine isegi katkestati. Kuid filmi ära ei keelatud.

Olin vastu võtnud Auriol ja Jacques Bruniusi ettepaneku avaldada filmi stsenarium Gallimard'i poolt välja antavas «*Revue du Cinéma's*». Välja tuli kena supp.

Asi oli selles, et Belgia ajakiri 78 «*Variétés*» oli otsustanud pühendada

terve numbri sürrealistide liikumisele. Éluard palus mind avaldada stsenarium «*Variétés*». Pidin talle ütleva, et mul on väga kahju, kuid et olin selle äsja loovutanud «*Revue du Cinéma'le*». Sellest kujunes intsident, mis seadis mu äärmiselt tõsise süümeprobleemi ette ja mis ühtlasi kujukalt peegeldab sürrealistlikku vaimust ja maneerit.

Mõni päev pärast minu kõnelust Éluard'iga küsis Breton minult:

«Buñuel, kas te saaksite täna õhtul minu poole tulla? On väike koosolek.»

Midagi kahtlustamata olin nõus. Leidsin tol õhtul eest kogu rühma. Tegu oli kõigi reeglite kohase protsessiga. Aragon, kes täie rangusega täitis prokuröri osa, süüdistas mind karme väljendeid kasutades selle pärast, et olin oma stsenariumi loovutanud kodanlikule ajakirjale. Lisaks hakkas «Andaluusia koera» kommertslik edu õhutama kahtlusi. Kuidas võis nii provokatiivne film kinosaale rahvaga täita? Kuidas seda seletada?

Üksinda kogu rühma ees, püüdsin ennast kaitsta, kuid see oli raske. Kuni kuulsin Bretoni küsivat:

«Kas te olete politseiga või meiega?»

Seisin tõeliselt dramaatilise dilemma ees, kuigi praegu võiks toonane karm süüdistus muigama panna. Tegelikult oli tookordne piinavalt rõhuv süüme probleem minu elus esimene. Tagasi kodus, suutmata magama jääda, ütlesin endale: «Jah, ma olen vaba tegema ükskõik mida; neil ei ole minu üle mingit õigust. Ma võin neile oma stsenariumi näkku visata ja jalga lasta, ma ei pea nende käsku täitma. Nad pole minust midagi enam.»

Samaaegselt tundsin endas teist tunget, mis mulle ütles: «Neil on õigus, sa pead seda tunnistama. Sa arvad, et sinu ainus kohtunik on su südametunnistus, aga sa eksid. Sa pole nii vaba, nagu endale kujutad. Sinu vabadus on paljas vaim, mis udumantlis hõljub mööda maailma. Kui tahad teda kätte saada, põgeneb ta su eest, jättes su sõrmede vahele vaid oma märja jälje.»

See sisekonflikt vaevas mind kaua. Praegugi mõtlen ma sellele ja kui keegi minult küsib, mis oli sürrealism, vastan ma muutumatult: poeetiline, revolutsiooniline ja m o r a a l n e liikumine.

Lõpuks pärisin ma oma uutelt sõp-
radelt, mida ma nende arvates pidin
peale hakkama. Loobuma «Gallimard'is»
stsenariumi avaldamisest, vastasid nad.
Ent kuidas Gallimard'iga kohtumiseks
kokku leppida? Kuidas temaga rääkida?
Ma ei teadnud isegi aadressi. «Éluard
saadab teid,» otsustas Breton.

Nõnda läksime kahekesi, Paul Éluard
ja mina, Gallimard'iga rääkima. Ütlen,
et olen otsust muutnud ja loobun stsenaa-
riumi avaldamisest «Revue du Ciné-
ma's». Mulle vastatakse, et sellest ei saa
juttugi olla, et olen andnud oma nõus-
oleku, ning trükikoja direktor lisab, et
ladu on juba valmis.

Tuleme tagasi ja ma kannan rühmale
tulemustest ette. Uus otsus: ma pean
kaasa võtma haamri, minema uuesti
«Gallimard'i» ja trükilao puruks peksma.

Éluard'i saatel lähen «Gallimard'i»
tagasi, suur haamer vihmamantli all
peidus. Kuid on juba hilja. Ajakiri on
juba trükitud ja esimesed eksemplarid
laili saadetud.

Viimane otsus kõlas, et ajakiri «Va-
riétés» avaldab samuti «Andaluusia
koera» stsenariumi (ja avaldaski) ning
et ma saadan kuueteistkümmenele Pariisi
ajalehele «vihase protestikirja», milles
kinnitan, et olen langenud häbitu ko-
danliku mahhinatsiooni ohvriks. Kuus
või kaheksa ajalehte avaldaski kirja.

Peale selle kirjutasin ma «Variétés'-
le» ja «Révolution surréaliste'ile» ees-
sõna, milles deklareerisin, et minu aru-
saamist mööda pole film midagi muud
kui üleskutse avalikuks tapatööks.

Veidi hiljem tegin ettepaneku põle-
tada filmi negatiiv Place du Tertre'il
Montmartre'il. Vannun, et oleksin seda
kõhklemata teinud, kui oleksin loa
saanud. Ja teeksin praegugi. Mulle ei
läheks põrmugi korda näha oma väikeses
aias põlemas kõiki mu filmide negatiive
ja koopiaid. Mulle oleks see päris üks-
kõik.

Mu ettepanek lükati tagasi.

[- -]

«Kuldne iga»

Pärast «Andaluusia koera» oli võima-
tu hakata tegema mõnd sellist filmi, mil-
lele oli juba külge pandud silt «kom-
mertslik». Tahtsin iga hinna eest jääda
surrealistiks. Kuna mulle tundus mõel-
damatu emalt uuesti raha paluda, ei
leidnud ma mingit väljapääsu ja otsusta-
sin kinost loobuda. Siiski mõlkus mul
meeles oma paarkümmend mõtet, gag'i,
näiteks kuidas töolistega veok tungib
galantsesse salongi või kuidas ema tapab
püssiga oma poja, sest see on teda
pildunud sigaretituhaga, ja ma märkisin
need igaks juhuks üles. Ühel sõidul
Hispaaniasse jutustasin neist Dalile, kes
ilmutas elavat huvi. Siin oli film. Aga
kuidas seda teha?

Pöördusin tagasi Pariisi. Zervos
«Cahiers d'Art'ist» viis mind kokku
Georges-Henri Rivière'iga, kes oli valmis
mind esitlema Noailles'dele — nood olid

«Andaluusia koera».





«Andaluusia koera» pidanud «jumalikuks». Alguses vastasin seda, mida pidingi vastama: et ma ei oota aristokraatidelt midagi. «Te eksite,» ütlesid mulle Zervos ja Rivière, «nad on tõesti toredad inimesed, teil on nendega vaja tuttavaks saada.» Lõpuks nõustusin minema Georges'i ja Nora Aurici kaas-

«Andaluusia koer».

konnas nende poole õhtusöögile. Nende maja Place des États-Unis'l säras luksusest ja nende valduses oli kujuteldamatult rikas kunstikogu. Õhtusöögi järel kaminatule juures ütles Charles de Noailles mulle:



Kaader Georges Mélièsi filmist «Reis Kuule» (1902), mida Buñuel lapsepõlve-mälestustes meenutab.

«Asi on järgmine. Tuleks teha umbes kahekümneminutine film. Teil on täiesti vabad käed. Ainus tingimus: meil on kokkulepe Stravinskiga, et tema kirjutab muusika.»

«Kahetsen väga,» vastasin, «aga kuidas te kujutate ette, et ma hakkan tegema koostööd härraga, kes endale põlvitades vastu rinda taob?»

Sest niiviisi räägiti Stravinskist.

Charles de Noailles' reageering oli ootamatu ja andis mulle põhjust temast lugu pidama hakata.

«Teil on õigus,» ütles ta mulle häält kõvendamata. «Stravinski ja teie ei sobi kokku. Valige ise oma filmile muusika. Küllap leiame Stravinski jaoks midagi muud.»

Ma olin nõus, võtsin vastu isegi väikese avansi oma töötasust ja sõitsin Figuerasesse Dalíga kohtuma.

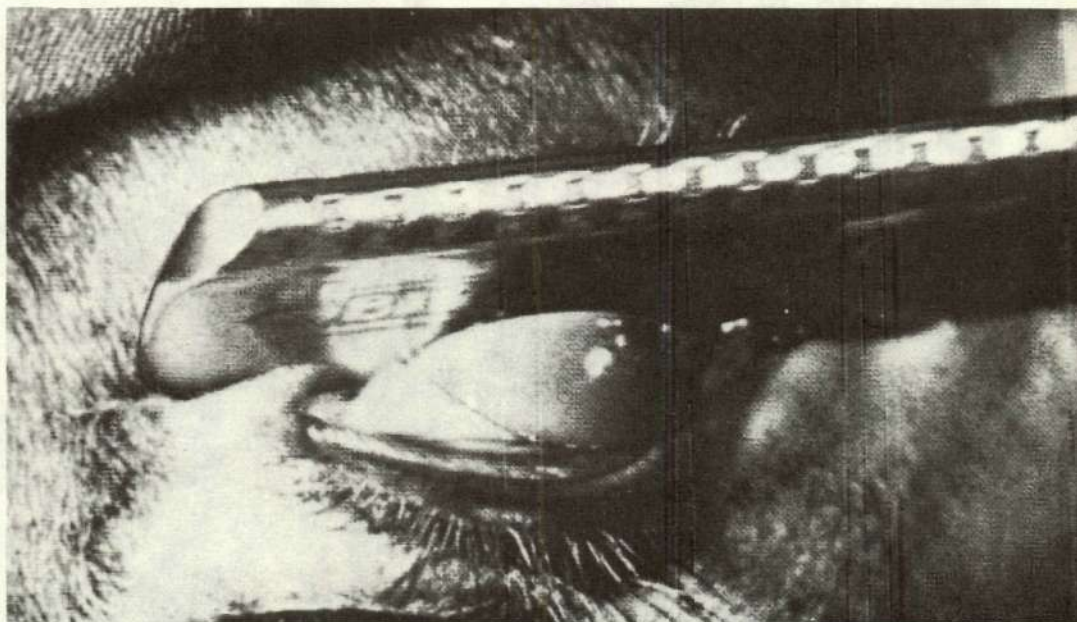
Olid 1929. aasta jõulud.

Saabun Pariisist Figuerasesse läbi



«Andaluusia koer», Luis Buñuel iseenda unenägu esitamas.

«Maailma filmiloo julmim kaader» — silmalõikus «Andaluusia koeras».



Zaragoza (kus ma alati peatun, et vaatamas käia omakseid) ja kuulen vihast karjumist. Dalí isa notarikontor asus alumisel korrusel ja perekond ise (isa, tädid ja õde Ana María) elas teisel korrusel. Vihahoos lööb isa ukse lahti, tõukab

oma poja välja ja nimetab teda valju hääli lurjuseks. Dalí püüab vastu rääkida ja ennast kaitsta. Mina astun ligi. Isa näitab oma poja peale ja ütleb mulle, et säärast siga ei taha ta oma majas enam näha. Isa (õiglase) viha 81

põhjus oli järgmine: näitusel Barcelonas oli Dalí ühele oma maalile musta tindiga kritseldanud: «Sülitan rõõmuga oma ema pildi peale.»

Figuerasest välja aetud Dalí palub, et ma läheksin koos temaga nende poole Cadaquési. Töötame seal paar-kolm

päeva. Kuid mulle tundub, et «Andaluusia koera» võlu on täielikult kadunud. Oli see ehk juba Gala mõju? Me ei jõudnud milleski kokkuleppele. Kumbki leidis, et see, mida teine soovitab, on halb, ega nõustunud sellega.

Läksime sõpradena lahku ja ma kirjutasin stsenaariumi üksinda Charles ja Marie-Laure de Noailles' mõisas Hyè-

«Andaluusia koer». «Teise reaalsusse» langemine.



res'is. Nad jätsid mu terveks nädalaks rahulikult tööle. Öhtuti lugesin neile ette, mida olin kirjutanud. Neil ei olnud mingeid vastuväiteid. Kõik — ma peaaegu ei liialda — tundus neile «ovaline, imetore».

Lõpuks kujunes sellest tunniajaline film, märksa pikem kui «Andaluusia koer». Dalí oli mulle kirja teel läkitanud mõned ideed ja vähemalt üks neist leidis koha filmis: mees jalutab pargis, kivi pea peal. Ta jõuab kuju juurde. Ka kujul on pea peal kivi.

Kui Dalí valmis filmi nägi, meeldis see talle väga ja ta ütles mulle: «See on nagu mõni Ameerika film.»

Filmimise valmistamise hoolikalt ette, vahendeid raiskamata. Raamatupidajaks määrati minu pruut Jeanne. Kui film valmis sai, esitasin Charles de Noailles'le arve, tagastasin talle raha.

Ta jättis arve salongi lauale ja me siirdusime söögituppa. Pärast sain ma sõestunud paberijäänustest aru, et ta oli minu arve põletanud. Kuid ta ei teinud seda minu juuresolekul. Tema žestis ei olnud midagi suurustlevat, ja see meeldiski mulle üle kõige.

«Kuldne iga» filmiti «Billancourt'i» studios. Kõrvallaval filmis Eisenstein «Kevadsonaati», millest ma räägin veidi hiljem. Tutvusin Gaston Modot'ga Montparnasse'i seltskonnast. Ta oli kiindunud Hispaaniase ja mängis kitarril. Naispeategelase Lya Lysi, nagu ka vene kirjaniku tütre Elsa Kuprini, saatis minu juurde keegi agent. Ei mäleta, miks ma valisin Lya Lysi. Kaameraga töötas Duverger ja nagu «Andaluusia koeras», oli grupijuhiks Marval. Ühtlasi mängis ta üht piiskoppidest, kes aknast välja visatakse.

Üks venelasest lavakujundaja võttis enda peale studio dekoratsioonide valmistamise. Välisvõtted tehti Kataloonias Cadaquési lähedal ja Pariisi ümbruskonnas. Max Ernst mängis röövlipealikut ja Pierre Prévert haiget röövlit. Salongi külastavas seltskonnas on ilus ja sihvakas Valentine Hugo kõrvu nimeka hispaania keraamiku, Picasso sõbra Artigasega — tillukese mehega, keda ma sel puhul ehtisin hiiglasuurte vurrudega. Itaalia saatkond nägi selles tegelases vihjet kuningas Vittorio Emanuelele, kes oli tibatilluke, ja esitas ametliku protesti.

Mitme näitlejaga tekkis mul problee-

me, eriti vene emigrandiga kes mängis orkestri dirigenti. Ta ei olnud tõesti kuigi hea näitleja. Seevastu olin väga rahul spetsiaalselt filmi tarvis valmistatud kujuga. Lisan, et silmapilguks võib filmis näha tänavat ületavat Jacques Prévert'i ja et hääl *off* is, — «Kuldne iga» oli teine või kolmas helifilm Prantsusmaal — hääl, mis ütleb, mäletan seda hästi: *approche la tête, ici l'oreiller est plus frais**, kuulub Paul Éluard'ile.

Lõpuks veel seda, et näitleja, kes filmi viimases osas pühendusena de Sade'ile — mängib Blangis' hertsogit, oli Lionel Salem. Ta oli spetsialiseerunud Kristuse rollile ja mängis seda toona mitmes teoses.

Hiljem ei ole ma filmi uuesti vaadanud. Praegu on mul võimatu öelda, mis ma sellest mõtlen. Pärast võrdlust Ameerika filmidega — kahtlemata ajendas selleks tehnika — kirjutas Dalí (kelle nime ma filmi tehnilisel kaardil säilitasin), et tema idee oli stsenaariumis järgmine: näidata alasti kujul kaasaegse ühiskonna alatuid mehhanisme.

Minu jaoks oli see samal ajal — ja ennekõike — film pöörasest armastusest, vastupandamatust jõust, mis tõukab mis tahes tingimustes teineteise poole meest ja naist, kes iial ei saa ühineda.

Filmi väntamise ajal ründas sürrealistide rühm üht kabareed Edgar Quinet' bulvaril, mis mõtlematult oli end tituleerinud Lautréamont'i luulekogu pealkirjaga «Maldorori laulud». On ju teada, kui kompromissitu hardusega sürrealistid Lautréamont'i kummardasid.

Arvesse võttes minu välismaalaseasendit ja tagajärgi, mida rünnak avalikus paigas politseivõimude poolt meile kaela võis tuua, ei kohustatud mind ja veel paari teist osalema. See oli rahvuslik asi. Kabaree rüüstati ja Aragon sai noahoobi.

Parajasti viibis seal üks Rumeenia ajakirjanik, kes oli «Andaluusia koera» kohta häid sõnu öelnud; sürrealistide sissetungi vastu kabareesse protestis ta aga ägedalt.

Paar päeva hiljem ilmus ta «Billancourt'i». Käskisin ta välja visata.

Filmi esimene demonstratsioon oli reserveeritud intiimsele ringile ja toimus Noailles'de majas, kes — nad ütlesid seda

* Pane pea lähemale, siin on padi jahedam.

alati põgusa inglaskliku aktsendiga — leidsid filmi olevat «oivalise, ime-toreda».

Veidi hiljem korraldati filmi näitamine kinos «Panthéon». See oli kell kümme hommikul ja kohale kutsuti Pariisi koorekiht, eriti teatud seltskond aristokraate. Marie-Laure ja Charles võtsid külalisi vasu uksele — seda jutustas mulle Juan Vicens, sest mind ei olnud siis Pariisis —, surusid neil naeratades kätt ja mõningaid isegi suudlesid. Pärast seansi asusid nad taas ukse juurde, et külalisi ära saata ja nende muljeid kuulata. Ent kutsutud lahkusid väga tõsisena ja kiiresti, sõnagi lausumata.

Järgmisel päeval heideti Charles de Noailles «Jockey-Club'ist» välja. Tema ema pidi tegema sõidu Rooma, et pidada läbirääkimisi paavstiga — nimelt oli kõne all poja väljaheitmine kirikust.

Nagu «Andaluusia koer», esilinastus film «Studio 28-s» ja seda näidati kuus päeva täissaalile. Seejärel alustas parempoolne press kallaletungi filmile; «Camelots du Roi» ja «Jeunesses Patrio-

tiques» ründasid kino, käristasid puruks pildid sürrealistide näitusel, mis oli korraldatud vestibüülis, pildusid granaatidega ekraani ja lõhkusid toole. See oli «Kuldse ea» skandaal».

Nädal hiljem keelas politseiprefekt Chiappe avaliku korra nimel filmi lihtsalt ja tingimusteta ära. Keeld püsis jõus viiskümmend aastat, Filmi näidati vaid eraviisiliselt ja filmiklubides. Lõpuks taaslinastati see 1980. aastal New Yorgis ja 1981. aastal Pariisis.

[- -]

Ameerika

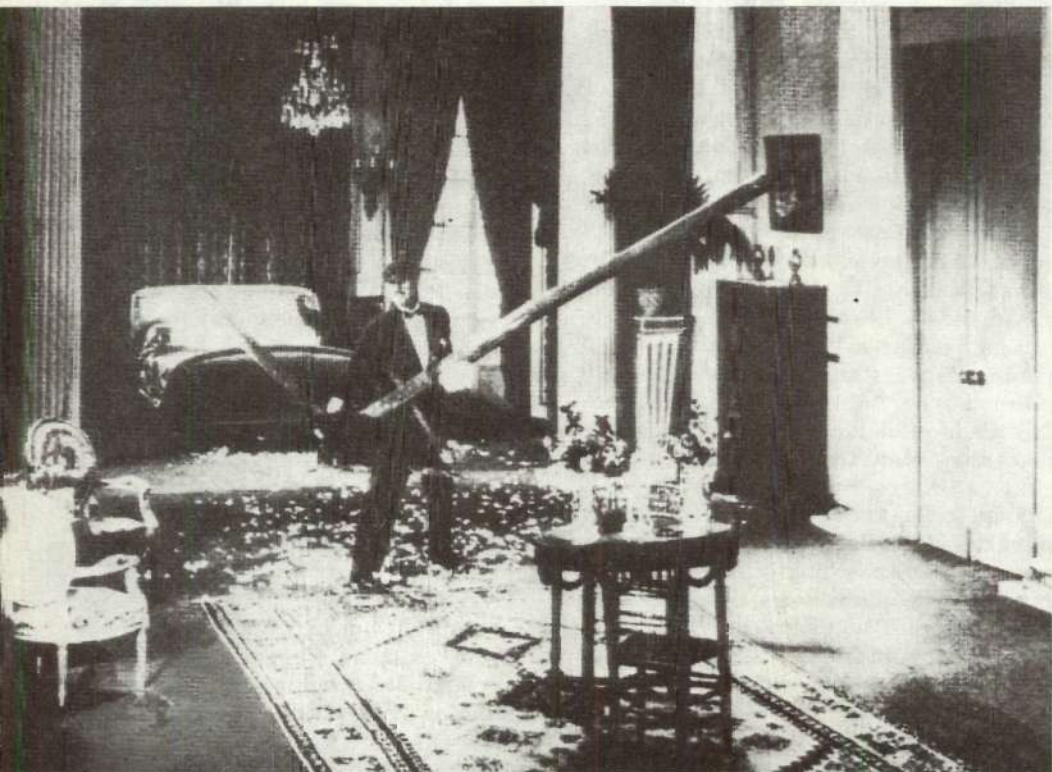
[- -]

Tänu Noailles'ele nägi filmi «Metro-Goldwyn-Mayeri» peaesindaja Euroopas, kellele nagu teistelegi põhjaameeriklastele meeldis külastada Euroopa aristokraate. Ta kutsus mu enda juurde vastu võtule.

Pärast seda, kui olin talle teatanud, et mul pole mingit isu lasta tema kabinetis endal pead segi rääkida, võtsin siiski kutse vastu. Ta ütles mulle enam-vähem seda:

«Ma vaatasin «Kuldset iga», mis ei

«Kuldne iga». Pierre Batcheff raevukana kodanlikus salongis.





«Kuldne iga». Armustseen aiakujuga ihaldatu eemalolekul.

meeldinud mulle raasugi. Ma ei saanud sellest aru, aga see avaldas mulle muljet. Minu ettepanek on järgmine: te sõidate Hollywoodi ja õpite seal ameerika oivalist tehnikat, mis on maailma parim. Ma saadan teid sinna, maksan kinni sõidu ja te jääte kuueks kuuks, palgaga kakssada viiskümmend dollarit nädalas (mis oli tolle aja kohta kenake teenistus). Teie ainuke ülesanne on jälgida, kuidas filmi tehakse. Seejärel vaatame, mis teist teha saab.»

Üllatudes palusin nelikümmend kaheksa tundi järelemõtlemiseks. Tol õhtul oli Bretoni juures koosolek. Pidin koos Aragoniga ja Georges Sadouliga sõitma revolutsioonilise intelligentsi kongressile Harkovisse. Teatasin rühmale M G M-i ettepanekust. Ei mingeid vastuväiteid.

Kirjutasin lepingule alla ja 1930. aasta detsembris alustasin Le Havre'ist reisi Põhja-Ameerika ookeanilaeval «Leviathan», mis oli tollal maailma suurim. Selle imelise merereisi tegin humorist Tono ja tema abikaasa Leonori seltsis.

Tono sõitis Hollywoodi, et töötada seal Ameerika filmide hispaaniakeelsete variantide juures. 1930. aastal muutus kino helliliseks, kaotades korrapealt oma rah-

vusvahelise iseloomu. Tummfilmis piisas teksti vahetamisest vastavalt maale, kus seda näidati. Nüüd aga tuli teha ühest ja samast filmist, samade dekoratsioonidega ja sama valgustusega, kuid kas prantsuse või hispaania näitlejatega, mitu erinevat varianti. See pani muinasjutulise Hollywoodi poole liikuma terve kirjanike ja näitlejate voolu, kes pidid teksti oma keelde tõlkima ja seda filmis esitama.

Ameerikat jumaldasin ma veel enne, kui seda ise nägin. Mulle meeldis kõik: kombat, filmid, pilvelõhkujad ja isegi politseinike mundrid. Veetsin viis päeva New Yorgis hotellis «Algonquin» täiesti lummatuna, saatjaks argentiinlasest tõlk, sest ma ei osanud sõnagi inglise keelt.

Endiselt koos Tono ja tema naisega sõitsin seejärel rongiga Los Angelesse. Tõeline mõnu. Usun, et Ameerika Ühendriigid on maailma kauneim maa. Nelja päeva sõidu järel jõudsim kohale kell viis pärast lõunat. Jaamas oli meil vastas kolm hispaania kirjanikku, kes samuti töötasid Hollywoodis: Edgar Neville, López Rubio ja Ugarte.

Nad sõidutasid meid autodega Ne- 85

ville'i poole õhtust sööma. «Sa õhtustad koos oma juhendajaga,» ütles mulle Ugarte. Tööpoolest saabus kella seitsme paiku ühe imekauni naise seltsis halli-juukseline härra, kellele mind tutvustati kui minu juhendajale. Istusime lauda ja esimest korda elus maitsesin alligaator-pirne.

Sellal kui Neville tõlkis, silmitsesin oma juhendajat ja mõtlesin endamisi: «Ma tean teda. Olen teda kindlasti kusagil näinud.» Õhtusöögi lõpul tundsin ta äkitselt ära: Chaplin, ja naine tema seltsis oli Georgia Hale, «Kullapalaviku» peategelanna.

Chaplin ei osanud sõnakestki hispaania keelt, kuid ütles, et jumaldab Hispaaniat, folkloorset ja pealiskaudset, kantsaklõbina- ja *olé*-Hispaaniat. Ta tundis hästi Neville'i ja seetõttu seal viibiski.

Järgmisel päeval asusin elama Ugarte juurde Beverly Hillsi Oakhurst Drive'ile. Mu ema oli andnud mulle raha. Ostsin endale auto, püssi ja oma esimese «Leica». Hakkasin palka saama. Kõik läks hästi. Los Angeles meeldis mulle väga, ja mitte ainult Hollywoodi pärast. Paar-kolm päeva pärast minu saabumist esitleti mind režissöör-produutsent Lewi-

nile, kes oli M G M-i suure peadirektori Thalbergi alluvuses. Minuga tegelema määrati Frank Davise nimeline mees, kellega me hiljem saime väga headeks sõpradeks.

Minu leping näis talle «veider» ja ta küsis minult:

«Millest te sooviksite peale hakata? Montaažist, stsenaariumist, filmimisest, dekoratsioonidest?»

«Filmimisest.»

«Hea küll. «Metro» stuudiotest on kaksikümne neli lava. Valige, mis-sugune teile meeldib. Teile antakse luba, millega pääsete igale poole.»

Valisin lava, kus vändati filmi Greta Garboga. Kui mul luba oli taskus, sisenesin märkamatuks ja kuna ma teadsin, mis kino on, jäin mõõdukalt kauguselt vaatama. Grimeerijad askeldasid tõtates filmitähe ümber. Arvatavasti valmistuti lähivõteteks.

Kuigi olin soovinud silmatorkamatuks jääda, märkas Greta Garbo mind. Nägin, kuidas ta viipas üht imepeente vurrudega härrat ja tolele midagi ütles. Peenevurruline tuli minu juurde ja küsis:

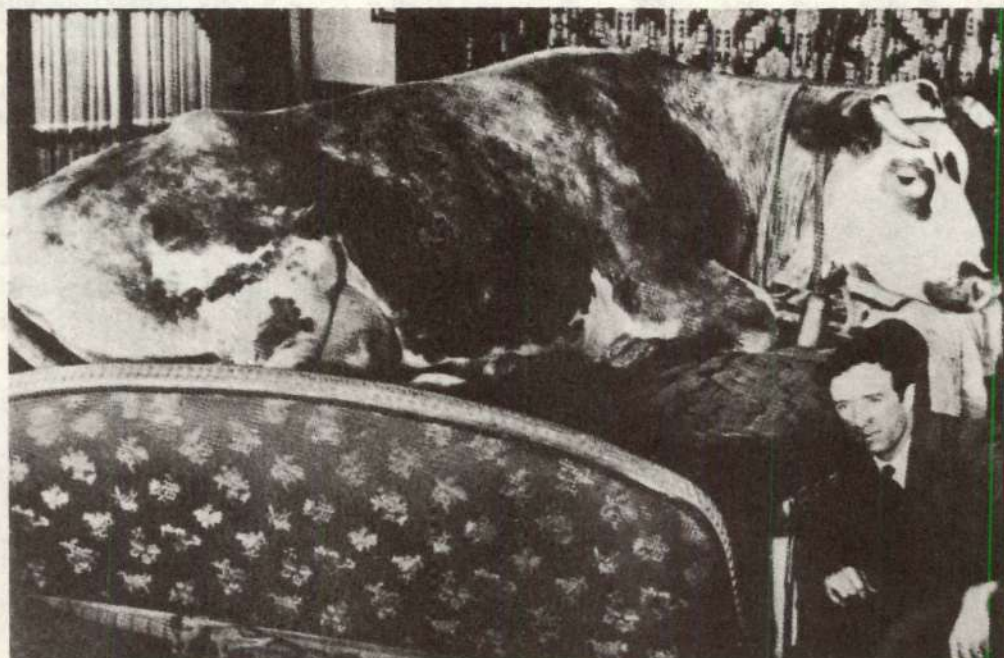
What are you doing here?

Ma ei saanud aru, mis ta küsis, veel vähem teadsin, mida vastata.

Seepeale visati mind välja.

A propos, «hujundi ränd».

Kaader Luis Buñueli «Kuldsest east» (1930).



Selsamal päeval võtsin nõuks jääda vaikselt oma koju ja külastada stuudioid vaid laupäeviti, palgapäeval. Teiselt poolt ei tülitanud ka nemad mind nelja kuu jooksul kordagi. Keegi ei tundnud huvi ei minu ega mu tegevuse vastu.

Tõtt öelda oli siiski paar erandit. Kord mängisin ühe filmi hispaania variandis leti taga *barman*'it (ikka need baarid). Teine kord vaatasin lavastust, mis oli tõesti seda väärt.

Stuudiotega külgneval maa-alal, *back-lot*'il, asus hiiglaslik basseini, milles võis näha laitmatult reprodutseeritud poolikut laeva. Parajasti filmiti seal tormistseeni. Võimsa mehhanismi jõul löi laev lainetel kõikuma. Ümberringi tegid tuult määratu suured ventilaatorid ning ülevalt mööda renne lasti merehädas uppuva laeva peale hiiglamahutitest vett. Üle kõige imetlesin toona ja imetlen praegugi vahendite võimsust ja trikkide kvaliteeti. Kõik tundus võimalik, kaasa arvatud maailma loomine.

Mulle meeldis vaadata ka mõningaid mütoloogilisi tegelasi, eriti «halb», nagu näiteks Wallace Beery. Armastasin lasta endal kingi puhastada stuudiote

vestibüülis, kus võis möödumas näha tuntud nägusid. Kord istus minu kõrval Ambrose. Ambrose oli too süsimusta hirmuäratava pilguga koomik, kes tegi kaasa mitmes Chaplini filmis. Ühel teisel korral teatris istudes avastasin enda kõrval istumas Ben Turpini, elus niisama kõrdsilmne kui filmides.

Ükskord läksin uudishimust tõugatuna M G M-i peastuudiosse. Igal pool anti teada, et kõikvõimas Louis B. Mayer soovib pöörduda kompanii kõigi töötajate poole.

Meid oli mitusada. Istusime pinkidel, näoga tribüüni poole, kus oli koha sisse võtnud suur ülemus koos oma peajuhtidega. Loomulikult viibis kohal Thalberg. Sekretärid, tehnikud, näitlejad, töölised — ei puudunud keegi.

Sel päeval tegin endale Põhja-Ameerika kohta omamoodi avastuse. Sõna võttis mitu lavastajat, kellele plaksutati. Lõpuks tõusis suur ülemus püsti ning keset aupaklikku vaikust ja tähelepanu lausus:

«Armsad sõbrad, pärast pikka mõtisklust usun end olevat suutnud lühidalt ja võib-olla lõplikul kujul kokku võtta saladuse, mis meisse kõigisse puutuvalt peab kindlustama meie kompanii püsiva progressi ja jääva õitsengu. Ma kirjutan selle siia.»

Kaader Grigori Aleksandrovi filmist «Lõbusad semud» (1934).



Tema selja taga oli suur must tahvel. Üldises ootuses, nagu võib kujutleda, keeras Louis B. Mayer end tahvli poole ja kirjutas kriidiga suurte tähtedega segaselt: *CO-OPERATE*.

Seejärel istus ta kõrvulukustava ap-
lauslasi saatel maha.

Olin nagu puuga pähe saanud.

Väljaspool neid instruktiivseid juhu-
käike kinomaaailma pühendasin ma end
peamiselt pikkadele lõbusõitudele «For-
diga», olgu üksi või oma sõbra Ugarte
seltsis; jõudsime välja isegi kõrbesse.
Iga päev kohtasin uusi nägusid (tollal
sain tuttavaks Dolores del Rioga, kes oli
ühe dekoraatoriga abielus; prantsuse
režissööri Jacques Feyder'iga, keda ma
imetlesin, ja koguni Bertolt Brechtiga,
kes mõne aja viibis Californias). Ja olin
kodus. Pariisist saadeti mulle kõik seal-
sed ajalehed, mis üksikasjaliselt jutus-
tasid «Kuldse ea» skandaalist ja kus
mind kohutavalt sõimati. Võluv skan-
daal.

Kõikidel laupäevadel kutsus Chaplin
hispaanlaste rühmakese restorani. Sageli
küllastasin mägedes tema maja. Mängi-
sime tennist, ujusime ja võtsime auru-
vanne. Kord isegi ööbisin seal. Oma sek-
suaalelule pühendatud tagasihoidlikus
peatükis räägin ma meie äpardunud
orgiast Pasadena tüdrukutega. Mitut
puhku nägin Chaplini pool Eisensteini,
kes valmistus sõitma Mehhikosse, et vän-
data seal film «Elagu Mehhiko!».

Pärast seda kui «Potjomkin» oli mind
vapustanud, tundsin nõrdimust, vaada-
tes Prantsusmaal Épinay's Eisensteini
filmi «Kevadsonaat», milles näidatakse
nisupõllul tuules õõtsuvat valget klave-
rit, stuudio tiigis ujuvaid luiki ja muud
sulitrikke. Maruvihasena otsisin Eisen-
steini Montparnasse'i kohvikutest, et tal-
le naha peale anda, aga ei leidnud teda.
Hiljem ütles ta mulle, et «Kevadsonaat»
olevat olnud tema operaatori Aleksand-
rovi tehtud. Vale. Nägin ise, kuidas
Eisenstein Billancourt'is luiki filmis.

Hollywoodis unustasin ma aga oma
raevu ja me jõime Chaplini basseini
ääres üheskoos karastusjooke, vesteldes
kõigest ja eimillestki.

Mujal, *Paramounti* stuudiotest, tut-
vusin ma Josef von Sternbergiga, kes
mind oma lauda kutsus. Hetk hiljem tuldi
talle ütlemas, et kõik on valmis, ja ta palus
mind ennast saata *back-lot*'ile.

Tegevus filmis, mida ta parajasti vän-
tas, arenes Hiinas. Assistentide juhatusel
seilas idamaine rahvasumm kanalites,
sagis sildadel ja kitsastel tänavatel.

Panin tähele, et kaamerad paigutas
kohale dekoraator, mitte aga Sternberg
ise, kelle funktsioon piirdus «*action*»-
käsklustega ning näitlejate juhendami-
sega. Ja sellele vaatamata oli ta kuulus
režissöör. Kõik ülejäänud olid vaid kom-
panii teenistusse värvatud ajapalgalised
töörjad, kes oma oskust mööda tegid,
mida neil teha kästi. Filmi üle ei olnud
neil vähimatki õigust. Nad ei tohtinud
isegi montaaži läbi vaadata.

Oma mitte just harvadel jõudehetke-
del mõtlesin välja ja meisterdasin üpris
omapärase dokumendi, mis kahjuks on
kaotsi läinud (oma elu jooksul olen ma
kaotanud, ära kinkinud ja minema
visanud mõndagi): sünoptilise tabeli
ameerika filmikunstist.

Üsna suurele papist või puust tah-
vile paigutasin ma mitu liikuvat tulpa,
milleks olid hõlpsasti käsitsetavad ribad.
Esimesse tulpa oli näiteks märgitud si-
tuatsioon: Pariis, vestern, gangsterid,
sõda, troopika, komöödia, keskaeg, jne.
Teine tulp tähistas ajastut, kolmas pea-
tegelasi jne. Oli neli-viis tulpa.

Põhimõte oli järgmine. Tollal juhtis
ameerika filmindust niivõrd täpne ja
mehaaniline koodide süsteem, et seades
oma ribakeste abil ühte ritta situatsiooni,
ajastu ja tegelased, võisin eksimatult
kindlaks määrata filmi süzee.

Minu sõber Ugarte, kes elas minuga
ühes ja samas majas, korrus kõrgemal,
tundis seda sünoptilist tabelit nagu oma
viit sõrme. Lisan, et tabel pakkus eriti
täpseid ja ümberlukkamatuid andmeid
kangelannade saatuse kohta.

Ühel õhtul kutsus Sternbergi pro-
dutsent mind filmi «*Dishonored*»
sneak-preview'le. Peaosas mängis Marlene
Dietrich (filmi prantsuskeelne pealkiri
oli «*Agent X-27*» ja see kujutas endast
Mata Hari elust vabalt inspireeritud
spioonilugu). *Sneak-preview* on uue filmi
eellinastus ehk üllatusdemonstratsioon,
mis peab kindlaks tegema publiku rea-
geeringu. Tavaliselt toimub see teatud
kindlates kinosaalides korralise seansi
järel.

Läksime tol õhtul koos produtsendiga
koju väga hilja. Kui olime Sternbergiga
hüvasti jätnud, ütles produtsent mulle:

«Hea film, eks ole?»

«Väga hea.»

«Ja milline režissöör!»

«Kahtlemata.»

«Milline originaalne teema!»

Seepeale lubasin ma endale öelda, et minu meelest ei paista Sternberg just silma oma teemade originaalsusega. Harilikult lähtub ta odavatest melodraamadest, triviaalsetest lookestest, neid vastavalt oma plaanile töödeldes.

«Triviaalsed lookesed!» hüüatas produtsent. «Kuidas võib niimoodi öelda? Siin pole midagi triviaalset! Täiesti vastupidi! Kas te ei taibanud, et filmi lõpus laseb ta kangelanna maha? Marlene Dietrichi! Ta laseb ta maha! See on enneolematu!»

«Vabandage mind, aga ma teadsin juba viis minutit pärast filmi algust, et ta maha lastakse.»

«Mis te räägite? Sellesarnast pole kunagi nähtud kogu kino ajaloos! Ja teie tahate öelda, et teadsite seda juba ette? Kuulge, mees! Pealegi tundub mulle, et publikule säärane lõpp ei meeldi. Mitte põrmugi.»

Kuna ma märkan, et ta hakkab närviliseks minema, kutsun ta enda juurde koju klaasi veini jooma ja rahunema.

Astume sisse ja ma lähen üles oma sõbra Ugartet äratama.

«Tule alla. Mul on sind vaja,» ütlen talle.

Pidžaama seljas, silmad unevaevased, tuleb ta alla ja ma panen ta produtsendi vastu istuma. Seejärel ütlen ma talle aeglaselt:

«Kuula mind hästi. Asi on ühes filmis.»

«Jah.»

«Situatsioon: Viin.»

«Ajastu: suur sõda.» «Jah.»

«Jah.»

«Film algab ja ilmub prostituut. On selgesti näha, et see on prostituut. Ta kõnetab tänaval üht ohvitseri. Ta...»

Haigutades ajab Ugarte end püsti, vehib käega, et ma katkestaksin ning läheb produtsendi üllatunud, kuid tegelekult juba rahuneva pilgu saatel magama, öeldes:

«Jäta. Lõpuks ta lastakse maha.»

[- -]

«Las Hurdes»/ «Leivata maa»

Estremaduras Cácerese ja Salamanca vahel asus üksildane mäginne maapaik, kus polnud midagi muud peale kivide, kanarbiku ja kitsede — Las Hurdes. Sealset mägismaal redutasid vanasti röövlid ja juudid, kes inkviitsiooni eest põgenesid.

Olin just hiljuti lugenud selle piirkonna kohta ülevaatlikku uurimust, mille autor oli Legendre, Prantsuse Instituudi direktor Madridis, ja see huvitas mind ülimalt. Ühel päeval Zaragozas, arutades oma sõbra Sánchez Venturaga ja anarhist Ramón Acíniga võimalust teha Las Hurdesest dokumentaalfilmi, ütles Acín mulle äkki:

«Kuule, kui ma peaksin loteriil peavõidu saama, maksan ma sulle filmi kinni.»

Kahe kuu pärast võitiski ta loteriil — küll mitte suurima, kuid siiski märkimisväärse summa. Ja ta pidas oma sõna.

[- -]

«Las Hurdes»/ «Leivata maa» filmimiseks kutsusin Pariisist kohale Pierre Uniki, kellest sai mu assistent; operaatorki tuli Elie Lotar. Yves Allégret laenas meile kaamera. Kuna minu käsutuses polnud rohkem kui kakskümmend tuhat peseetat, vägagi tagasihoidlik summa, andis ta mulle endale filmitegemiseks aega ühe kuu. Kulutasime neli tuhat peseetat, et osta hädavajalik vana «Fiat», mida ma ise tarviduse korral remontisin (olin üsna hea mehhanik).

[- -]

Filmivõtete ajal läksime iga päev välja enne koitu. Pärast kahetunnist autosõitu pidime edasi minema jala, kogu varustust ühes tassides.

Need mahajäetud mäed võlusid mind otsekohe. Mind paelus nende elanike kaitsetus, aga samuti nende arukus ja kiindumus oma kolkasse, oma «leivata maasse». Vähemalt paarikümnes külas ei tuntud pehmet leiba. Vahetevahel tõi mõni Andaluusiast kaasa kõva leivatüki, mis täitis vahetusraha otstarvet.

Kuna raha ei jätkunud, pidin pärast filmi väntamist selle ise monteerima Madridis kõõgilaul. Omamata suuredust, uurisin kaadreid luubiga ja kleepisin neid, nagu oskasin. Kindlasti jätsin 89

ma kõrvale huvitavaid kujundeid, sest ma ei näinud neid kuigi hästi.

Demonstreerisin filmi esmakordselt «Cine de la Prensa's». Film oli tumm ja ma kommenteerisin seda mikrofoniga. «Film tuleb käiku lasta,» ütles Acín, kes tahtis oma raha tagasi saada. Otsustasime seda tutvustada doktor Marañónile, kes oli nimetatud Las Hurdesse patronaadi presidendiks.

Parempoolsete ja ultraparempoolsete võimukas pealetung ahistas juba noort Hispaania vabariiki. Rahutused muutusid järjest ägedamaks. Primo de Rivera asutatud falangi liikmed tulistasid «Mundo Obrero» levitajaid. Polnud raske aimata, et saabumas oli verine ajajärk.

Oletasime, et Marañón oma prestiiži ja positsiooniga saaks kaasa aidata filmi näitamisele kinodes — tsensuur oli selle loomulikult ära keelanud. Kuid tema reageering oli eitav.

«Milleks näidata alati inetut ja ebameeldivat poolt?» küsis ta. «Ma olen Las Hurdeses ise näinud viljakoormaga vankreid.» (Vale: vankrid sõitsid vaid madalal maal, Granadilla maanteel, ja sealgi haruharva.) «Miks mitte näidata La Alberca rahvatantse, mis on maailma kauneimad?»

La Alberca oli üks paljudest Hispaania keskaegsetest linnakestest ja jäi tegelikult Las Hurdesest eemale.

Ütlesin Marañónile, et iga maa inimesed peavad oma rahvatantse maailma kõige kaunimateks ning et sellega väljendab ta vaid odavat ja jälki nationalismi. Pärast seda läksin sõnagi lisamata minema ja film jäigi keelatuks.

Kaks aastat hiljem andis Hispaania saatkond Pariisis mulle vajaliku raha filmi varustamiseks heliga; see teostati Pierre Braunbergeri stuudiotest. Too ostis filmi ära ja vähehaaval, olgu heaga või vägisi, maksis mulle summa välja. (Kord pidin ennast üles ärritama ja oganuiaga, mille ma nurgapealsest rauapoest ostsin, ähvardama puruks lüüa tema sekretäri kirjutusmasina.)

[- -]

Kodusõja ajal, kui vabariigi väeüksused Durruti anarhistliku kolonni toetusel Quinto asulasse tungisid, avastas minu sõber Mantecón, Aragoonia haldur, sandarmeeria arhiivist kaardi minu

nimega. Seal kirjeldati mind kui rikutud ja armetut morfinisti, eelkõige aga kui jälestusväärse filmi «Las Hurdes» autorit, tõelise kuriteo kordasaatjat haavatud isamaa vastu. Kui mind oleks leitud, oleks mind viivitamatult tulnud anda falangistlike võimude kätte ja minu saatus oluks teada.

Kord Saint-Denis's, eestvedajaks kommunistist linnapea Jacques Doriot, esitlesin «Las Hurdest» töölispublikule. Kokkutulnute seas oli neli-viis Las Hurdesest pärit emigranti. Üks neist tundis mu ära ja tuli mind mõni aeg hiljem tervitama ühel mu külaskäigul nendesse viljatuisse mägedesse. Sealsed inimesed rändasid välja, kuid pöörusid alati oma maale tagasi. Mingi jõud kiskus neid sellesse põrgusse, mis oli nende oma.

Hispaania keelest tõlkinud
JÜRI TALVET

Goldoni kirjutatud paarisajast näitemängust on nii mõnedki unustusehõlma vajunud ja seda üllatavam võib olla taaskohtumine. *Teatro di Roma* võttis repertuaari klassiku teose «Imekaunis metslanna», mida pole Itaalias mängitud juba 1758. aastast saadik. Kaasaegsema kõla andmiseks kohendati teksti tänapäeva nõuetele. Lavastaja Sandro Sequi tõlgendus haakub üllataval kombel nii mitmetegi põletavate päevaprobleemidega, millest Goldoni ei oleks osanud undki näha.

□

Zürichi *Neumarkt-Theater*'is valmis kaheaastase ettevalmistuse järel suurejooneline lavastus — Peter Josti (sünd 1952) «Lõputud juubeldavate rahvahulkadega väljad». 1789. aasta Prantsuse revolutsiooni käsitleva teose lavastas peanäitejuht Peter Schweiger kolmekümnest stseenist koosneva kollaažina. Revolutsioon jääb kahe vaatuse vahele, autor lahkab ühiskonnas tormilistele sündmustele eelnevaid ja järgnevaid käärimisprotsesse. Nõnda tõstatakse küsimus, mis oli selles õppetunnis ajatut ja igavikulist, mis kordub igas revolutsioonis. Peategelaste hulgas on Marat, Charlotte Corday, Mirabeau, de Sade jt ajaloolised isikud.

□

Koos Maurice Béjart'iga kolisid 47 tantsijat (52-st Brüsseli «XX sajandi balleti» liikmest) Sveitsi linna Lausanne'i, nende uueks asukohaks sai Beaulieu palee. Järgnes turnee Hispaanias ja Prantsusmaal, kus näidati juba Sveitsi pinnal valminud lavastust «Leningradi mälestused». Béjart'i sõnul olid töötõingimused Belgia pealinnas kujunenud väljakannatamatuks. Tema järglaseks kutsuti Brüsseli kuninglikku Ooperisse kolmekümneaastane ameerika koreograaf Mark Morris, kes on õppinud nii klassikalist balletti, modern- kui ka rahvatantsu. Ühtlasi peetakse Morrisset oma koreograafia parimaks esitajaks.

□

Zürichi *Schauspielhaus* on Sveitsi üks tuntumaid teatrimajasid. Tänu Hitleri ajal Saksa-maalt emigreerunud teatritegelastele tegutses siin 1933—1945 väljapaistvaim saksakeelne teatritrupp. Mängiti Gorkit ja Tolstoid, Ibsenit ja Hauptmanni, Aischylost ja Shakespeari, Molière'i ja Goethet. Sõjajärgsetel aastatel on tähelepanu pälvinud peamiselt kuulsaat kaasmaalaste Max Frischi ja Friedrich Dürrenmatti teoste maailmaesietendustega.

□

Veerand sajandit pärast esmaesitust (1962) sellisamal laval, võeti taas mänguplaani Dürrenmatti «Füüsikud». Lavastas Achim

Benning, kes siiani oli Viini *Burgtheater*'i eesotsas. Osatäitjatest tõsteti esile Ernst Jacobit (Möbius), Sveitslaste värskemaks uuslavastuseks sai Shakespeare'i «Kuningas Lear». Selle tõi välja Pariisi *Genevilliers*'i teatri juht Bernhard Sobel, kes on viimasel ajal külalisena töötanud ka Nanterre'is, Lääne-Berliinis ja Baselis.

□

Bertolt Brechti 90. sünniaastapäevaks (10. II 1988) täiendas tema asutatud *Berliner Ensemble* oma repertuaari klassiku teostega «Ema Courage ja tema lapsed», «Baal» ja «Metti». Eelnevalt olid Brechti töödest mängukavas «Kaukaasia kriidiring», «Kolmekrossiooper», «Galilei elu», «Mees on mees». Ülejäänud repertuaarist nimetagem Shakespeare'i «Troilust ja Cressidat», Satrovi «Siniseid hobuseid punasel luhal», Dario Fo «Elisabeth — naine juhuse tõttu», Saksa autoreist on lähemal ajal plaanis rambivalgusse tuua Volker Brauni, Heiner Mülleri ja Kleisti loomingut.

□

Saksa DV pealinna esietenduste hulka kuulub Berliini *Volksbühne*, mida kiidetakse nii mitmekülse repertuaari kui ka sellest johtuva näitlemisstiilide paljususe eest. Viimasel aastatel on peaaegu asetatud ajaloo-sündmusi käsitlevate teoste lavaletoomisele, mis avab vaatajale laialdase panoraami läbi sajandite. Hans Fallada romaani «Väike mees — mis nüüd?» on Tankred Dorst ja Peter Zadek lavale seadnud kirevas revüüvariandis. Tuntud nüüdisdramaturgi Heiner Mülleri «Preisi mängusid» esitatakse fuajees iga kord ainult seitsmekümne pealtvaataja ees. Lothar Trolle «Maailmahukk Berliinis» käsitleb faktide najal II maailmasõja lõpupäevi, langesed kohati naturalismi. Mõõdunud sajandi revolutsiooniliste sündmuste poole Saksamaal pöördub Glassbrenneri «Inimene Kaspar», tehes seda farsil laadis. Samasse ritta kuuluvad ka A. Döblini romaani «Berlin Alexanderplatz» dramatiseering ja kompositsioon pealkirjaga «Spektaakel — Berliini lood». *Volksbühne* viimaseks uuslavastuseks oli aga Bulgakovi «Meister ja Margarita».

□

1987. aasta Mülheimi draamaauhind määrati Volker Ludwigile näidendi «I liin» eest. Seda mängitakse Lääne-Berliinis *Grips-Theater*'is, mille juht on autor ise.

ТЕАТР, МУЗЫКА, КИНО. МАЙ 1988

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

ТЕАТР

Я. РЯХЕСО — Возвращение Шекспира? II (39)

Настоящая статья является продолжением публикации, начатой в прошлом номере и рассматривает еще две постановки Шекспира сезона 1986/87 гг. Обе — экспериментального характера. Версия «Гамлета» на открытом воздухе Калью Комиссарова, в которой играют студенты кафедры сценического искусства Таллинской госконсерватории, длится два часа и рассчитана, вероятно, на эффект шока — с костюмами в стиле панк и агрессивностью, пародийной игрой. Однако вещь постановки весьма традиционна: конфликт власть имущих и интеллигенции. В постановке «Бури» Эвальда Хермакюла в Таллинском драматическом театре проявляется более рафинированный подход. Главным достижением ее является создание таинственной и удивительной атмосферы, но менее удалась конечная ясность и четкое сквозное действие. В конце статьи рассматриваются проблемы переводов и чтение стихотворного текста.

Л. ВЕЛЛЕРАНД — От святого театра к мертвому театру? (49)

«Буря» Шекспира, поставленная Э. Хермакюла в Таллинском драматическом театре, имеет несколько принципиально различающихся между собой вариантов. Вначале спектакль шел в малом зале на сто мест, на интимной сцене, затем перешел на большую сцену, в нескольких ролях играют одновременно дублеры и т.д. Хермакюла принципиально за «представления с открытой структурой» и «Бури» целиком построена на импровизации и постоянно модифицируется (сам режиссер играет Просперо). Встречаются и формальные, расплывчатые — неудачные спектакли. Изменения, которые преподает «Буря», описываются опытным театральным критиком Л. Веллеранд.

А. ЮПРУС — О неизбежности и чести в вихре времен (55)

Молодой критик Аво Юпрус рассматривает модификацию и девальвацию понятия чести в течение времен. Исторический экскурс охватывает время Шекспира и условное время Макбета, поводом для размышления послужила недавняя новая постановка «Макбета» в Тарту /постановщиком версии «Ванемуине» был главный режиссер театра Аго-Эндрик Керге, помпезная сценография принадлежит госте, художнику телевидения Лийна Пихлак/. Театральной постановке в статье уделяется меньше внимания, в основном рассматривается новый перевод и сравнивается с предыдущими эстонскими текстами «Макбета», дается много сравнительных примеров и сопоставляется с английским оригиналом. В статье есть экскурсы в области истории религии, политической истории и этики.

М. ТИКС — Городничие и ревизоры (65)

Бессмертный «Ревизор» Гоголя — новейшая постановка самого маленького театра Таллина «Студии Старого города» /ноябрь 1987, пост. Эйно Баскин/. На той же сцене идет комедия

современного эстонского автора Тоомаса Калля «Просто и красиво» /пост. Роман Баскин/. Пьеса Калля написана на 150 лет позже гоголевской, но, несмотря на ее более современный стиль, амбивалентность психологии действующих и учет опыта драмы абсурда, Калль, по мнению рецензента М. Тикса, анализирует такую же модель общества тем же драматургическим приемом, как у Гоголя. По сравнению с легендарным, невероятно легким прохождением в свое время «Ревизора» через цензурные препоны, пьеса Калля не так повезло: написанная в 1984 году, она получила право на постановку в 1987 г. Почему — этот вопрос затрагивается публицистом и драматургом М. Тиксом в рецензии, сравнивающей две постановки.

МУЗЫКА

Отвечает ПЕЭП ЛАССМАНН (5)

Один из лучших сольных пианистов и плодотворнейших в настоящее время пианистов — ансамблистов Пеэп Лассманн рассказывает о своих годах учебы, в т.ч. у Эмиля Гилельса, о насущных проблемах концентрирующего пианиста, творческих проблемах, своих разносторонних интересах. Беседа вел М. Коляк.

Э. ПАПП — По ту сторону видимости (12)

Обзор связей музыки А. Скрябина с его философскими воззрениями.

Из выдающихся произведений. М. ПЫЛДМЯЭ — Эуген Капп. Таллинские картинки (21)

26 мая исполняется 80 лет композитору, народному артисту СССР Эугену Каппу. В статье рассматривается подробно созданный им в 1948 г. фортепианный цикл «Таллинские картинки», состоящий из 10 прелюдий.

КИНО

Я. РУУС — Первая колонка (3)

Т. ЗАЖИЦКАЯ — Путь к сердцу горы. О документальных фильмах Пеэтера Тооминга (26)

Автор рассматривает творчество режиссера-оператора документальных фильмов студии «Таллинфильм» П. Тооминга. Сняв в 1969 году вместе с П. Пуксом первый самостоятельный фильм на сельскую тематику «Родное село», П. Тооминг в середине 1970-х годов приходит к авторскому фильму, важное место в котором занимает фотоискусство. Критик относит фильмы П. Тооминга к поэтико-философскому документализму, причем в картинах режиссера всегда присутствует что-то от его работы фотографа. Фотографии режиссера экспонировались на 250 международных выставках, где он среди прочих призовых мест получил две золотые медали ФИАР. 1987 г. П. Тооминг снял 7 киножурналов «Советская Эстония» под общим названием «Сокровище». Фильмы рассматривают факты загрязнения природы и призывают

к разумному разрешению проблемы добычи фосфоритов в северо-восточной Эстонии. Несмотря на различия сюжетов и поиска формы, все творчество П. Тооминга сосредоточено на одной теме, которая выражается почти что в мистических связях человека и природы.

Л. БУНЮЭЛЬ — Мой последний вздох (72)

Публикуемые отрывки переведены из вышедшей незадолго до смерти Луиса Бунюэля книги воспоминаний «Mi último suspiro» /1982/. Выбранные главы рассматривают впечатления от фильмов в детстве Л. Бунюэля, первые соприкосновения с созданием фильмов, процесс съемок фильмов «Андалузский пёс», «Золо-

той век» и «Las Hurdes» («Земля без хлеба») и прием зрителями этих фильмов. Воспоминания отражают дружеские связи режиссера и контакты со многими именитыми деятелями культуры 1920 годов.

РАЗНОЕ

Б. БЕРНШТЕИН — Золотой век русский театральной живописи (96)

Второе ознакомление с коллекцией русской сценографии Н. Лобанова-Ростовского /первое — см. ТМК № 2, стр 96/.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1988

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

J. RÄHESOO. Shakespeare's comeback? II (39)

The article, a continuation from the previous issue, again reviews two Shakespearean productions of the 1986/87 season, this time both of somewhat experimental nature. Kalju Komissarov's open-air version of *Hamlet*, staged with the theatre students of the Tallinn Conservatoire, is compressed into two hours and obviously aims at a shock effect with its punk-style costumes and aggressive, parodic acting. Its message, however, is quite traditional: the conflict between the powers that be and the intelligentsia. Evald Hermaküla's production of *The Tempest* at the Tallinn Drama Theatre displays a more sophisticated approach. Its main achievement is the creation of an atmosphere of mystery and wonder; but it is less fortunate in bringing the various lines of the play to a final clarity and solution. The end of the article discusses the problems of translation and verse reading.

L. VELLERAND. From a holy theatre to a dead theatre? (49)

The production by E. Hermaküla of Shakespeare's *The Tempest* in the Tallinn Drama Theatre has several versions, different in principle. It was first staged in a small hall (100 seats), and was later transferred to a big stage, in several roles actors appear together with their understudies, etc. Hermaküla approves of the idea of an open-structured performance and *The Tempest* relies on improvisation throughout the play and is continuously modified (the director himself plays Prospero). At times the performances tend to be formal or diffuse or are outright failures. The fluctuations of *The Tempest* are being observed by an experienced theatre critic — Lilian Vellerand.

A. ÜPRUS. On determinism and honour in the maelstrom of times (55)

The young critic Avo Üprus deals with the modification and devaluation of the concept of 'honour' in the course of times. The historical excursion covers Shakespearean period and a conventional Macbeth period, the discussion has been triggered off by a recent new production of *Macbeth* in Tartu (the Vanemuine-version has been produced by chief director Ago-Endrik Kerge), the magnificent design is from TV-designer Liina Pihlak as a guest). The production itself has been treated in passing, the article focuses more on the latest translation and its comparison with the previous Estonian texts of *Macbeth*, a lot of comparative examples have been set forth, the English original is frequently referred to. The article contains digressions into the fields of history of religion, political history and ethics.

M. TIKS. Mayors and government inspectors (65)

Gogol's immortal *Government Inspector* features as a new production on the programme of the smallest theatre in Tallinn — the Old City Studio

also presents a play by a contemporary Estonian author, T. Kall's *How Simple and Handsome* (directed by Roman Baskin). Although Kall's play was written 150 years later than Gogol's, is composed in modern style, with the ambivalence of the psychology of its characters and is based on the experience of the absurd drama, in the reviewer M. Tiks' opinion Kall dissects the model of a similar society with similar dramatic techniques as Gogol did. *Government Inspector* negotiated the barriers of censorship with the then legendary, almost incredible easiness, compared to that, Kall has been less successful: the play written in 1984 was granted permission to be produced only in 1987. The reason? The essayist and dramatist M. Tiks tries to shed light on this matter in his review comparing these two productions.

MUSIC

PEEP LASSMANN answers (5)

Peep Lassmann, one of the best Estonian solo pianists and the most prolific ensemble player of today talks about his studies, incl those under Emil Gilels, the daily worries of a pianist giving regular concerts, creative problems, his versatile interests. Interviewer — Madis Kolk.

E. PAPP. On the other side of appearance (12)

The connections between A. Skriabin's music and his philosophical views are presented in this survey.

Opus magnum. M. PÖLDMÄE. Eugen Kapp's Pictures from Tallinn (21)

On 26th May the composer Eugen Kapp, People's Artist of the USSR, will celebrate his 80th birthday. The article discusses in a more detailed way his piano cycle *Pictures from Tallinn* which consists of 10 preludes and which was written in 1948.

CINEMA

J. RUUS. The leading article (3)

T. ZAZHITSKAYA. A journey into the heart of the mountain. In Peeter Tooming's «true-story» films (26)

The reviewer analyses the work of P. Tooming, documentarist and cinematographer of the Tallinnfilm studio. From his collaboration with P. Puks on his first film *Home Village* (1969) which looked at life in the country he came to auteur films in the middle of the 1970s in which photography has a vital role to play. The reviewer classifies P. Tooming's films as poetical-philosophical documentary, with a trace of something which betrays his work as a photographer. The director's photos have been displayed on 250 international photo exhibitions and, among other awards, he is the winner of two FIAP gold medals. In 1987 P. Tooming shot footage of 7 newsreels «Soviet Estonia» with a common title *Treasure*. The

films deal with the pollution of the countryside and call for a reasonable solution to the problems of mining phosphorite in North-East Estonia. In spite of different plots and experiments with form the whole of Tooming's work focuses on one subject which could be expressed as an almost mystical link of Man to Nature.

L. BUÑUEL. My last breath (72)

The excerpts printed in this journal have been translated from L. Buñuel's book of memoirs *Mi último suspiro* (1982). The selected chapters deal with the film experiences from Buñuel's childhood, his first contacts with filmmaking, the shooting and the reception of his films *Un*

Chien Andalou, *L'Age d'Or* and *Land Without Bread*. The reminiscences reflect the director's attachments and contacts with many illustrious artistic figures of the 1920s.

MISCELLANEOUS

B. BERNSTEIN. The golden age of Russian scenic painting (96)

The second introductory to the M. Lobanov-Rostotsky collection of Russian scenography (the first appeared in *TMC* No. 2. p. 96).

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

NB!

Toimetust teatab, et lk 3 avaldatud artikli faktide tõesuse eest ta vastutust ei kannab.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 03. 1988. Trükkimisele antud 18. 04. 1988.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,8. MB-03599. Tellimuse nr. 1112. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 16. 03. 1988. Подписано к печати 18. 04. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,8. Заказ 1112. MB-03599.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а.
Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Vene stsenograafia kuldajastu langes ühte vene luule hõbedase ajastuga, kogu vene kunstikultuuri tormilise öitsenguga, mis Lääne teadlase väljendust mööda tõusis ootamatult «kaasaja eksperimentide esiliinile»¹. Sellest on kirjutatud kümneid raamatuid ja sadu artikleid; eristame kõigest tõsikindlalt öeldust kaks mõtet.

Stsenograafia elab kunstide ristumispaigas. Venemaal oli ruumikunstid nende seas eriline saatust: «euroopastamise» hetkest alates olid need ametliku staatusega — kunstiga tegelemine polnud niivõrd era-, kui võrd riiklik asi. Katariina II ajal loodud Kunstide Akadeemia sõltus riigist ja õukonnast rohkem kui ükski teine analoogiline asutus Euroopas². Ent just tema juhtida oli rohkem kui sajandi vältel kunstielu. Üleilmsest tunnustatud Karl Brullov naaseb 1836. aastal Peterburis. Puškini sõnul — «teinud südame kõvaks, kartes kliimat ja rõhumist»³. Esimene tõsine alternatiiv akadeemiale oli «kooperatiivne» Kunstnike Artell, sellele järgnes ikka veel vormikohaselt organiseeritud grupp, Rändnäituste Ühing, keisri poolt kinnitatud põhikirjaga, valitud juhatusega jms. Alles sajandi hakul tekkisid Venemaal sõltumatu ja täiesti privaatsed kunstielu alged.

Aga nõnda oli teatrigagi: keiserlike teatrite monopol tühistati alles 1882⁴. Muidugi oli stsenograafia Venemaal paremaid aegu ka hoovkondlikel-aristokraatlikel lavadel — ammusel «perspektiivmaali» ajal, kui siin tegutsesid suurmeisterid Giuseppe Valeriani nooremast Pietro Gonzagani. Hiljem tuli langus. Ooperilaval valitses ülespuhutud vaatemäng, draamatükke mängiti aga ilmetute, kuigi «realistlike» valvedekoratsioonidega. Murrangu tõi erateater, kroonulava vastas kajana. Esimene oli Mamontovi ring, millest kasvas kuulus ooper. Edasi tulid aga juba teised erateatrid, Moskva Kunstiteater; Meierholdi, Tairovi ja Vahtangovi novaatorlikud lavastused ning lõpuks Euroopa vallutanud Djagilevi *enterprise*. Initsiatiiv ja loominguvaime avaldasid «privaatsust nautides» lahvatavalt oma võimalusi; esimesil Oktoobri-järgseil aastail sai see tohtu ning alles veel kulumatu energia uue revolutsioonilise hoo.

Teine mõte. N. Lobanov-Rostotski kollektsiooni (vt TMK nr 2, lk 96) rohkem kui saja esitletu seas on vähe neid kunstnikke, kes olid vaid kitsalt stsenograafiaprofessionaalid. Bakst, Benois, Golovin, Gontšarova, Dobužinski, Larionov, Lanceray, Malevitš, Popova, Tatlin, Tšehhorin, Chagall, Ekster (katkestan loetelu poole pealt) — igaüks neist lõi erinevaid kunstimaailmu ja jattis kirka jälje kodumaa ning maailma kunstiajalukku. Siit ka stsenograafia orgaaniline side ajastu põhiliste kunstinärvidega, tundlik ja elav vastukaja plastiliste kunstide kontseptsioonivahtusele. Lihtsustades võib selle liikumise ajaloo taandada kahte faasi.

Esimene on maaliline faas. XIX sajandil oli maali sõltuvus teatrist tugevam kui võib arvata. See, mida nimetatakse maali literatuursuseks, on pigem teatraalsus — pildi üheaegsusse seisatud misantseenid, mille on loonud, lavastanud ja kujutanud üks isik; akadeemilise klassisismi ja realismi erinevus on umbes seesama, mis kõrgrajagöödia ja olustikudraama vahel. Sajandivahtusel maksis maal teatril kätte: maaliljad muutsid lava pildiks. Mamontovi ooperile oli tüüpiline «taotlus kanda maaliteose terviklikkus lavapilti»⁵. Djagilevi lavastustest kirjutas aga prantslasest kaasaegne: «Maal, plastiline kunst on nende näidendite lähe.»⁶

Ent ajad muutusid kähku. 1920. aastate hakul teisesen nii maal kui ka teater. Stsenograafia muudatusest räägime kaasateinu sõnul. «Kui Djagilevil dekoratsioon (...) mängib eneseküllast rolli ja allutab tihtipeale näitleja, näidendi ning lavastaja, siis uus teatrimontaaz põhimõte vabastab lava kogunisti kunstniku ülemvõimust. See ei tähenda sugugi, et kunstnikku poleks teatris vaja, vastupidi, ta on vajalikum kui enne, kuid tal on lihtsalt teine ülesanne. Ta on nüüd üksnes näitleja liikumiste organiseerija ja tema osa on luua kohane varustus näitlejate mänguks — nii nagu on vajalik trapets võimlejale (...). Kunstnikult nõutakse tänapäevase inseneritehnika saavutuste täielikku rakendamist, valguse ja värvi seaduste ning joonte ja mahtude mõju tundmist.» See oli «tingliku teatri» ja järjekindlalt ruumi analüüsinud ning selle üleemeeliseid taju kogunud plastiliste kunstide kohtumise tulemus. Lisada tuleb, et konstruktiivne stsenograafia lõi «varustusena» semantiliselt laetud ruumi, selles kolmemõõtmelises koordinaatsüsteemis said markeeritud punktid «tähiskohtadeks».

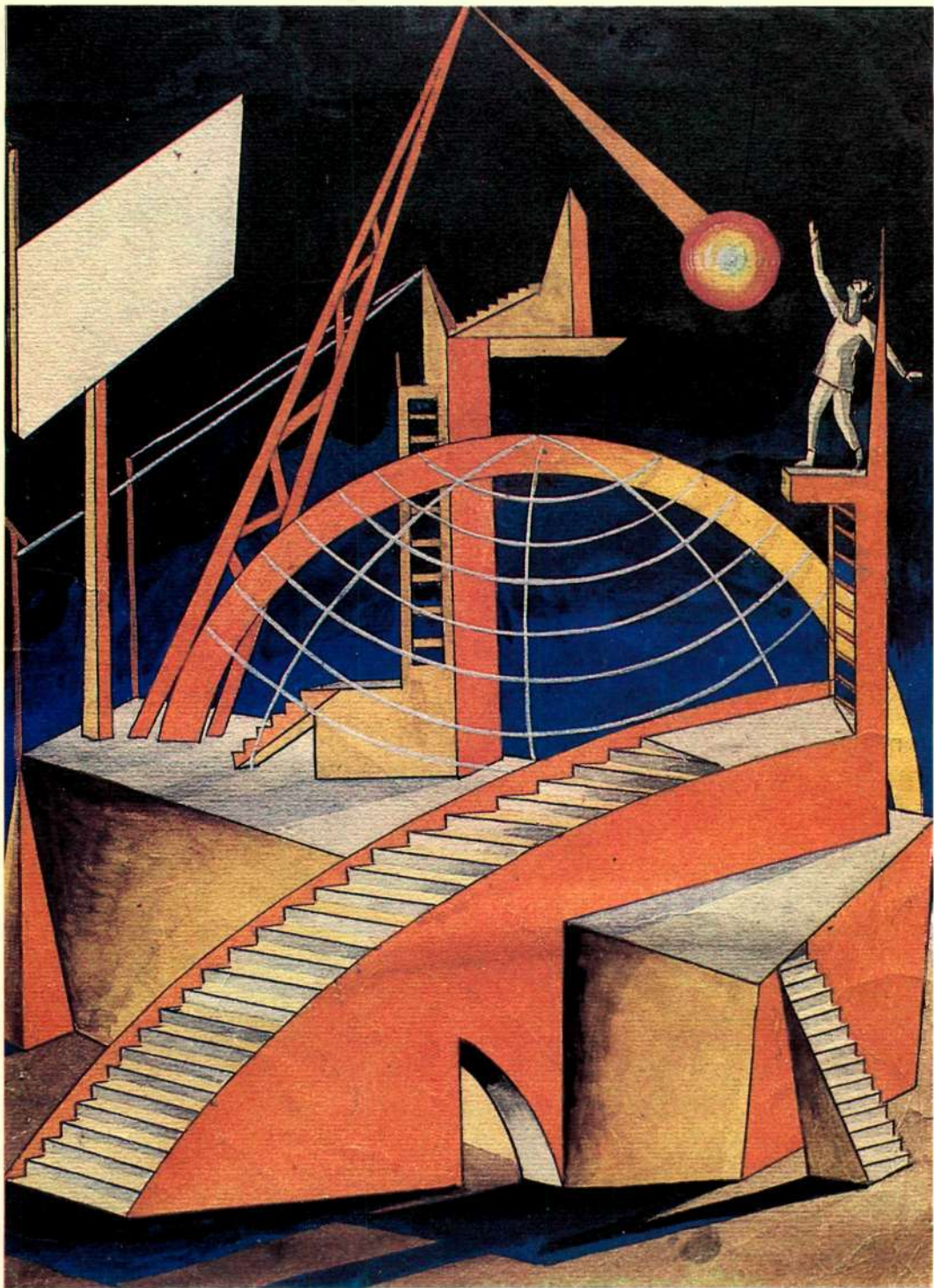
Nõnda on vene teatrimaalil kaks ajast tihedasti kokku surutud ning teineteisesse sisse kasvanud ajastut kujundanud vastastikku täiendavad põhikontseptsioonid, mille vahele mahub peaaegu et kogu meie sajandi stsenograafia.

¹ R. Rosenblum. *Cubism and Twentieth Century Art*. New York, 1976, lk 246.

² N. Певснер. *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge, 1940, lk 181—183.

³ А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в X томах, т. X*. Moskva, Leningrad, 1951, lk 582.

⁴ Ф. Сыркина, Е. Костина. *Русское театральное-декорационное искусство*. Moskva, 1978, lk 89.



Irakli Gamreli. Dekoratsioonikavand Majakovski «Müsteerium-buffile». K. Mardžanišvili lavastus. S. Rusthaveli nim Teater, Tbilisi, 1924 (teostamata). Akvarell.

⁵ Sealsamas, lk 81.

⁶ С. Дягилев и русское искусство, т. I. Москва, 1982, lk 28.

⁷ Б. Лопатинский. Театр в Москве за годы Революции. «Русское искусство» 1923, nr 1, lk 60.

