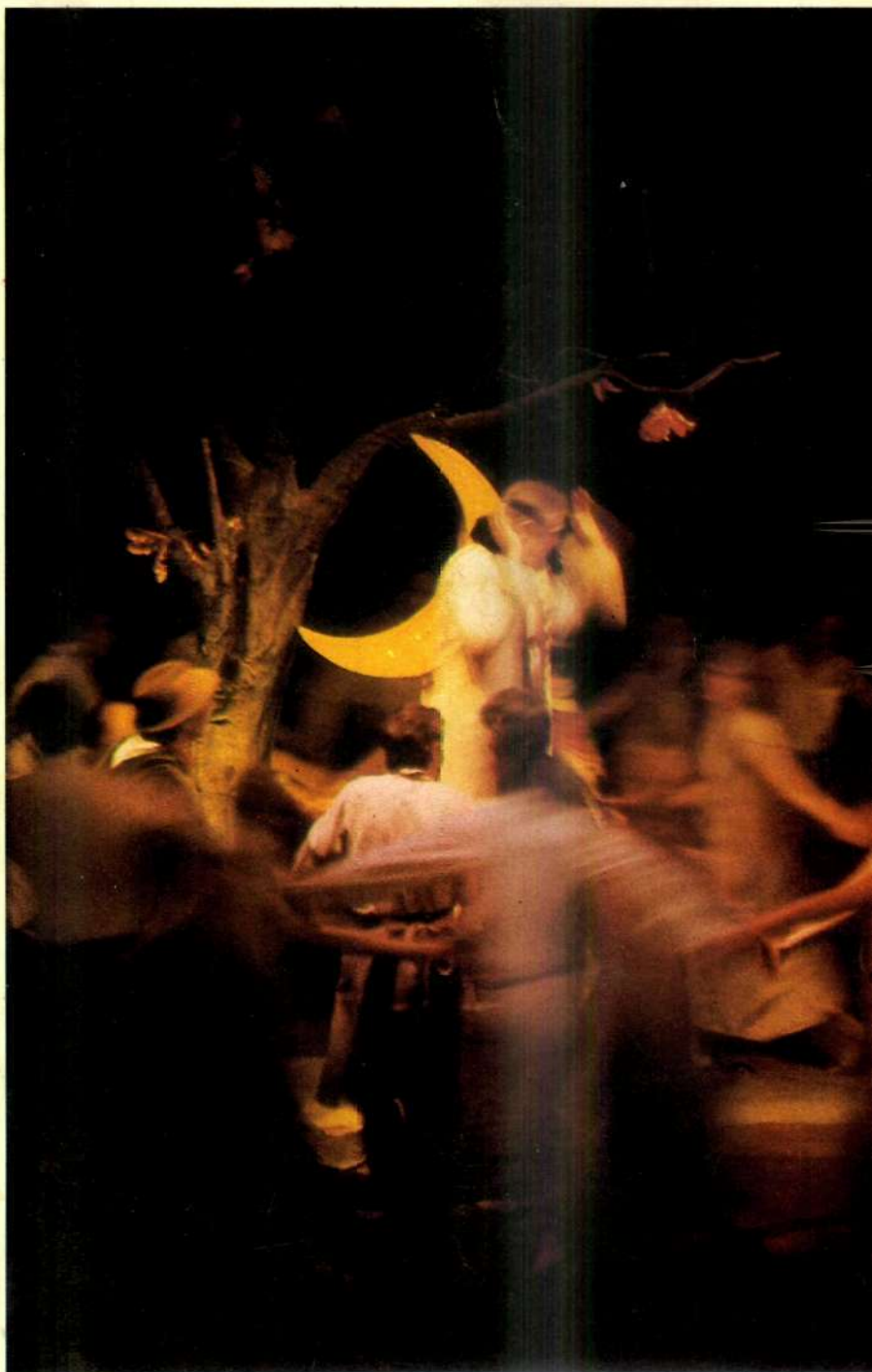


ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Rääkliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliiloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



9

/1987

Esikaanel: Stseen K. Orffi ooperist «Kuu» RAT «Vanemuises» (1986. a parim lavastus, Teatriühingu aastapremia, lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Öunapuu), A. Tatsi foto

Tagakaanel: Rahvalaulu pidupäevane pool Värskla laulupeeval 1977. Ainult sellistel suur- laulmistel, mis enamasti kultuuritöötajate poolt organiseeritud, võib seal praegu rahva- rõivaid näha. Luhamaa lauluema Anne Ploom- puu oma koduaias 1983. aastal. V. Serve fotod



To metuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

**TOIMETUS:** Tallinn, Narva mn: 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

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56

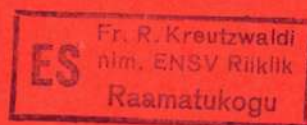
Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel 42 25 51

KLJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87



SISUKORD

TEATER

Arne Mikk	AVAVEERG	3
	VASTAB ILMAR TAMMUR	5
	DIALCOG: MIKK MIKIVER — REIN SALURI	48
	KAS ... KUI OLEKS ... ALTERNATIIVNE TEATER? ( <i>Vestlusring — Eino Baskin, Lembit Peterson, Evald Herma- küla, Kalju Komissarov, Jaak Viller, Reet Mikkel, Reet Neimar</i> )	57
	TEATRIGLOOBUS	66
Merle Karusoo Voldemar Panso	VANAD MÄRKMED	80
	DATEERIMATA LEHTI JA MÖTTEID AASTAIST 1968—1977 ( <i>*Mõttevaramus*</i> )	82

MUUSIKA

Urve Lippus	SOOMEUGRI ÜRGÜMINAST EESTI KULTUURIS	27
Vaike Sarv	RITUAALSED NUTUD	35
	TARTU '87 (9. Tartu levimuusikapäevad) ( <i>Vestlusring — Valter Ojakäär, Olav Ehala, Pee-er Vähi</i> )	67

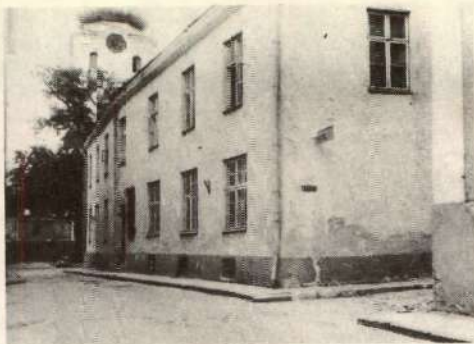
KINO

Mihhail Lotman	ANTIGONE KAEVAB LAIBA HUAJAST VÄLJA ( <i>Thengiz Abuladze filmist *Patukhetsus*</i> )	17
Hardi Volmer	KOMANDEERINGU ARUANNE (XVI rahvusvaheliselt <i>multifilmifestivalilt Annecys</i> )	76

	KROONIKA	88
--	----------	----

Tõnu Tammets	VAHTANGOV JA NIVINSKI	96
--------------	-----------------------	----

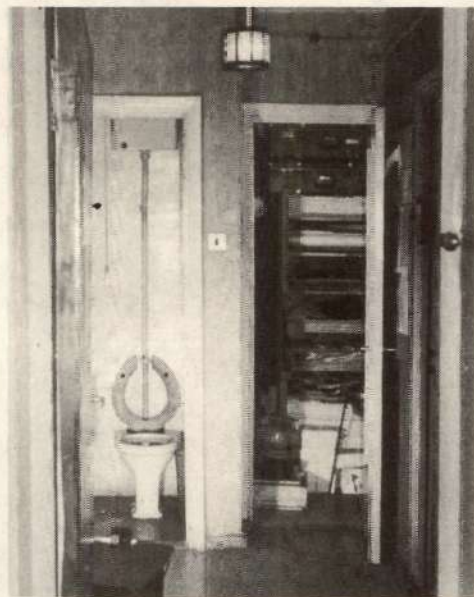
**SUURED ÜLESANDED — AASTATEPIK-  
KUSED VÕLAD. Kultuuriehitised. Teatrima-  
jad!? «Suur kunst sünnib väikeses toas»?**



Lavakurstikateeder (vt 2. korruse kolme parempoolset akent!).



Rakvere teater. A. Mägi foto



«Vanalinna Studios» Sakala tn kontor — 2-toaline korter (köögi ja istevanniga) administratsiooni-ruumideks ja proovisaaliks!?

20 aastat oodanud Nõorsooteatri tulevase maja asukoht (Lai tn 23 õu) — osa vanalinna uurimisprogrammist, millega alustati 1979. aastal!

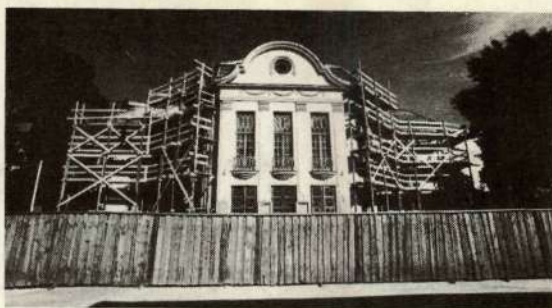


Kinomaja küljest Teatriliidule eraldatud majaosa (1. augusti seisuga). K. Orre fotod





Nukuteater on jaganud 35 aastat Kultuuriministeriumile kuuluvat maja ALMAVU-ga.



«Vanemuise» väike maja, mis ootas oma remonti 9 aastat.



Lõpetamata teatrimaja? 1967. aastal osaliselt vastu võetud «Vanemuise» hoone kujuteldavate proovi- ja maalisalide, administratsiooni ja loominguiliste töötajate ruumide, töökodadega jne. Juba 1968. a kerkis vajadus «Vanemuise» hoone laiendamiseks!

Esimene eesti elukutseliste näitlejate ja teatritegelaste kongress toimus juba 1917. aastal, kuid aeg polnud pidevalt tegutseva organisatsiooni loomiseks ilmselt veel küps. Eesti kutseliste teatritegelaste ühing (Eesti Näitlejate Liit) moodustati alles 1934 ning alates 1945. aastast kuni tänaseni on meie teatrirahva rööme ja muresid aidanud jagada Eesti NSV Teatriühing. Tänu esmajoones kahele Antsule — Lauterile ja Päielinele — omandasid Eesti Teatriühingu ettevõtmised üha suurema kaalu ka üleliidulises ulatuses.

29. septembril algab Tallinnas Eesti NSV Teatriühingu VII kongress, mis ühtlasi kasvab üle Eesti NSV Teatritegelaste Liidu (Eesti Teatriliidu) asutamiskongressiks. Kõrvaltvaatajale võib kogu see ümberkorraldamine paista vaid sildi vahetamisena, kuid tegelikult saavad teatriinimesed alles nüüd oma loominguilise liidu koos kõigi sellele ette nähtud õiguste ja soodustustega. Meid hakatakse ka juriidiliselt pidama võrdväärseks kirjanike, kunstnike, heliloojate, arhitektide ja filmitegijatega. Teatriliidu põhikirjaga antakse uuele organisatsioonile õigus kultuurielu juhtorganite kõrval aktiivselt osa võtta teatrielu kõikide põhiküsimuste arutamisest ja lahendamisest. Luuakse ka teatrifond, mille hooleks jäävad tulevikus majandusprobleemid. Uus liit saab kogu oma tähelepanu koondada teatri loominguilise õhustiku parandamisele, käimasoleva teatrieksperimenti positiivsete külgede toetamisele. On vaja otsida võimalusi väikeste loominguiliste rühmade omaalgatuslikeks katsetusteks, ellu kutsuda teatrikunst propaganda büroo, leida uusi vorme ja lisakanaleid näitlejate loominguiliseks enesetäiendamiseks (nii üleliidulises kui ka rahvusvahelises ulatuses); läbi mõelda teatrikirjanduse väljaandmise küsimused jne. Lühidalt öeldes on vaja nii Teatriliidu juhatuse kui ka iga liikme sihikindlat tegutsemist, et ühiselt ülesmäge vedada vankrit, mille nimi on eesti teater.

Suured sõnad ja trafaretsed loosungid ei pane enam kedagi liikvele. Aeg tõstab taas laineharjale teinimesed, kelle ettevõtmisi suunavad terav mõistus, soe süda ja puhtad käed. Tahaks loota, et üsna varsti jõuavad lavastajate lauale ka sellised uued näidendid, ooperid ja balletid, milles meie kaasaegse elu põletavad probleemid ei ole kunstivormi valatud mitte enam publitsistliku väledusega, vaid üle aegade ulatava süvenemisega. Et näitleja oma osi mängides võiks tõeliselt olla «ajastu kokkuvõte ja lühikroonika».



*Itmar Tammur Noorsooteatri garderoobis, mai 1987. P. Sirge foto*

Mis viis nii tugeva kondiga ja suure poisi nagu sina nii peene ameti peale kui näitlejaks õppimine?

Esimesed kuus eluaastat elasin ma Narvas, vanemad töötasid Kreenholmi vabrikus ja olid mõlemad oma nooruses Narva eesti seltsides palju näitemängu teinud. Isa jätkas seda harrastust ka hiljem, nii et temaga olen isetegevuslaval koguni koos esinenud. Kolmeaastasena viidi mind ühe seltsi jõulupuule, kus pidi ka teatrit tehtama. Eeskavast on meelde jäänud, kuidas mehed laulsid ümber ühe naise ikka «silva» ja «silva». Ma arvasin, et see «silva» on üks väga õrn ja ilus asi — nagu klaas. Raskem mälestus jäi teisest katkendist, kus üks mees viskas ennast puu alla magama ja maa seest tuli välja punane pika sabaga kurat. Selle kuradi pärast kartsin ma mitu aastat pimedas üksi olla.

Tallinnasse kolinud, asusime elama Koplisse ja sealse kooli juures tegutses lastevanemate näitering. Sellest õhutust saades hakkasin koolis pärast tunde ise poistega näitemängu tegema. Esimeseks lavastuseks oli «Kaval-Ants ja Vanapagan». Mina mängisin Vanapaganat, Kaval-Antsu aga pärastine pillimees Richard Mölder. Opetajad nägid seda ja soovitasid mind suurte näiteringi mängima. Esimeseks osaks sain üheksakümneaastase rauge «Tuutulinna moosekantides».

Kus see Kopli Algkool asus?

Need majad on veel praegugi alles: kui Polütehnilise Instituudi juurest alla mere äärde keerata, on kaks pikka puumaja, seal me õppisimegi. See oli huvitav kool, sest pool oli eesti ja pool vene kool.

Nii et juba siis oli olemas see internatsionaalse kasvatustöö vorm, mida praegu kangesti juurutada püütakse. Kuidas te omavahel läbi saite?

Mingeid kaklusi küll ei olnud. Me söime ühes sööklas koos ja need poisid rääkisid muidugi kõik eesti keelt. Siis oli see enesestmõistetav ja mingit erilist juttu sellise koos õppimise üle küll ei tehtud. Neljakümne esimesel aastal läksime kõik ühise mopiga, nii eesti kui vene poisid.

Ja Kopli koolist siis teatrikooli läksidki?

Viieteistaastasena läksin ma sepapatta tööle ja töötasin seal ka teatrikooli kõrvalt kuni neljakümnenda aastani, sest õppimiseks oli raha vaja (kaugõppekeskkool, kus käisin, maksis 40 krooni aastas). Esimene riiklik teatrikool avati konservatooriumi juures 1938. aastal ja õppemaks oli seal niisama suur kui Tartu Ülikoolis — 120 krooni aastas. Kui vastuvõtt välja kuulutati, tuli tahtjaid kokku üle kolmesaja ja igas vanuses. Sisseaanute hulgas olin mina oma seitsmeteistkümnede eluaastaga kõige noorem ja Arne Ruus minust peaaegu kaks korda vanem — 29. Sisse võeti meid 35, aga esimene semester oli katsesemester, mille jooksul kümme inimest välja langes, nii et järele jäi meid 25, lõpetas aga 21.

Näed, siis sai seda teha, mille eest praegu võideldakse — et oleks algul suurem valik, selektsioon ja katsesemester. Kõik puha vanad asjad!

Katsesemester oli küll õige asi. Mina lõpetasin selle nii, et mulle teda pikendati, välja päris ei lõõnud. Aga mitmed, kes kinnitati juba õpilasteks, langesid kevadel siiski välja, nii et isegi ühe semestriga ei olnud lõplik valik veel päris selge. Ei tea ju ikkagi ette arvata, mis sest inimeselapstest tuleb, kui ta näitemängu õppima hakkab. Miks nad minu vastu võtsid, ei saa ma siamaani aru, polnud varem luuletusi pähe õppinud ja etüüdist ei teadnud ma ka tuhkagi. Kui kästi laulda, tuli meelde üksainus laul — «Kord olin ma röövlite pealik» — ja seda ma siis röökisin täiest jõust hirmsa häälega. Ma olin eksamil samal päeval Pinna tütrega. Papa lehvits küll mitu korda saalis ringi, aga tütar ikka sisse ei saanud.

Kes eksamilaua taga olid, kui sa röövlipealikut laulsid?

Inimesi oli palju, see oli praeguses G. Otsa nim Muusikakooli saalis. Vastuvõtjaks olid aga tulevased pedagoogid, kõik teatrite juhid: Kalmet, 5

Põldroos ja Lauter, ning igaüks valis ja võttis neid, kellest lootis oma teatritele täiendust saada. Pärast võis muidugi muudatusi tulla. Kalmet hiljem rääkis, et tema võttis mind Draamateatritele ja Lauter tahtnud mind katsesemestril koguni välja lüüa, hiljem aga hakkas huvi tundma ja võttis «Estoniasse». Kooli direktorina juhtis eksamit Kalmet.

**Kas hiljem õpetas siis iga õppejõud ainult oma vastuvõetuid?**

Ei, kõike tehti koos. Ja nad olid väga erinevad pedagoogid ning lavastajad. Igaüks neist pidi tegema meiega ka diplomilavastuse, kuid sellega läks meil õnnetult. Põldroos tegi Rice'i «Tänava» valmis, aga Kalmetil jäi «Pisuhänd» pooleli ning Lauteril keelati «Vedelvorst» ära.

**See juhtus juba nõukogude ajal?**

Jah, neljakümne esimese aasta kevadel. Lauter tuli ja oli väga masendatud. Talle oli öeldud, et selline tükk ei kõlba, kus perepoeg on küll laisk, kuid ausa loomuga, aga sulane on suli. Lauter tuli tundi ja ütles, et kallid lapsed, mina ei saa enam mitte midagi aru. Kes selleks keelajaks oli, seda ta meile ei rääkinud. Põldroos võttis nõukogude korra muidugi kõige optimistlikumalt vastu. Kalmet oli ettevaatlik, Lauter aga suures segaduses. Tol ajal kerkis esile ka Sergei Levin, hilisem arvustaja ning kauaaegne Kunstide Valitsuse asejuhataja. Ta võttis kampa meie õppejõu Paul Sepa ja Paul Maantee ning tahtis teha esimest eesti komsomoliteatrit. Maantee tuli meie kooli ja kutsus üles nõukogulikult mõtlema ning nende teatrisse tööle. Meie arvates oli see üks suur segadus: nad tundusid mingite isehakanud aktivistide pundina, sest kuuldused liikusid, et riiklikult loodi hoopis Noorsooteatrit, mille peanäitejuhiks pidi saama Meta Luts (kuigi tegutsema hakata see teater ei jõudnudki). Meist sinna komsomoliteatrisse keegi ei läinud.

**Teatrikooli lõpetamise aastal toimus ju ka teatritevaheline võistlus pääsemaks Eesti kunstidekaadile Moskvast?**

Jah, kolmes teatris tehti «Libahunti» ja «Püve talus» kahes. Lauter mängis uuesti «Estonias» oma suurepärase Jalaka Jaani, aga Põldroos löi



*Ilmar Tammur teatrikooli sisseastumise päevil.*



oma lavastusega ikka kõik käpuli. Tema «Püve talus» olid rühmatantsud ja laulukoorid ja isegi üks sirbi ja vasara tants, ning Püve Peeter oli väga kuri ja tütred nutsid tema käes. Jalaka Jaan oli kasvav kulak ning lava-pilt aina säras ja hiilgas siidist puulehtedest ja öitest. Teatrirahva seas liikus jutt, et taheti teha «Püve talus», aga keegi Fritz Feldrosen oli hakanud lavastama ning välja tuli hoopis «Tsaari mörsja». Sel lavastusel oli eeldusi Moskva söiduks, aga «Estonia» omast ei köneldud suurt head midagi. Ka Draamateatri «Libahundi» uus variant sai tolle ajastu kohaselt positiivse hinnangu. Kui palju milleski kunstisügavust oli, seda polnud ma siis ega ole praegu tagantjärele muidugi vöimeline hindama.

Keda sa oma noorusaegsetest näitlejatest köige enam mäletad ja hindad?

Meestest meeldis väga Sunne, samuti Tarmo, eriti tema kangelasrollid, nagu Olovernes ja Erik XIV, samuti Kaljola, Malmsten ja Karm. Ja muidugi Lauter, «Juuraku Huldas», «Elu aabitsas», «Niskamäe naistes» ja «Sides». Lauter on pedagoogina ja näitlejana mind vist üldse köige enam möjutanud. Hakkasin elus ka rääkima nii nagu Lauter, püüdsin tema maneeri ja intonatsiooni tabada. Koolis tehti selle eest koguni märkusi. Söja ajal ma kurtsin Lauterile, et mulle öeldakse, ma ahvivat teda. Ta vastas, et sest pole midagi, Karm ja Eskola olnud ka algul väikesed Lauterid.

Su koolivendade hulgas oli ka Panso. Mida ta endast koolipäevil kujutas?

Panso oli koolis väga isemoodi mees, keda me ei taibanud tösiselt vötta. Ta oli läbi ja löhki koomik nii laval kui elus, ühe sönaga naljamees, käis estraadi tegemas ja löi ka esimesena meie hulgast sellega läbi. Näitlejana oli tal raske alluda lavastaja distsipliinile.

Oli tal siis ehk liiga palju fantaasiat?

Ta oli omalaadne, aga ta ei allunud Lauteri nöudmistele. Kui Kalmet näiteks suunas öpilast sellele, et öpilane hakkaks tajuma, siis on temas endas öige ja mis vale, et ta hakkaks uskuma seda, mis ta teeb, siis Lauter nöudis punktuaalset rezii täitmist. Lauter mängis tihtilugu ette ja ütläs näiteks: «Seda lauset öeldakse ainult nii ja ei ühtki teist varianti!» Kes ei saanud seda nii öelda, sel oli Lauteri silmis suur miinus. Panso oli aga juba sel ajal teravalt isikupärane, ta ei saanud alluda näitejuhi diktaadile ja ei allunud ju ka hiljem. Moskvase läks ta lavastamist öpima osalt ju ka sellepärast, et arvustused olid tema kui teatraalse näitleja suhtes väga toored. Ta ütläs mulle ise, et ta ei saa enam laval olla, sest nii kui nina välja pistad, öeldakse kohe, et Panso teeb estraadi. Ta tegi muidugi väga öigesti, et läks lavastajaks öpima. Kooliajal ilmnes juba ka Panso kirjanduslik anne.

Ja Moskvast tuli Panso tagasi juba sinu poolt juhitavasse Draamateatrisse?

1951. aastal saadeti mind Pärnu teatrist Moskva Kunstiteatri juurde stazeerima. See oli raske aeg, mil eesti teatrite elus toimusid keerulised sündmused. Meie köige tugevam lavastaja Pöldroos suunati töele Teatrija Muusikamuuseumi, Lauter, kellele oli hiljuti antud NSVL rahvakunstniku aunimetus, vöeti Draamateatri peanäitejuhi kohalt maha. Irdi tabas sama saatus «Vanemuises». «Endla» teatri peanäitejuhina sain mina ka oma köva sauna, ehkki päris maha ei vöetud. Tolleaegne Kunstide Valitsuse juhataja Max Laosson saatis mu siis Moskvase arenema. Kui minult küsiti, mida ma Moskvas teen, vastasin tavaliselt, et läksin Kremli müüride alla varju. Üldiselt oli aga sellest «arenemisest» edaspidises töes palju kasu. Moskva öppis sel ajal GITIS-es ja kuna me juba kooliajast peale väga hästi läbi saime, siis kodust eemal olles seda enam. Minul jooksis palk, Pansol ja Simmermannil ülöpilastena nappis loomulikult tihti raha ning nii me istusime seal minu juures ühiselamus Dzerzinski väljakul tihti koos ja räakisime ilmaasjadest. Ma olin Moskvas kolmveerand aastat ja kui vahepeal kodus käisin, siis hakati mulle rääkima Draamateatrisse minekust. Olin algul raudselt vastu, sest Draamateatris olid lood väga segased. Alles oli mäaratud peanäitejuhiks A. Rebane, aga juba pakuti kohta mulle — see jättis väga sünge mulje. Aga Panso hakkas mulle Moskvas peale käima, vötku ma koht vastu, sest ta löpetab varsti instituudi ära ja

siis me saame kahekesi Draamateatris toredasti töötada. Ja nii see asi läkski. Mina olin Draamas 1952.-st. Panso tuli 1955. Esimese lavastusena hakkas ta tegema Tammsaare näidendit «Kuningal on külm».

**Sina mängisid Karlot?**

Jah, ta tahtis, et ma kaasa mängiksin. Ta oli siis vaimustatud etüüdi-meetodist. Mina, Liiger ja Lindau olime nõus neid tegema, aga kui ta pani meie vanad «karud» nagu Karmi, Eskola, Suuroru, Nuude, Malmsteni ka etüüde tegema, siis tekkisid vastuolud. Tarmo ütles kohe ära, et ilma autori tekstita tema pea ei võta midagi. Meie Liigeriga aga ujusime katsejärestena päris ilusti välja ja saime proovis terve rolli ilma ühegi Tammsaare sõnata ära mängitud. Mina ei oska nüüd öelda, oli see hea või halb, igatahes arvustus võttis meid pärast küll hästi vastu. Selle teise poolega trupist läks madin aga üsna tõsiseks ja Panso tuli mulle kaebama, et hakkavad vastu. Ma võtsin siis trupi kokku ja püüdsin seletada, et Panso tahab meile näidata, kuidas Moskva suured näitlejad töötavad, aga nad ütlesid ikka kategooriliselt ära.

**Teie olite Pansoga siis ju alles 30. aastates noored mehed, nemad aga kuulsad ja kogenud näitlejad?**

Ega ma hästi ei julgenudki Draamateatrisse minna. Koolivend Kaarel Toom ütles mulle, et ma olen hull, et selle koha vastu võtsin, kuidas ma julgen Karmile või Kaljolale märkusi teha. Vastasin siis, et kui Panso tuleb, eks me siis püüa kahekesi hakkama saada.

**Agas kui tulid «Optimistlik tragöödia» ja «Saun», kus sina lavastasid ja Panso mängis? Kas sel ajal tekkisid teil vastuolud?**

Siis meil polnud vastuolusid, me saime väga hästi läbi. Agas ma tean ka, mispärast see õnnetus juhtus. Esimest korda hakkas konflikt tekkima kolmanda Balti teatrikevade aegu. Teatrikevaded on niisugused asjad, mis on omal ajal ajanud rahvaidki vaenu. Ega siis juhuslikult ei tekkinud see paarikümne aastane vahe... Ma mäletan, mis juhtus, kui Draamateater sai «Kadunud poja» eest karika. Läti Kunstiteatri juht Smilgis oli enne mul suur sõber. Koos «arenesime» Moskva Kunstiteatri juures, kus ta rääkis mulle Stanislavskist niisuguseid asju, et kuulasin lausa suu lahti. Ega tema Stanislavskit andekaks näitlejaks ei pidanud, ütles, et Stanislavski oli kidakeelne ja lõuakrambiga. Suured mehed ei pea üksteisest tihti-lugu midagi. Jah, kui ma enne teatrikevadet Smilgise teatris käisin, siis ei lasknud ta eesriiet lahti teha, vaid kamandas saali valguse, tuli minu juurde, musutas ja pani oma kõrvale istuma. Alles siis võis etendus alata. Pärast karika saamist muutus meie vahekord palju jahedamaks.

**Kas Draamateatris olid vaidlused, milline lavastus teatrikevadele läheb?**

Panso nõudis, et läheks Brechti «Härä Punttila». Agas võistlus oli ju kaasaegse temaatika peale, nii et «Kadunud poeg» pidi niikuinii minema. Jutt käis siis teisest lavastusest, mida Rannetile kõrvale panna, sellest olenes siiski teatri üldmulje. Mina ütlesin, et paneme Tammsaare. Ikkagi eesti klassika. See oli Särevi lavastus, «Vargamäes» mängis väga tugev koosseis — Ratassepp, Tarmo, Talvi. Mina mõtlesin, et kurat seda «Punttilat» teab, Brechtiga polnud ju siis veel harjutud, festivalil käib agas võistlus ja igaüks hakkab otsima teise nõrka kohta. «Vargamäe» kohta poleks osanud teised agas ju mitte midagi öelda. Karikas «Kadunud poja» eest tuligi meile. Ma pidin algul «Punttilas» Mattit mängima, käisin proovides ka, agas mul oli muid muresid palju, ei saanud teksti pähe ja siis Vulli muidugi vihastas. Kui ma «Vargamäe» festivalile saatsin, siis ta ütles, et nii ikka edasi enam ei saa. Lehtedes muidugi ka takka järgi arutati, et miks «Punttilat» ei saadetud. Mina mõtlen siiani, et tegime õigesti. Pansoga agas vahekord halvenes. Ega ei saanud isegi aru, milles asi on, kõik hakkas piasiasjadest. Kõige suuremat kahju tegid need hirmsad lepitajad, kes muudkui rääkisid, et miks te läbi ei saa ja miks te läbi ei saa. Piasiasjadest hakkas asi peale ja kasvas kuni «Inimese ja jumala» Lenini preemiale esitamiseni.

Kremlis teatri esindajad käisid seda lavastust vaatamas, aga kuna neil oli siiski ka mõningal määral kommertsettevõte, siis taheti, et preemiale esitatud eesti klassika korval oleks meil Moskvas kaasas ka midagi, mis võiks rahvast saali tuua. Mina pakkusin «Peer Gynti», mis neid rahuldadas. Panso oli sellele kategooriliselt vastu ja arvas, et aitab ühest tükist. Aga see, mida Eskola oma raamatus kirjutab, on küll müstika. Ta oli nii kindel, et preemia on käes. Selliseid asju ei saa kunagi liiga vara tõsiselt võtta. «Ljubov Jarovaja» puhul kõneldi kah, et saame Stalini preemia, siis aga suri Stalin ja preemiaid ei antudki välja. Kui Draamateater esitati «Eskaadri huku» eest preemia, soovis tookordne preemiate komisjoni esimees Lavrenjov mulle tänavale juba õne, siis aga lõpetati Stalini preemiate väljaandmine hoopis ära. «Inimene ja jumal» oli muidugi Panso parim lavastus ja vääriski preemiat. Kuid et seda keegi neile järgmisel päeval kindlalt ütelda võis, nagu Eskola jutust välja tuleb, on küll võimatu. Ma hindan sama kõrgelt veel ühte Panso lavastust — «80 päevaga ümber maailma», seal löi ta mind täitsa pahviks. «Südameturmumise maja» oli ka väga hea lavastus. Aga oli talgi nii head kui halba, nagu kõigil lavastajatel. Preemiatega on meil aga üldse viltu läinud, mis me räägime Pansost või minust, kui isegi Põldroosi lavastused «Kremlis kellad», «Inimene relvaga» ja «Kaugel Stalingradist» (kahes esimeses ka Lenini osatäitmised), mis kindlasti preemiat vääriski ja sellele ka esitatud olid, jäid Stalini preemiast päris juhuslikel asjaoludel ilma. Ja rii on Eestist selle preemia saanud vaid «Vanemuises» A. Poljakovi lavastatud «Unustamatu 1919» ja hiljem K. Ird NSVL riikliku preemia oma lavastustega «Kihnu Jõnn», «Meestelaulud», «Coriolanus» jt.

Kas teil oli mingeid kontakte või jutuajamisi, kui 70. aastal sina läksid ja Panso tuli Draamateatrisse, või hiljem, kui ta Draamateatris töötas?

Ei olnud. Tema vältis mind ja ka mul polnud midagi asja. Kalvult ma küsisin, miks nad mu «Fausti» kohe maha võtsid. «Faust» oli okupatsiooni ajal keelatud, sest sakslased leidsid, et eestlastel pole nii kõrget kultuuri, et nad oleksid võimelised «Fausti» mängima. Sanga tõlge on väga hea ja mina arvasin, et väike eesti rahvas võiks need mõlemad osad ikka ka laval ära näha. «Sovetskaja Kultura» arvustus kiitis meid, sest see oli «Fausti» teise osa esmakordne esitamine Nõukogude Liidus. See oli minu viimane töö Draamateatris ja mulle tundub, et ka minu kõige raskem lavastus. Karm ja Järvet mängisid Mefistofelest. Ma imestan siiani, et sellist tegu lubati, sest vähemalt hariduslikku rolli omas see lavastus kindlasti. Aga Ranneti «Kriminaaltango» jäeti repertuaari ja ma käisin paar aastat hiljem veel selle kahesajandal, juubeliüritusel. Goethe ei olnud Pansol vaja, aga Rannetit oli? See oli minu jaoks selline pauk, et pärast seda ma enam kontakti ei otsinud. Ma saan aru, et mina, igavene türann ja kole inimene, ei meeldinud, aga milles tükk süüdi oli? Polnud mu «Kriminaaltango» sugugi parem kui need «Fausti» kaks osa.

Kui nüüd tagasi vaadata kogu su tööle Draamateatris, mis pärast suurt ja üleüldulistki tunnustust lõppes raske kriisiga, krahhiga, kuidas sa seda nüüd analüüsisid?

Mul oli algusest peale Draamateatris raske. Tähtis on ju, kuidas näitlejatega suhelda. Ma olin seni harjunud töötama endast madalama tasemega näitlejatega. «Vanemuises» ja «Endlas» olid ju põhiliselt ilma koolita näitlejad. Minul oli aga seljataga teatrikool, kus olid väga suure kriitikameelega õppejõud, kes selgelt analüüsisid su vigu. Nüüd Draamateatris tuli tööle hakata naisama tugevate näitlejatega, kui olid olnud mu õppejõud, ja ma seisin raske küsimuse ees: keda sa seal näitejuhina õpetad, kui ise ei tea veel midagi. Raskused tekkisid õige pea, sest muu hulgas olid nad juba ka harjunud oma peanäitejuhte välja peksma. Üks nolk veel otsa, see ei tähendanud enam midagi. Ütlesin siis esimesel koosolekul ära, et mina teid õpetama ei tule, mind on siia määratud, ma tulen teie käest õppima ja koos teiega õppima. See võib-olla ka muutis suhtumist, esimene moment ei olnudki nii hirmus. Näitlejakoosseis oli siis teatris vägev. Kui ma teatrisse tulin, lavastas seal muide just Põldroos nõõ külalisena. Ta tõi välja Shakespeare'i «Nagu teile meeldib».

**Miks Põldroos hiljem enam ei lavastanud?**

Kutsusin teda mitu-mitu korda, aga temaga juhtusid niisugused asjad, et hommikul, kui ta teatrisse tuli, käis ta minu juurest kabinetist läbi ja ütles ilusti «tere hommikust», kuid enne proovi jõudmist oli ta juba enda kallal «tööd teinud», nii et proovist ei tulnud välja midagi. Sotsialistina oli Põldroos avalik hingega hakanud nõukogude teatrit ehitama, saabunud ajad mõjusid aga talle väga raskelt.

**Ja kuidas siis Draamateatris sinu töö laabuma hakkas?**

Kui nad aru said, et see poiss jääb vist ikka pikemaks ajaks, tulid ka pretensioonid, mis lähtusid muidugi sellest, kes mängib ja mida mängib. Ma hakkasin kasutama dublante. Isegi Kleopatra osas oli Talvi dublandiks noor näitleja Inna Taarna. See on muidugi režissöörile väsitav ja tüütu, sest ühtmoodi ju kahe näitlejaga töötada ei saa, lavastaja peab igale inimesele isemoodi juurde minema.

**Aga kas sulle ei tundu, et dublantide kasutamine mitte ei paranda, vaid rikub prooviõhkkonda?**

Selles on sul muidugi kuskilt otsast õigus, loomulikult tiksud näitlejal võrdlusmoment kogu aeg kõrva taga.

**Kumb siis nüüd üle kaalub, kas see, et näitlejale antakse tööd, või see, et ta pannakse avalikult võistlema?**

Ikkagi see, et tööd on. Mis puutub eriti naisnäitlejatesse, siis peaks rangelt kasutama dublante. Kummalisel kombel on meestele see asi rohkem vastukarva. Kui me hakkasime «Elavat laipa» tegema, ütles Karm: «Sa tead ju, Ilmar, et mulle ei meeldi dublandiga tööd teha!» Ma vastasin, et tahan Eskolale tööd anda. «Las Eskola siis teeb,» oli Karmi vastus. Mehed on üldse valmis kergemini osast loobuma. Arvan ikkagi, et parem on anda inimesele võimalus ja elada üle see kadedus ja valvsus, mida võrdlusmoment tekitab. Kõige hirmsam on seisev näitleja, siis ta muutub õnnetuks ja õelaks ning hakkab lahendust otsima intriigidest. Aga muidugi, kui oled lavastuse ühele kindlale osatäitjale üles ehitanud, siis dublanti kasutada ei saa. «Maskeraadi» ning «Antoniuse ja Kleopatra» võtsin ma kavva ainult sellepärast, et mul oli Karm. Moskva dekaadi ajal taheti väga, et ma ise dubleeriksin ka Antoniust, selle peale sain oma kehva vene keelega öelda ministriumis vaid: «Я процто не хочу...»

**Karm oli üldse vist su põhinäitleja Draamateatris? Eskola mälestusteraamatus kumab kibestumine Karmi-eelistuse tõttu samuti läbi.**

Kalju Komissarov ütles kunagi Noorsooteatris, et tal pole mõne näitlejaga ühist veregruppi. Ma polnud seda väljendust varem kuulnud, aga see meeldis mulle väga. Eskolaga olen ma palju lavastusi teinud, aga temaga pole mul ühist veregruppi. Aga Karmiga oli! Karmiga oleme ka tülitsevad, ta pole mind sallinud, mina olen teda karistanud, aga proovis oli Karm mulle alati uudne. Eskola oli proovides ettevaatlik ja pikaldane, ta hakkas alles lõpus välja pakkuma oma karakterit. Eskola looming sündis etendustel, Karmile meeldisid proovid. Karm ütles ise ka, et ta etendusi ei taha, aga proovis on hea. Karmi polnud proovis tarvis sundida, ta viskas pintsaku maha, tõmbas särki eest lahti ja töötas, ning vaid tuim näitejuht võis sellest mitte nakatuda. Tema proov ei olnud vana kordamine, ta läks kogu aeg edasi vastavalt lavastaja antud ülesannetele. Eskola puhul aga ühtlast arengut polnud, üllatused vaheldusid aukudega. Kui tuli auk, siis tahtis Eskola puhata ja lavastaja pidi teda oma jutuga ergutama. Aga Karmile ei olnud tarvis «turgutamist», Karmiga sai kokku lepitud ja Karm töötas, ta oli kõige suurem tööinimene ja kunstnik, keda mina oma elus olen eesti teatris näinud.

**Dublantide süstemaatiline kasutamine ei aidanud sul ometi näitlejate rahulolematust vältida?**

1960. aastate lõpul hakkas Draamateatris tekkima selgesti soov uue teatri järele. Noored mehed mujal hakkasid teistmoodi teatrit tegema, see oli moes. Panso õpilased, kes olid tulnud Draamateatrisse, soovisid ette-

otsa teda. Lavakunstkateedri esimene lend sulas veel orgaaniliselt meie hulka, kolmas lend aga vastandas ennast juhtkonnale. Tekkisid vaidlused repertuaarivaliku ümber. Ranneti näidendid võeti nii teatri sees kui ka väljas vastu opositsiooniga. Ta avaldas nad alati enne «Loomingus», nii et opositsioon tekkis juba enne, kui teater sai näidendiga tööle asudagi. Rannetiga me tülitsesime pidevalt juba «Südamevalu» proovidest alates. Imelik, et mu närvid on temaga suhtlemisel vastu pidanud. Aga ometi tuli ikka ja jälle uus Ranneti tükk repertuaari, sest ikka oli seal midagi erutavat. Nii lavastati Draamateatris kogu Ranneti dramaturgia. Tõrge tekkis mul «Veripunase roosi» vastu ja võttis tükk aega, enne kui andsin soovitajatele kõrgemalt poolt järele ja asusin lavastama.

Nüüd on sellest ajast möödas 18 aastat. Kuidas sa praegu hindad, oli su äraminek intriigi tagajärg või paratamatus, kas sa oleksid saanud teatrit edasi juhtida?

Ei oleks saanud. Ma tundsin, et ma selles kollektiivis enam olla ei saa ega taha. Et sealt enam midagi ei tule, seda ma hakkasin tundma juba pärast Moskva dekaadi. 60-ndate keskel palusin Ansbergil end ära lasta. Ma hakkasin väsima ja kui viimaks see lõpukoosolek oli, kus nad rääkisid, et tahavad minust lahti saada, ütlesin ma nende suureks meelepahaks, et mina tahan neist ammu lahti saada. Protokollis on selle koha peal kirjutatud: «Tammur vastas kollektiivile häbemalt.» Lentsman soovitas mul Irdi eeskujul pattu kahetseda, ennast parandada ja edasi jääda. Mina aga ütlesin, et ma ei suuda ega taha enam olla. Ma ütlen ausalt ära, et olen selle lõpuperioodi oma mälust maha kustutanud. Ma olin väga väsinud neist jampsidest, mis käisid. Minu aeg oli läbi. Sest kõik muutus, nii inimesed kui repertuaaripoliitika ja ka arusaamad teatrist. Näitlejate töö läks vabamaks, räägiti palju isikuvabadusest ja ma tundsin, et ma muutusin oma vanade tõdede pealepressimisega vastikuks: ära korda varem tehtut, räägi korralikult, liigu, kurat, korralikult, vaata partnerile korralikult otsa. Ma nõudsin, et kõik oleks läbi karakteri tehtud. Neid asju ei tohtinud enam nõuda. Teater oli muutunud. Ja kui ma niisuguseid asju ütlesin, siis ma muutusin järjest ebameeldivamaks, selle tajub ju ära.

Ka mul on tunne, et näitejuhid ei julge — isegi praegu, 17—20 aastat hiljem — täpsust nõuda, sest näitlejate arvates on täpsuse nõudja käsitöeline.

Vanasti öeldi selle kohta «türann». Mina olin türann. Käsitöeliseks pole mind, jumal tänatud, peetud. Kriitik Kivilo ütles küll, et ma olevat masininimene. Aga ma mõtlen: ega Lauter olnud ainult Eesti mastaa-biga mees. Ta oli näinud palju maailma teatrit. Ja esimene asi, mida ta nõudis, oli täpsus.

1953. aastal valiti sind Draamateatri peanäitejuhina ka Eesti Teatriühingu esimeheks. Mida kujutas endast tolleagne Teatriühing praegusega võrreldes?

Koosseis oli palju väiksem. Lisaks esimehele, kes palka ei saanud, töötasid vaid vastutav sekretär, asjaajaja ja raamatupidaja. Peaeesmärgiks oli oma liikmeid materiaalselt toetada, selleks tuli aga hakata raha tegema. Elektrikute ja metallitöölise brigaadide loomisega panime siis aluse praegusele Teatriühingu Tööstuskombinaadile. Tihti toimusid teatriinimeste kokkusaamise öhtud, kus esineti omaloominguga, särasid Baskin ja Järvet. Üksteise tegevuse vastu tunti siis rohkem huvi kui praegu, algul toimusid ka iga-aastased Teatriühingu üldkoosolekud ja juhatus valiti igaks aastaks uus.

Su loomingulises elus on olnud ka «Vanemuise» aastad. Kuidas sa sinna sattusid ja mida mäletad koostööst Kaarel Irdiga?

Ird hakkas mind huvitama Jaroslavl'i päevil. Ta lavastas A. Jakobsoni «Kangelasi» ja tegi minuga hotellitoas proove (tegime seda väljaspool plaane, esitamisele see tükk ei tulnudki). Oma käremeelsuses arvas ta, et kõik, mis Lauter teeb, on vana ja ei kõlba kuskile, nõukogude kunst nõudvat hoopis teistsuguseid vahendeid, nii et ega ansambli kunstilisel juhil Lauteril temaga kerge olnud. Meie Ratassepaga olime nõus Irdile katsejānesteks olema, sest ta oli sel ajal noor näitejuht ja ega me teda endast 11

palju targemaks pidanud. Oma hirmsa spontaansuse ja vitaalsusega muutus ta sümpaatseks ja kui ta koos Kaiduga hakkas mind veenma pärast sõda «Vanemuisesse» tulema, siis olin raske valiku ees. Lauteriga oli häda selles, et tema pidas kõiki lasteks, kes veel ei oska. Irdil oli asi lihtsam: kõik, kes temast aru ei saanud, olid lollid. Pikkamööda hakkas mul tekikima tunne, et kui ma Lauteri juurde lähen, siis võin elu lõpuni lapseks jääda, Ird aga ükskord võib-olla ei hakka mind enam lolliks pidama. Ja nii ma otsustasingi minna «Vanemuisesse». Kokkulepe oli selline, et kui ma viie aasta pärast saaksin näitejuhi assistendina tööle hakata, siis ma tuleksin, sest see mind huvitas. Tegelikult olin kohe assistent «Vanemuise» avatüki — Kitzbergi «Enne kukke ja koitu» juures, pärast seda andis Ird mulle esimese iseseisva töö — «Lumekuninganna». See lavastus võeti hästi vastu ja nii ma näitejuhi töö peale jäingi. Oma lavastuste juures kasutas Ird mind assistendina edasi. Mina tegin proove, tema tuli oma suure fantaasiaga ja lõhkus kõik maha, tuli jälle otsast alata. Tema enda lavastuste juures oleks see asi võinud ju nii kestagi, aga kui ta minu oma tükkide puhul enne esietendust hakkas kõike segi lööma, siis see käis muidugi maksa pihta. Algul ma ütlesin talle, et räägi ikka minu endaga, ära karju üle saali näitlejatele, et see on loll misantseen ja ei kõlba kuhugi. Aga Irdi iseloom oli selline, et tema teistmoodi ei saanud. Irdil oli tööpoolest oskus näha vigu teise näitejuhi töös ja mõne märkusega suunata sind huvitavamale teele, aga vorm, kuidas ta seda tegi, oli muidugi pöörane. Kokkuvõttes sain ma temalt väga palju just teksti analüüsimise ja ideelise lahenduse osas. Näitlejameisterlikkuse osas vähem, sest ta ise oli ju näitlejana üsna saamatu. Kui Kalmet tuli «Vanemuisesse» «Cyrano de Bergeraci» lavastama ja mina mängisin Cyranon, siis hakkas ta mind Draamateatrisse kutsuma ja nii ma lõpuks tegingi, sest Lauter mind enam «Estoniasse» ei võtnud. Viimaseks lavastuseks «Vanemuises» jäi «Suveöö unenägu», kus ma püüdsin modernne olla — keerasin prožektorid publikusse, panin valgused mööda saali jooksma. J. Feldbach küsis selle loo kohta väga kurjalt: «Kes andis õiguse töörahva rahadega niisugust janti teha ja ausaid tööinimesi mõnitada?». Ta ei olnud rahul just käsitöölise stseeniga. Ega ma ise ka tulemustest väga vaimustatud olnud. Aga «Vanemuises» mängitud Cyranon ja Petrucchiot «Tõrksa taltsutuses» pean oma noorusaja parimateks osadeks.

«Vanemuises» algas ka su pedagoogitegevus?

Jah, me pidasime Irdiga seal kahekesi stuudiot ja lugesime loenguid. Tegelemine noortega jätkus mul ka Draamateatris, mille esimeses stuudios tegin lavastusena Maljugini «Vanad sõbrad», kus mängisid Konstantin Kald, Rudolf Adelman, Endel ja Vaike Nõmberg jt. See oli 1948. aastal. Kui ma 1952. aastal Draamateatri peanäitejuhiks tulin, jätkus seal töö juba olemasolevate stuudiolastega ja sellest ajast jäid kas pikemaks või lühemaks ajaks teatriga seotuks Ants Ander, Ester Pajusoo, Aksel Kungas, Heikki Roots, Asta Lees, Ester Purje, öed Leissarid jt. Stuudiotöö teatri juures toimus pidevalt, nii läks Maila Rästas meie stuudiost üle lavakunstikateedrisse. 60. aastail andsid meie stuudio kolm lendu küllalt palju praegu tunnustatud näitlejaid, olgu siin nimetatud Helgi Sallo, Anne Margiste, Ly Tedre, Hans Kaldoja, Feliks ja Tõnu Kark, Robert Gutman, Jüri Karindi jt. Ka Evald Hermaküla on enne ülikooli astumist Draamateatri stuudiost läbi käinud. Isegi Lilian Vellerand õppis stuudios. Väga andekas õpilane oli Eri Klas, aga Lauter arvas, et ei maksa perspektiivikat muusikut ära rikkuda.

Võrreldes lavakunstikateedriga, tuleb meele pidada, et need inimesed said teatrirahiduse muu töö kõrvalt.

1953. aastal suunati Draamateatrisse kogu GITIS-e eesti stuudio. Vabu kohti ju polnud ja kaader oli väga tugev, kuidas te selle keerulise probleemi lahendasite?

Kümme kohta anti meile küll juurde, aga neid tuli 24 ja me olime kohustatud kõik tööle võtma. See oli muidugi suur viga, et nad ühte teatrisse määrati. Kogu see lugu kasvatas halle juukseid juurde. Ansberg oli alles värske minister, Kunstide Valitsuse juhataja Lembit Rajala oli tol hetkel ära ja tema asetäitja Akinfjev oli see mees, kes otsustas, keda Draamateat-

rist lahti lasta ja keda mitte, sest mina keeldusin kedagi koondamast ning mind löödi lihtsalt laua alla. Hakkasime siis kombineerima mingi teise töö ja poolte kohtadega. Salme Reek tuli panna inspiitsiendiks, muule tööle viisime Ado Hõimre, Linda Tubina, Voldemar Alevi jt. Aga kui gitislased hakkasid tasapisi lahkuma, said vanad jõud kõik oma kohad tagasi. Moskva-st tulnud kursus polnud ühtlaselt tugev. Meie olime Rajalaga GITIS-e riigieksami komisjonis ja pakkusime isegi kantesid välja, samal ajal kui sealsed õppejõud puudsid näitlejameisterlikkuses kõigile vägisi viit panna. Tolleaegne rektor Gorbunov andis meile siis toreda demokraatia õppetunni, pannes hinded hääletusele. Tema hääletas koos meiega kahte ja kolme poolt, ülejäänud komisjon, keda oli palju rohkem, pani aga neljad ja viied. Nii nad siis lõpetasidki, hääletega kolm kümne vastu, kõik väga heade hinnetega. Andekaid ja tugevaid noori jõude oli aga nende hulgas muidugi ka.

**Kas tookordne sundolukord tekitas ka kollektiivis pingeid, vaenu?**

Näitlejad käitusid siiski väga arukalt ja suhtumine noortesse oli hea. Palju aitas Rajala, kes tegi Ansbergile selgeks, et Akinfjev polnud talle loonud õiget pilti. Nii saime veel natuke kohti juurde ja peagi selgus ka, et uus täiendus vanu siiski kunstiliselt asendada ei suuda.

**Mida sa arvad selle põhjal näitlejate koolitamisest väljaspool vabaiiki?**

Näitlejaid ei saa õpetada, kui keelt ei tunne. Sudakov oli väga andekas näitejuht, kuid et ta sõnadest siiski aru ei saanud, võiski juhtuda nii, et mõni tema õpilane oli lihtsalt pudikeelne. Lavastaja silmaringiks on vajalik mujal õppimine, aga näitlejad peaksid kindlasti õppima oma kodumaal, kas või sellegipärast, et neid kontrollida saab ikka ainult see, kes tunneb keelt.

**Ja nüüd siis oled jälle noorte keskel, hoopiski uue põlvkonna seas — juba ligi kümme aastat Noorsooteatri näitleja?**

Näitlejana hakkasin end üles töötama uuesti Rakveres. Pean olema tänulik Mai Meringule, kes julgus mind pärast Draamateatris juhtunut siiski kasutada. Hauptmanni «Kopranahkne kasukas», «Mikumärdi», Aadu Hindi Kihnu Jõnni variant, «Ime» — see kõik oli kasulik, sest Draamateatris olin ma saanud ju suhteliselt harva mängida, millest on siia maani kahju. Rakverest ära tulles tahtsin siiski väga jääda teatrisse ja Keskkomitee soovitusel läksin Komissarovi juurde. Esimene kohtumine oli meeldejääv: ta ütles mulle otse välja, et ega neil tegelikult mind vaja pole. Suhete areng oli aga meeldiv, eks me õppisime teineteist vastastikku tundma ja minu sümpaatia tema suhtes on kuni tänase päevani ainult kasvanud. Jah, kummaline, Noorsooteatri aeg on minu elus olnud üks röömsamaid aegu. Koostöö Komissaroviga klappis kohe, juba «Kajakast» peale. Tema äraminekust on mul väga kahju. Praegu otsib teater teed, mida mööda minna, selget loomingulist palet, mis oli omane Komissarovile, välja kujunenud veel pole. Allbert on olnud ju väga lühikest aega, eks näe, mis ta teeb. Teatri aga määrab ikka tema juht, tugevat teatrit, kus oleks kollektiivne juhtimine, mina igatahes näinud pole.

**Kui sa 16 aastat pärast oma lahkumist Draamateatrist olid koosolekul, mille järelmõjul Komissarov Noorsooteatrist lahkus, kas tekkis sul siis ka paralleele ja võrdlusi? Mida sa mõtlesid, kui sa neil koosolekuil olid, kas sa nägid ka vigu, mida Komissarov oli teinud?**

See oli minu elus tõepoolest teine kord, kus ma nägin ja kuulsin niisuguseid asju. Parteisekretärina ja vana teatriinimesena sain ma aru, et need süüdistused, mis esitati Komissarovi vastu, sarnanesid ölekuhjalise tulekahjuga, tehti niisugust nalja nagu «Kevade» parukat küsimuse suurepuhumine, muutes selle printsipiaalseks numbriks isikuvabaduse kaitsel. Mina ei oleks Draamateatris seda välja kannatanud, mina oleksin selle koosoleku lihtsalt laiali peksnud. Nüüd ma pidin aga istuma ja kuulama, sest meie teatridemokraatia on nii meeletult peeneks läinud. Ma arvan, et sellisest demokraatiast, kus näitleja hakkab määrama, kas talle peanäitejuht meeldib või mitte, ei tule midagi välja. Teater on tarvis anda 13

ühe juhi kätte ja teda usaldada ning mitte segada. Kui toime ei tule, siis võetagu ta maha, aga rahvahäaletust pole selleks vaja. Teatrijuht valigu inimesed, kellega ta töötada tahab. Noorsooteatris oli iga näitejuht moodustanud nagu oma väikese trupi, hiljem lavastajad lahkusid, kuid need «eratrupid» olid jäänud — näitlejad, kes ei usaldanud Komissarovit ja keda tema ise polnud ka valinud. Kui loominguline juht ei saa teha seda, mida ta tahab, siis ei olegi teda teatris tarvis, ta ei saa siis ka millegi eest vastutada. Komissarov oleks võinud muidugi edasi jääda, aga siis oleks ta pidanud puhastama kollektiivi ja organiseerima majas töö ümber. Inimesed seisid tööta ja ilma tööta kollektiiv hakkab alati käärima. Aga üks igas teatris ole rahulolematuid, kõigil pole kunagi võrdset tööd. Mõni tahab küll jumalat, et Komissarov ära läks, teistel aga on sellest väga kahju. Ohtlik on hakata näitlejate rahulolematusel mängima, see kõik tasub sulle hiljem endale kätte. Kuid ei ole Komissarovgi puupakk, ei maksa arvata, et talle midagi ei mõju, mis öeldakse. Kunstnikul läheb ikka töötaju ära ja enamiku oma teatri näitlejatega Komissarov lõpuks enam töötada ei tahtnudki.

Milliseid kogemusi sulle näitlejana otsast alustamine tõi? Öeldakse tihti, et näitleja läheb rooste, ent sinu puhul oli ju asi komplitseeritum — kauaaegselt pealavastaja rollist uuesti näitlejaks hakata peaks olema ka psüühiliselt raske?

See on siiski võimalik, aga muidugi ei tohi siis töö juurde minna endiste pretensioonidega. Ei saa lähtuda sellest, kui iseseisvalt ja varem töötasid, vaid tuleb küllalt paindlikult hakata arvestama uute juhtidega. Taastama peab just psüühilist paindlikkust, võimet võtta omaks uute näitejuhtide mõtteid ja märkusi. Kui sulle antakse ülesanne ja siis öeldakse, et see ei tule välja, ei saa hakata väitma, et see on mul alati välja tulnud. Paljudele asjadele, mis tundus varem loomulik, peab hakkama eraldi tähelepanu pöörama, olgu või teksti kostvusele. Tohtu tähtis on osata kuulata näitejuhi märkusi osas sees olles, nagu tegi seda Karm. Siis pole ükski ütlemine solyav, sest märkus käib osa, mitte sinu isiku kohta, ja sel juhul on kõige teravamgi märkus produktiivne. Paljud näitlejad langevad aga märkust kuulates osast välja, hakkavad vaidlema, väsivad ja ei suuda enam ennast realiseerida. Märkuste ja ülesannetega tuleb liituda ühise eesmärgi nimel. Kõige tarbetum ja segavam on näitleja jutt oma seisukoha kaitseks, sest kui lavastaja seisukoht on erinev, saab näitleja teda veenda ikkagi vaid oma mänguga, mitte jutuga. Kuid oma lahendust välja pakkudes peab näitleja olema võimeline realiseerima ka näitejuhi nägemuse, kusjuures näitejuhi variant tuleb alati ära mängida enne, ja nii, et näitejuht sellega rahule jääks, alles siis võib välja pakkuda midagi erinevat. Ja vaid rumal näitejuht ei vaata ära teist varianti.

Tuleb ka loobuda muretsemast, kuidas teised mängivad. Hea näitleja ei paranda proovides kunagi teist näitlejat, sest tal on endagagi palju tegetmist. Partnerit kuulates püüab ta alati teda uskuda. Ma pean kuulama konkreetset partnerit, tema intonatsiooni, mitte aga seda, kuidas mina seda teksti ütleksin, sest muidu tekib kohe dissonants. Näitleja peab uskuma isegi kõige totramat ja puiseimat partnerit. Kõik pole ju suurused, ja kui me hakkame kogu aeg kriitiliselt suhtuma, siis ei saa üldse mängida. Lapselik naiivne usk on näitlemise alus: näitleja peab uskuma režissööri, peab uskuma partnerit, ükskõik, millised need ka ei oleks. See teeb muidugi lavastajatel teiste näitejuhtide tükides mängimise raskeks.

Muide, kurb on ka pilt, kui näitejuht mängib ise oma tükis kaasa ja me näeme, et ta laval olles kogu aeg kontrollib teisi näitlejaid, selle asemel, et mängida oma osa. Huvitav, et meil Pansoga teineteise tükides kaasa mängides seda probleemi ei tekkinud, meil polnud mingeid diskussioone. Oma proovides arutas Panso küll palju, kuid näitlejana ta ei arutanud, ta töötas.

Aga nüüd, Noorsooteatris, kui oled mänginud Komissarovi, Karusoo ja Undi juhtimise all, on sul tekkinud neist näidenditest ka oma lavastajavisioon?

Ei, näitlejana pole mul lavastajavisiooni tekkinud. Võib-olla oleks nii juhtunud, kui me oleksime teinud mõnda näidendit, mida ma ise varem olen tahtnud lavastada, näiteks «Macbethi».



Sa oled nüüd pikalt rääkinud sellest, mis on näitleja professionaalsus, aga mis les seisneb sinu arvates lavastaja professionaalsus?

Lavastaja peab olema suuteline selgelt ja lühidalt väljendama oma ideed, sisulist programmi, ja mida lühemalt, seda parem. Pikad jutud väsitavad ja tuimestavad näitlejat. Ning tööprotsessis peab ta olema võimeline näitlejaga kaasa minema, tunnetama seda, mida näitleja teeb. Külmast lavastajast, kes ainult kritiseerib, on vähe abi, sest professionaalsus väljendub ka selles, kas lavastaja on võimeline proovis süttima.

Aga kui see ideeline programm, mida lavastaja peab olema suuteline lühidalt väljendama, läheb risti sellega, mida näitleja teeb ja soovib, mis siis?

Siis näitleja kas allub näitejuhile või ta vahetatakse välja.

Mida tähendab sel juhul lavastaja võime näitlejaga kaasa minna?

Proovide algul teab näitejuht tükist palju rohkem kui näitleja. Algab liikumine teineteise suunas. Näitejuht, kes paneb näitlejale lati ette ja käsib tal kohe üle hüpata, ei saavuta midagi. Loov näitejuht tuleb alati näitlejale vastu ja kõige tähtsam on, kui kõrgel nõudlikkuse tasemel nende kohtumine toimub, sellest olenebki lavastuse kvaliteet. Aga oluline on, et nad liiguksid siiski teineteisele vastu, mitte erinevais suundades.

Kuidas sa suhtud metoodikasse, kus lavastaja teeb näo, et tema ei tea samuti midagi, et proovid tähendavad koos otsimist, mitte näitleja juhtimist lavastajale teada olevate kõrguste poole?

See on jälle lavastaja professionaalsuse küsimus. Kõige parem on tulemus siis, kui lavastaja teab täpselt, kuhu peab jõudma, aga jätab näitlejale mulje, et just näitleja ise leidis selle. Siis hakkab näitleja leitud kaitsma kui enda oma.

Aga kas näitlejal ei või sel juhul kaduda usk näitejuhti, ta ehk hakkabki arva-  
ma, et ka lavastaja ei tea, kuhu peab jõudma?

Nii ei saa loomulikult talitada näitejuht, kes esimest korda kollektiiviga kokku puutub. Aga näiteks Põldroos tegi tihti nii. Ta tuli proovi, näitas, et üks on siin ja aken seal, ütles, et tema ei tea midagi, hakake mängima, ja peaasi, tulge ikka uksest, ärge aknast tulge. Missugune karakter peab olema, seda vaadake ise, seda tema ei teadvat. Muidugi võis ainult Põldroos seda endale lubada ja muidugi me seda ei uskunud, kuid midagi üle ka ei jäänud, tuli oma mõistuse abil mängima hakata. Tema korrigeeris ja me teadsime, et kõige enam jälgis ja suunas ta karakteri täpset kujundamist. Aga hirmus on see näitejuht, kes tuleb, endal suur hunnik raamatuid kaasas, ja on nii kuradi tark, et ehmatab kõik ära. Professionaalne näitejuht peab oskama isegi kõige nõrgema teose vastu huvi äratada, mitte aga lõputute tarkuste ettelugemise huvi ja fantaasiat tappa. Ja mulgi sulase tarkus, kes ütleb oma peremehele «kita mind, küll mina siis tiin», on üks õige tarkus. Näitleja tahab, et teda natuke kiidetakse ja isegi kõige kehvemas proovis tuleb leida see terake, kus ikka midagi oli. Lavastaja peab olema arendaja, kasvataja, peegel ja teine mina. Aednik, mitte skulptor. Aga see, mida selle lavastusega ütelda, peab lavastajal raudselt selge olema, ilma selleta pole mõtet tööd teha.

Näitlejatel huvitavad osad ja publik saab naerda, kas sellest ei piisa?

Siis pole näitejuhti tarvis. Orkestris on ka kõik oskajad muusikud, aga kui dirigenti ikka pole, siis nad midagi suurt ka ei mängi. Neid etendusi, kus suured näitlejad mängivad igaüks väga hästi, aga kokku ei tähenda see midagi, olen ma küllalt näinud. Ilma pealisülesande ja läbiva tegevuseteta ei tule tükist midagi välja, kuigi praegu peetakse halvaks tooniks neist asjust rääkida. Eesmärgini saab jõuda mitut teed pidi, selleks proovid ongi. Kui aga eesmärk ise hakkab kaduma või muutuma ja lavastaja hakkab rabelema, on see näitlejale kohe selge ja ta kaotab huvi töö vastu. Kodus on tükist kerge mõelda, aga proovis hakkab ju iga näitleja oma poole kiskuma ning siis ei tohi lavastaja rabelema hakata, tal on tarvis raudset kätt, kuid samas peab ta olema hea diplomaat ja inimesetundja. 15

Kas ta peab olema ka hea inimene?

Vihkamisega ei tule igatahes midagi välja. Pettunud ja kibestunud inimene ei saa minu arvates üldse kunsti teha. Sitastikas on ilus sinine putukas, aga ta ei loo midagi.

Milline on olnud kriitika osa sinu loomingus ja millisena sa üldse näed kriitika osa teatrikunstis?

Kritiseerida ja olla kriitik, see tähendab kõigepealt võtta endale väga suur vastutus, järelkult peab olema ka suur vastutustunne. Üks halb kriitik võib teha teatrielus palju rohkem kahju kui üks halb näitejuht või halb näitleja. Ta võib hävitada inimese, võtta talt igaveseks eluisu, ta võib ka tühja üles kiita ja saavutada sellega sootuks vastupidise tulemuse. Kiites halba, võib ta valesti orienteerida inimesi, kes seda loevad. Hea, kui kriitik on võimeline ennast asetama looja positsioonile ja aru saama, mida on tahetud. Just sellest seisukohast tuleb asja vaadata, mitte aga arvustada, lähtudes sellest, kuidas sina, kriitik, näidendist aru saad. Ma hindasin väga Sergei Levinit, tema eruditsiooni, kuid vene klassika puhul oli ta väga halb näide, sest tema valmis arusaamu näidendist ei suutnud kõigutada ükski lavastus, ta polnud võimeline kaasa minema laval nähtud variandiga. Kriitika on interpreteeriv looming, aga ta peab interpreteerima konkreetset lavastust. Kui kriitik hakkab interpreteerima näendit, siis ta võiks parem ise lavastada. Juhul, kui ta arusaam näidendist on lavastaja omale risti vastu käiv, siis ei peaks kriitik vist üldse kirjutama, sest muidu on tegemist ainult lammutamisega, millest ei teatril ega ka vaatajal mingit kasu pole. Kui ta aga lähtub variandist, mida taheti, ja toob välja selle, mis eesmärgi saavutamisel puudu jäi, võib temast teatrile suurt kasu olla. Näitleja ja ka näitejuht kaotavad oma loomingu suhtes ju distantsti ning kriitika saab sel juhul olla peegel, teadvustada, mis neil välja tuli ja mis mitte. Mul on olnud kasu mõnest Levini, Kase, Tormise kirjutisest, kuid meie teatriloos pole olnud kriitikut, kelle puhul ma saaksin jäägitult öelda, et küll on kahju, et see kriitik ei kirjuta.

Kui palju on sinu kunstniku elu seganud ja raamidesse surunud kaua püsinud üsna tugev kunsti administreerimine?

Ma pean ütleva, et ei ole. Mul on tulnud palju lavastada algupärandeid, kuid ma pidasin seda ise normaalseks, sest ega keegi teine neid tegema ei hakka, kui me ise ei tee. See oli nagu südamekohustus, mitte käsk, kuigi ma olen nõrga repertuaari eest kriitika käest tihti nahutada saanud. Aga seda, et ma olen tahtnud midagi teha ja mind pole lastud, pole minuga küll juhtunud. Eks ma ole oma aja laps, nõukogude klassika tegemine mulle meeldis. See aeg, kui mina teatrit tegin, oli teine, see oli romantiline, olgu või kriitiliselt romantiline aeg. Mida ma sooviksin veel lavastada? Seda ei taha ju enam keegi. Ma tean seda. Mina tahaksin näiteks teha Jakobsoni «Võitlus rindejooneta».

Milliseid lavastusi pead ise oma parimaiks?

Nimetaksin «Eskaadri hukku» ja «Maskeraadi», aga ka «Antoniust ja Kleopatrat», «Peer Gynti», «Ema Courage'i ja tema lapsi».

Küsitlenud JAAK ALLIK

# Antigone kaevab laiba hauast välja

(THENGIZ ABULADZE FILMIST «PATUKAHETSUS»)

MIHHAIL LOTMAN

## I

Pole vist liialdus öelda, et nõukogude filmikunsti paremad saavutused on viimasel ajal seotud Gruusiaga. Gruusia filmi fenomenist, isegi tema saladustest on kirjutatud ja räägitud palju. Märtsikuu «Ogonjokis» ilmus sel teemal J. Mihhaltsevi pikem artikkel, mis toetub suures osas vestlusele «Gruusiafilmi» studio direktori Revaz Tšheidzega. Selle lõpp on iseloomulik: «Milles siis peitub studio edu saladus? ... Revaz Tšheidze tegi näo, et ei saa küsimusest aru, ja vastas talle omase kavalusega nii, et aitas mul endal sõnastada õieti lihtsa tõe: «... te peaksite sõitma Kutaisi, seal on säilinud aed ja majake, kus elas Vassili Amašukeli, kes 1912. aastal tegi esimese täispika tõsielufilmi. Temast kirjutab oma raamatus Sadoul. Maja leida pole aga raske. Páris tema kõrval seisab XI sjandist pärit vana kirik.» Mihhaltsev jõuabki järeldusele: «Kino rajatakse samale alusele mis kultuurgi, ajaloolise mälu sügavus, oma ajaloo tundmine ja austamine on see, mis teeb võimalikuks kõigi inimeste loomingulise ühenduse» (1987, nr 12, lk 21).

Kõik see on kahtlemata õige, kuid ainuüksi kultuurimälust ei piisa, näiteks naabermaa Armeenia filmikunsti madalseisu ei ohusta nende võib-olla veelgi sügavam kultuuritraditsioon. Kultuuritraditsioon pääseb



Thengiz Abuladze.

maksma siis, kui studios on vaba ja loominguline õhkkond, mis annet ei ahista, vaid võimaldab tal avaneda ja areneda (vrd näiteks S. Paradžanovi saatust Armeenias ja Gruusias). Gruusia film on sügavalt rahvuslik, aga ka avatud uuele ja rahvastevahelisele. See süntees tagab ka tema edu.

Kuid ka Gruusia heatasemeliste filmide seas on T. Abuladze «Patukahetsusel» täiesti eriline koht. Sellest filmist sai sündmus meie filmielus, meie kultuurielus, meie elus üldse. Ta pole ainult ühiskonnas tekkima hakkavate positiivsete kõlbeliste nihete sümbol, tal on meie ühiskonnale otsene puhastav mõju (näitena võib tuua kas või L. Grafova artikli «Ilma patukahetsuseta» k. a 22 aprilli «Literaturnaja Gazetas» jms).

Filmi eetilise problemaatika kohta on ilmunud juba palju arvamusi.<sup>1</sup> Vähem on räägitud temast kui kunstiteosest. V. Kadrin mainib küll «Iskusstvo Kinos» ilmunud artiklis «Tee, mis ei vii kiriku juurde», et juba üks saeveski episood teeks filmist väljapaistva kunstiteose (1987, nr 3, lk 48). Samalaadseid näiteid võiks tuua veel terve hulga; seadsin endale aga siiski eesmärgi käsitleda filmi kui tervikut. Tundub, et seda on vaja teha, kuna paljud näevad «Patukahetsuses» vaid puhtpublitsistlikku teost, mille erakordne koht meie kultuurielus tuleneb kaua aega tabuks peetud valusate ja oluliste probleemide käsitlemisest. Ometi on filmi kunstisõnum avaldanud tugevat muljet ka välismaalastele (olen seda kuulnud oma mitmetelt väliskollegidelt ja eks tunnista sama ka Cannes'i festivali auhinnad), temas nähakse üldist totalitarismi ja fašismi kunstilist analüüsi, ning kõrvutatakse näiteks Fellini «Amarcordiga».

## II

Nagu tõeline kunstiteos kunagi on film sügavalt paradoksaalne ja üks tema olulisemaid paradokse sisaldub filmi keeles. T. Abuladze filmide keel on läbinisti sümboolne, väga keeruline, teda on nimetatud koguni elitaarseks (vrd eriti triloogia avafilmi «Palve»). Samas on aga «Patukahetsus» väga selge ja ühemõtteline film ning selles suhtes demokraatlik. Sellise suurteose puhul langeb iseenesest ära küsimus tema elitaarsusest või massilisusest — ta tõstab «massi» «eliidi» tasemele ning need vähesed, kes seda filmi vastu ei võta, ei tee seda tema keele keerukuse pärast, vaid seetõttu, et ei tunnetata või ei taha tunnetada tema problemaatikat.

T. Abuladzel õnnestub ühendada keele sellised ühendamatud omadused nagu kujundite maksimaalne konkreetsus ja nende kõige üldisem sümboolsus, äärmine tõetruudus ning üldistuste sügavus. Pingeline metafoorsus ja komplitseeritud sümboolika ei sega filmi tajumist —, kõigile on täiesti selge, millest on jutt.

Paljude tegelaste puhul on jälgitavad konkreetsed prototüübid, kuid ühegagi neist ei saa kedagi samastada. See on oluline. Filmi poetikale on omane nii maksimaalne konkreetsus kui interpretatsioonide pluralism. Nii näiteks on Varlami kujule kõige lähedasem, ka välimuselt, Lavrenti Beria, kuid temas näeme ka kindlaid Stalini, Mussolini, Hitleri ja isegi Franco omadusi (visuaalselt meenutab Varlam Aravidze väga Itaalia fašiste, eriti Fellini filmides). Mihhail Korišeli kujus on palju vihjeid Nikolai Buhharinile (sellele osutab ka nimi: Nikola/Mikola olid vene rahvatraditsioonis ühe nime variandid), keda Lenin nimetas partei lemmituks, Stalin aga likvideeris kui oma ohtliku rivaali ja kelle rehabiliteerimine on taas päevakorral. Kohtuprotsessil tunnistas ta muuseas, et mõrvas Kirovi ja Gorki, kavatses tappa Stalini, oli rahvusvahelise impe-

<sup>1</sup> Märkigem näiteks B. Vassiljevi artiklit «Прозрение» (Советский Экран, 1987, № 6; ka Молодежь Эстонии k.a 21. apr), vrd ka: J. Ruus. Ühiskonna kõlbelisusest. ТМК 4/1987.

rialismi ja fašismi agent jne; kuid ka tema pole muidugi ainuvõimalik prototüüp.

Prototüüpidega seondub nimede küsimus. Film on nimedega üle küllastatud — neid on ohtrasti ja paljud neist kõlavad kummaliselt ning eba-gruusiapäraselt (vrd näiteks Varlami käsilasi — Doksopulo ja Riktafelov, või politseiagente nimedega Philip ja Melithon jt)<sup>2</sup>. Paljusid tegelasi vaid nimetatakse ja mitmel korral toonitatakse nende nimede kõla ja loetelu tähtsust. Vrd näiteks kui M. Korišeli ütleb ülekuulamisel, et vandenõulaste täielik nimekiri on olemas ja hõlpsasti leitav — s t ta annab uurijale võimaluse välja mõelda 2700 suvalist nime, mille kandjad peavad andma vastust tunneli kaevamise eest Bombayst Londonisse. Aluseks on nimi, inimest otsitakse selle järgi. Nii toobki Doksopulo terve koormatäie Darbaiselisiid.

Nimed on tähenduslikud. Näiteks Varlami perekonnanimi Aravidze tähendus on «ei keegi». Ka oma käsilaste puhul rõhutab Varlam nimede tähendust — Riktafelovi nimi näiteks assotsieerub tal ühe lastemänguga. Üldse armastab Varlam sõnamänge nimedega — *Sandro Barateli* — *Sandro Botticelli* jne. Selline pealispindne kõlasarnasus vastandub nimede sügavale semantilisele motiveeritusele selles filmis.

Kõige olulisem ja võib-olla kõige raskem küsimus: miks on diktaator Aravidze nimi Varlam? Selle tähendust sunnib otsima nii perekonnanime tähenduslikkus kui nime pidev ja rõhutatud kordamine. Olulisemad struktuursed seosed selles filmis on rajatud mitte kausaalsetele, vaid mütopoetilistele suhetele, kus põhjus ja tagajärg on sageli inverteeritud. Ka nime motiveerib inverteeritud suhtumine tegelasse ja prototüübis. Seega vastamaks küsimusele miks *Varlam*? peab vastama esmapilgul absurdselle küsimusele miks *Laurenti*?

Püha Laurentius, üks populaarsemaid personaaže Lääne-Euroopa kultuuris, eriti kunstis, oli tuntud ka Idas, kusjuures ta oli kuulus oma vastupidavuse poolest ülekuulamisel. Ajaloo ironia seisneb siin inversioonis — tema nime kandis mees, kelle ülekuulamispraktika tagas kõige ülestunnistamise, olgu süüdistus kui tahes absurdne — kui on vaja, siis Kirovi mõrv, kui vaja, siis mürgitatud maisi külvamine.

Nimi Varlam assotsieerub keskaja maailmakultuuris ühe populaarseima romaaniga «Barlaam ja Joasaph» (slaavi traditsioonis «Varlaam ja Iosaphat»). See Buddha eluloo kristianiseeritud variant oli levinud nii Indias kui islamimaades, eriti aga Euroopas. Väärrib tähelepanu, et loo kreeka-keelne variant, mille kaudu ta jõudis ka teistesse Euroopa keeltesse, on arvatavasti tõlge gruusia keelest (vrd Балавариани. Мудрость Балавара. Предисловие и редакция проф. И. В. Абуладзе. Перевод с грузинского В. Абуладзе. Тбилиси, 1962), kuhu ta omakorda tõlgiti araabia keelest. Barlaam oli paganlikku India kuningriiki tulnud kristlik erakmunk, kellest sai prints Joasaphi (tema prototüüp oli Buddha) kasvataja ja hea nõuandja. Voorusliku kuninga hea nõunik annab ümberpöörduvalt kurja valitseja halva nõuniku — umbuskliku ja julma Stalini puhul oli selles osas kahtlemata Beria. Ka nimi Joasaph vihjab Joosepile, kuid siin on veel üks oluline aspekt. Süžee usklikust ja vooruslikust nõuandjast paganliku valitseja juures tuletab meelde nii idas kui läänes veelgi kuulsama loo — Ilus Joosep vaarao teenistuses (algsüžee pärineb piiblist, kuid

<sup>2</sup> Nimesid on nii palju, et eestikeelses tõlkes mitmed neist puuduvad. Üldse peab kahetsusega tõdema, et eestikeelse tõlke kvaliteet jätab soovida. Pole isegi niivõrd olulised otsesed (trüki)vead (näiteks «sotsiaalne dokument» «ofitsiaalse dokumendi» asemel) kui stiililised ebatäpsused, mis oluliselt moonutavad sisu. Näiteks on filmi lõpus vene xрам tõlgitud templeiks, millel on eesti keeles paganlik varjund, filmis on aga juttu ühest ja samast Jumalaema kirikust (õigeusu teoloogilises traditsioonis tähendab церковь kiriku ideaalset olemust, xрам aga konkreetset kirikut kui füüsilist ehitist). Nüüdisaegses vene keeles võib xрам tähistada ka sümbolset pühapaika, seepärast võiks filmi lõputseenis kõne alla tulla ka pühamu.

idas on see levinud ka ilmalikus kirjanduses, näit Džami poeem «Juzef ja Zuleika»). Siin jõuame jällegi selleni, et Varlami prototüübiks on nii Beria kui tema patroon Stalin. Varlami nime teema lõpetuseks meenutame veel kord, et «Barlaamis ja Joasaphis» oli Barlaam alguses erak, filmis vastupidi, Varlam peidab end inimeste eest punkrisse oma elu lõpuni, kuid nagu veel näeme, on sellel ka teine motiveering.

Analoogiliselt tekib küsimus, miks Varlami poja nimi on Abel. Piiblis oli Abel süütu nooruk, kelle tappis ta vend Kain. Filmi tegelasel pole aga üldse venda ja kõige vähem assotsieerub ta süütu noorukiga. Kuid süütu nooruk on selles filmis olemas — just nii nimetab Ketevan teda külastavat Abeli poega Torniket, kelle surmas Abel on otseselt süüdi. Veel on ta tapnud iseendas süütu nooruki, kes kunagi mängis koos Ketevaniga harmooniumi. Abel nagu tema isa Varlamgi on märgitud Kaini märgiga ja neil lasub tema needus.

### III

Veelgi enam kui nimede puhul märkame seoste kummalisust ja kaudsust filmi aegruumilises struktuuris, ehk kasutades M. Bahtini terminit, tema kronotoobis.

Kui räägime filmi ajast, siis torkab silma väga palju anakronisme — tegevuse aega me ei saa üheselt identifitseerida. Mis aastail oli võimul Varlam? Enamik detaile vihjab meie sajandi kolmekümnendaile aastaille. Kes- ja antiikaegseid rõivastus- ja muid detaile võib siis interpreteerida kui dekoratsioone, millega totalitaarne valitseja end ümbritseb. Kuidas aga seletada hilisemast ajast pärit asju? Näiteks kuuleme Varlami valitsemissaja alguses laboratooriumiks muudetud Jumalaema kirikus A. Einsteini vaimset testamenti; Einstein suri aga 1955. aastal. Ülekuulamisstseenis kuuleme aga selgelt reaktiivlennuki häält. Ka vanemast ajast pärit detailides on alati midagi ebaehtsat ja ebaloogilist (näiteks on keskaegne raudrüü komplektis antiikkiivriga või idamaise turbaniga) ja nende otstarbetust rõhutab sageli dubleerimine moodsama vahendiga, näiteks Nino ja Sandro Barateli tagaajamine nii hobuste kui autoga. Nagu imede puhul, pole siin motiveering otsene ja kausaalne, vaid müto-poeetiline, partitsipaalne. Näiteks vangitööl, millega viiakse ära Nino Barateli, sõidab mööda summutatud tuledega seisvast autost — just sellisest, mida tol ajal selleks otstarbeks kasutati.

Kuigi esmapilgul näivad eri ajastute tunnused segunevat üsna kaootiliselt, on kindel süsteem siiski jälgitav. Nad on sümbolid, mis toovad välja tsivilisatsiooni olulisemad kihistused — uusim ja uus aeg, keskaeg, antiik-aeg. Eri ajastute segunemist näeme kõiges, mis ümbritseb Varlami ja seondub totalitaarse võimuga; kunstnikku ja tema peret see butafooria ei puuduta, neil on reaalsed sügavad juured oma rahva kultuuris ja minevikus, nemad ei vaja rekvisiite komisjonikauplusest (vrd eriti Varlami vanakraami täis kuhjatud kabinetti, kust loomulikult ei puudu ka Napoleoni büst). Nii ei kuulu keskaja sfääri kultuurisaavutused, vaid üksnes pimeduse, vägivalla ja panetumuse märgid: ratsanikud, relvad, raudrüüd on Varlami nõrkus, VI sajandil ehitatud Jumalaema kirik, peamine kultuurisümbol selles filmis, ehtne ja tõeline muinsus Varlami maailma ei mahu ja kuulub hävitamisele. Ka vihjed antiikajale ei osuta kõrgkultuurile, vaid stagnatsioonile, vägivallale ning kristlaste tagakiusamisele Hilis-Rooma impeeriumis.

Mõned antiikaja märgid näivad aga ebasüsteemsetena. Esimene vihje antiigile on torti nautiva mehe nimi — Apollo. Mehe välimust silmas pidades näib see lihtsalt kurioosumina. Lucretiuse hauasamba üllatav nägemine kalmistul, kus valvatakse Varlami hauda, meenutab meile aga, et just Apollo mõttes välja eelmise mooduse hauarüüstaja takistamiseks;

hakkame võib-olla aimama, et vihjed antiigi ja haua seostele ei ole juhuslikud.

T. Abuladze triloogia kõikidel filmidel on sugav side antiikmütoloogia ja tragöödiaga — kujundite suurejooneline, isegi skemaatiline eepilisus, saatuse eriline osa (kreeka tragöödiat on nimetatud saatusetragöödiaks). Selles loos näeme aga lisaks üldisele antiigi koloriidile (inverteeritud kujul) konkreetset süžeed — Antigone müüti Sophoklese tragöödia variandis (sellele juhtis minu tähelepanu noor ameerika slavist Tim Sergay).

Antigone matab Teeba türanni Kreoni keelust hoolimata oma venna, kodulinna reetja Polyneikese, sest jumalate seadused on talle tähtsamad mis tahes inimese käskudest. Juhime siin tähelepanu järgmistele asjaoludele. Kui Polyneikes maetakse esimest korda, ei teata, kes seda tegi. Kuna surnukeha valvati, tekib kahtlus, et mängus on üleloomulikud jõud, kuid Kreon seda ei usu ja kahtlustab valvureid truudusetuses või hoolestuses; ta käsib heita laiba röövlindude ja koerte roaks. Kuid Antigone õnnestub matta vend veel kord, alles siis ta tabatakse. Laiba korduvat matmist ja väljakaevamist näeme ka filmis, kuid siin on osad vahetatud — Antigone (Ketevan) ei mata oma venda, vaid kaevab välja Kreoni (Varlami), et jätta ta saagiks kaarnatele. Tuleb märkida, pole eriti oluline, et tegemist oli just vennaga, Antigone rõhutab, et jumalad käsivad matta omakseid ja jääda neile truuks<sup>3</sup>, ning et ta teeb seda mitte omal soovil, vaid sellepärast, et ta teisiti ei saa. pole ühtegi ohtu või takistust, mille pärast ta rikuks jumalate seadust. Samuti ütleb ka Ketevan, kes ei saanud matta oma vanemaid ega tea sedagi, kuhu (ja kas üldse) nad on maetud, on kolm korda kaevanud hauast välja Varlami ja töötab seda veelgi teha, et ta sooviks kõige vähem õiendada arveid surnuga, kuid see ei olene temast, see on talle ja Varlamile saatusest (siin on otsevihje kreeka tragöödiale) määratud.

Tuleks veel lisada, et karistuseks müürib Kreon Antigone kaljukoopasse, et ta ei näeks kunagi päikesevalgust (on hämmastav, kui väljaspool aega on türanni kuju, kuivõrd täpselt vastab Kreoni iseloomustusele — kel on võim otsustada, kes on sõber ja kes vaenlane ja kes saab ükskõik millist seadust ükskõik kuidas rakendada nii elavatele kui surnutele — Varlamis kehastunud nüüdisaja diktaator). Filmis on aga vastupidi: vana Kreon-Varlam peidab end punkrisse, et mitte näha päikest. Varlami lõpp on kohutav. Müürituna betoonpunkrisse tapab ta päikesekiire. On nagu tema elu kõrgpunkt, ainus kord, mil näeme teda juubeldamas — tema tappis päikese. Kuid see «võit» tähendab vaid tema surma.

Viimane analoogia «Antigone» ja «Patukahetsuse» vahel on seotud Kreoni poja ja Antigone peigmehe Haimoniga, kes surnud pruuti nähes tapab enda. Filmis esineb see motiiv jällegi transformeeritud kujul: tapab end mitte Abel Aravidze, kes oli lapsena armunud Ketevanisse (nende neljal käel harmooniumi mängimine vihjab isegi neile kui pruutpaarile, vrd neljal käel klaverimängu ülekuulamis-pulmastseenis), vaid tema poeg Tornike, saanud teada, et Ketevan on mõistetud kogu eluks hullumajja. Märkimisväärne on ka see, et vahetult enne enesetappu on Haimonil äge kokkupõrge isaga. Tragöödias öeldakse: «Kurbuse vaim on selles eas väga ohtlik»; peaaegu samad sõnad ütleb arst Tornike kohta.

Ning viimane ajaga seotud probleem — inimeste vanus ja selle muutumine filmi jooksul. Esimesed personaazid, keda näeme, — Ketevan ja Apollo — märgivad siin kaht vastaspoolust. Näeme Ketevani tüdrukuna, näeme teda täiskasvanud naisena, kuid me ei kahtle, et see on sama inimene. Mees aga oli sama vana juba siis, kui jälgis akna tagant Nino ja Ketevani valmistumist põgenemiseks. Ta on eatu ja isikupäratu ning me ei või isegi olla kindlad, et sama välimuse taga peitub sama isik — pealekaebajast majahoidja. Abel Aravidze lugupeetud naaber, kes annab talle

<sup>3</sup> Vrd: В. Н. Ярко. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986, с. 37.

nõu, kuidas kaitsta oma isa kalmu ja toetab Abelit kohtuprotsessil ähvardustega Ketevani aadressil ning tordisööja Ketevani kodus. Me teame ta vanust (mida me Ketevani puhul võime vaid oletada) ja nime, kuid ei tea põhilist: on ta üldse inimene või totalitaarse diktatuuri aluse — agressiivse väikekodanlase — sümbol ja sellisena surematu. Ammu on juba surnud verise diktatuuri arvukad ohvrid, suri vana diktaator ise, häbi ja meeletehoos tappis end tema noor pojapoeg, kuid tema elab, ja küllap veel kaua.

Varlam Aravidze on selles mõttes midagi vahepealset; ühelt poolt ta sai vanaks ja suri, kuid teiselt poolt elab edasi. Seda rõhutab pidevalt Ketevan, hüüab Apollo leinataltusel, tänav kannab Varlami nime jne. Eriti elab Varlam aga oma pojas Abelis ning loomulikult pole juhuslik, et neid mängib üks ja sama näitleja. Abel Aravidze kaotab identsuse iseendaga — tema ja kunagine väike poiss ei ole enam sama inimene. Temas elab nüüd Varlam, kelle surmav vaim tappis väikese Abeli, nagu tapab hiljem ka süütu nooruki Tornike.

Identsuse säilitamine iseendaga on selle filmi üks olulisemaid probleeme. Varlamil puudub sisemine olemus üldse — ta on läbi imunud valet ja muutlikkusest. Vaimsete ja füüsiliste piinade tagajärjel murdub Mihhail Korišeli, ning hakkab tahtmatult kaasa mängima talle ette nähtud osas. Endale jäävad truuks vaid kunstnik ja tema naine. Sandro Barateli on üks ja sama inimene igal eluhetkel — rääkides oma väikese tütrega, diktaatoriga, ülekuulamisel, oma surmas. Mitte kaasa mängida, jääda alati iseendaks — see ongi ainus, mida aus inimene saab (ja peab) vastandama totalitaarsele diktatuurile, sest isiksustest koosnevale rahvale ei saa keegi dikteerida oma tahet.

Inimeste kohus on toimunud: Ketevan on mõistetud kogu eluks hullumajja, kuid nagu ütleb Ketevan kohtusaalis, oli tõeline kohus juba ammu ning selle otsuse järgi peavad Varlam Aravidze omaksed ta hauast välja kaevama ja kaarnatele viskama. Ja nüüd, pärast seda, kui Tornike end maha laskis, kaevabki Abel Aravidze Varlami — iseenda! — hauast ja heidab röövlindudele; kõlab ebainimlik röögatus.

#### IV

Veelgi rohkem anomaaliaid näeme selle filmi ruumistruktuuris. Sageli kaotab mingi paik identsuse iseendaga ning vastupidi — hämmastusega märkame, et täiesti erinevad kohad on tegelikult samad. Nii on Varlami matmispaik täiesti erinev päeval, kui teda maetakse, öösel, kui teda valvatakse, ning siis, kui Abel Varlami hauast välja kaevab — nüüd on see mäe otsas ja linnast väljas. Üllatusega tunneme aga ära sama mäe, mis Nino Barateli uneski, kus Varlami käsilased ta koos Sandroga mulla alt leidsid. Teine näide. Varlami laip viiakse Abeli aiast vangitõllas kriminaaluurimisele («On alles ajad! Varlam ise on areteeritud!») läbi väravate. Hiljem näeme, kuidas sama tõld toob läbi samade väravate vahistatud Nino Barateli. Abel Aravidze luksuslik eramu asub samas kohas, kus maja, mida Varlami ajal isegi nimetada peljati (sellele vihjavad ka maja keldris olevad kunstnikult konfiskeeritud maalid).

Kõige kummalisem on filmi ruumi puhul, et kohad, mis ilmnevad tegelaste fantaasiates ja unedes, esinevad hiljem ka reaalsuses. Läbi vett täis (maa-aluste?) koridoride, samasuguste, milles Nino ja Sandro püüavad põgeneda Nino unenäos, viiakse hiljem surmamõistetud Sandrod jne.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Vee ja surma mütopoeetilist seost näeme «Patukahetsuse» teisteski stseenides. Varlami ametisse astumise päeval kallatakse salapärasel põhjustel juhtunud veevärgiavarii tagajärjel veega üle kõik tema poliitilised rivaalid, veevalang lõpeb niisama salapäraselt, kui kõnetooli astub Varlam. Algul näib, et juhtumi eesmärgiks oli takistada oponente rääkimast, alles hiljem mõistame, et juba sel hetkel määrati nad surmale. Surmaga on seotud ka kõik järgmised stseenid, kus on vesi. Näiteks saeveski stseen, kohtuotsus ja selle täideviimine (vrd ka vee motiivi Abuladze teistes filmides, eriti «Soovide puus»).



Filmi ruumi teine üldine omadus on ahistatus, kokkusurutus, otsekui õhupuudus. See efekt on saavutatud väga meisterliku operaatoritööga. Filmile on omane hitchcock'lik ruumi modelleerimise põhimõte, mille kohaselt vastupidiselt tavalisele arusaamale, kus üldplaani peetakse neutraalseks, suurt plaani aga emotsionaalselt mõjuvaks, on just üldplaanil suurem semantiline koormus. Üldplaanis filmitud stseene on väga vähe ja nad kannavad erilist tähendust (näiteks Ketevani esimene ilmumine kohtusaali või filmi viimane kaader, kus vana daam pöördub tagasi teelt, mis ei vii kirikusse. Ainuke stseen, kus ruum äkki avardub, on Varlami laiba mäe otsast allaheitmine). Enamasti ruum on juba füüsiliselt piiratud, sageli näeme näiteks kitsaid süngeid ruume ja koridore, kust pole väljapääsu; ahistatuse ja väljapääsmatuse sümboliks saab aga ring ja sfäär.

Kunstniku peret külastades kingib Varlam väikesele Ketevanile linnukese poolkerakujulises puuris; filmi lõpus istub Ketevan lagunevas samasuguse kujuga trellitatud hoones ning deklameerib luuletust linnukesest. Poolkerakujulistes ruumides toimuvad nii kohus Sandro üle kui ka tema hukkamine. Sama kujuga on ka Varlami klaaskupliga piiratud ja valvuritest ümbritsetud paradiisiaed. Elu lõpul peidab Varlam end sõarikujulisse punkrisse (selle läbimatus mõjub eriti selgelt kujuteldavas stseenis, kus püütakse Varlami sarka suletud ringist välja viia). Oma täiuslikul kujul esineb sfäär ulmelise elektrimasina läikivate vaskosadena Jumalaema kirikusse asutatud laboratooriumis (mäletatavasti lõhub masina töö kirikut).

Sfäär toob esile ühe olulise teema selles filmis: kaotatud paradiisi ja selle otsimise. Teema areng algab laboratooriumis, kus kaamera emaldub vaskkeradelt ja peatub pikalt freskol, mis kujutab Aadama ja Eeva väljajamist paradiisist. «Me teeme linnast paradiisi,» ütleb Varlam oma kuplialuses ja raudrüüs «inglitest» valvatud miniparadiisis istudes. Kuhu see paradiisi ehitamine viib, me näeme: massiliste repressioonideni, inimeste kohutavate kannatusteni, kultuurimälestiste sihipärase hävitamiseni, varemeleni.

«Patukahetsuses» on palju juba puhtemotsionaalselt vapustavaid stseene; igaüks leiab midagi, mis teda eriti sügavalt puudutab. Siinkirjutajale mõjus kõige enam Beethoveni 9. sümfoonia finaali käsitus — see oli tõeline kulturooloogiline vapustus. Oleme nii harjunud seostama seda muusikat inimeste kõige õilsamate ideede ja unistustega, et ei võtagi enam Schilleri oodi «Röömule» sõnu nende täpses tähenduses. Sisuliselt on see aga taas üks maapealse paradiisi projekt, mis on seotud «vaimu desarmeerimisega» (kui kasutada O. Mandelštami väljendit): tuleb röömustada ja kõikidest inimestest saavad vennad — ajalugu on lõppenud, maa peal on paradiis. Beethoveni muusika hakkab kõlama juba surmale määratud Helena Korišeli lauluna tema toas (pole sugugi juhuslik, et stseeni algul siseneb Helena Korišeli tuppa lillede ja millegipärast gloobusega: nagu ütleb Schiller, rөөm on see, mis paneb lilled õitsema ja keerutab taevasfääre nende orbiitidel), laul hakkab resoneerima orkestri ja kooriga; järgmistes kaadrites viiakse sama muusika saatel Sandro Barateli piki koridori surmaotsust kuulama, rөөmulaul saadab ka surmaotsuse täideviimist; see fotonogramm lõpeb plahvatusega, mis tähistab nii Sandro surma kui Jumalaema kiriku õhkulaskmist (väikeses Ketevanis tekitab see eluaegse trauma, mille tagajärjel ta püüab seda kirikut üha taasluua oma tortidena). Paradiisid, mis on rajatud sellele, et hakatuks tuleb kõik ära lõhkuda, selle lõhkumisega piirduvadki — järele jäävad vaid varemed.

## V

Filmi kui terviku seisukohalt on üks olulisemaid probleeme tema modaal-  
sus, reaalsuse/irreaalsuse kategooria. Siin tuleb tähele panna, et filmi-  
jutustus on enamasti nagu kauses kõneviisis: seal on palju kujutlusi, 23

unenägusid jms. Suurema osa filmist moodustab Ketevani jutustus kohtu-protsessil. Selles jutustuses näeme omakorda teisi jutustusi, unenägid, kujutlusi. Milline on nende suhe reaalsusega?

Filmi üks põhiteema on vale, demagoogia. Inimene on valega niivõrd ühte kasvanud, et ei saa enam ise aru, kus on vale, kus tõde. Vale pole inimesele, ei ka ühiskonnale loomumane — see on väljast tulnu ja surmav alge ning me näeme, kuidas algul seda valet kunstlikult harjutatakse, harjutatakse pettustega (juba Varlami valimiskampaania on jõhker pettus) ja dialektikaga varjatud demagoogiaga («üks vaenlane on alati rohkem kui üks sõber» jms), massiliste repressioonidega.

Vale on kõikehõlmav, ta allutab kõik elusfäärid nii olulistes kui pisi-asjades. Nii pakub uuriija ülekuulamisel kunstnikule istet tugitooli, kusjuures mingit tugitooli seal pole. Doksopulo kohta, kes alles äsja selgitas haritlastele teaduse tähtsust ja usu kahjulikkust, ütleb Varlam, et ta on küll kirjaoskaja, kuid võhik; peagi selgub aga, et ta on kirjaoskamatu ning Varlam teab seda. Võlts peab endale allutama ka kunsti ja Varlam soovitabki maalida «töölisnaist madonna näoga», sest «mis võib olla kaunim tööinimesest?!» Lõpuks on isegi moraal allutatud demagoogiale: «Kõlbeline on see, mis on kasulik ühisele üritusele,» deklareerib uuriija.

Vale ja demagoogia om edukad vaid siis, kui nad millegipoolsest sarnanevad tõega, katavad end õilsate ideaalide ja üllaste eesmärkidega, mida teenivad ausad ja siirad inimesed, kes on pettuse esimesed ohvrid, kuid aitavad ka aktiivselt kaasa üldisele valele. Neid kasutatakse ära ja likvideeritakse, kui nad pole enam vajalikud, kuid isegi nende likvideerimine ei paljasta valet, vaid teenib seda. Varlamist palju tähelepanuväärsem isiksus Mihhail Korišeli, kes oli peamiseks takistuseks tema diktatuuri kehtestamisel, jõuab vangis pärast paljusid unetuid öid taktikani kõiki süüdistusi mitte ainult kinnitada, vaid ka utreerida, viia nad absurdini ja paljastada sellega vale. Kuid vale abil töeni ei jõua ja tegelikult mängib ta vaid Varlamile kaasa. Helena Korišeli muretseb kõige enam selle pärast, et isiklikud õnnetused ei varjaks üldist eesmärki, — nii suure eesmärgi saavutamisel tehakse ka suuri vigu.

Verise diktatuuri ajal püsib vale hirmu toel; diktatuur lõpeb, vale jääb, jääb peamiseks kaitsemehhanismiks — tõde on ohtlik ja kardetav. Veriste diktaatorite asemele tulevad kääbused (vrd uut linnapead Tseretsod, kes on füüsiliselt kääbus; Abel Aravidze ja temataolised on seda aga kõlbeliselt). Nad ei tunne tõtt ja kardavad teda, vale on saanud nende elu toitepinnaseks ja ainumõeldavaks elukeskkonnaks. Kui midagi hakkab valitsevat valet ohustama, tunnevad nad, et see ohustab neid isiklikult — tekib ebamäärane hirmutunne. Nad on isegi nõus tunnistama teatud vigu, et ainult säilitada peamist valet («Ma ei ütle ju, et meil polnud vigu,» ütleb Abel oma pojale.)

Valedemaailm on maailm liialdatud semiootilisusega. Asju ei nimetata otseselt, vaid vihjete ja keeruliste parafrasidega, mis invertseerivad tähenduste toesust: nii saab alatusest suuremeelsus, julmusest heatahtlikkus, piiratusest mõistmine... Doksopulo toob koormatäie Darbaiseli-nimelisi «vaenlasi», kuid julm ülemus ei mõista alluva teenistusvalmidust ning käsib nad vabaks lasta. Kuid see on vaid mäng, kus mõlemad täidavad oma osa, ning peagi karmi ülemuse süda pehmeneb ja ta lubab nad jätta vanglasse... Abel seletab oma pojale situatsiooni: vanaisa pole milleski süüdi, aeg oli selline ja Sandro Barateli oli ikkagi vaenlane... Abeli sõbrad veenavad teda mitte ilmutama nõrkust Ketevani jälitamisel, sest kord peab ta oma pojale aru andma, miks ta laskis rüvetada tema vanaisa hauda jne, jne.

... Üksi ja pimedas, käes põlev küünal, laskub Abel Aravidze oma (mälu?) keldrisse, et rääkida südameelt kogu tõde. Keldri seinal on krutsifiks, mida ta lapsena püüdis varastada Baratelidelt. Samas on ka Sandro

Barateliit konfiskeeritud maalid. Kala sööv mees, kelle nägu pole näha, on valmis pihti vastu võtma. Kogu selle stseeni väline atribuutika meenutab katakombe ja varakristlust (varakristlastel oli just kala kõige levinum Kristuse sümbol). Abel Aravidze hakkab rääkima ja kohe selgubki, et isegi sellisel hetkel ei kõnele ta tõtt — ta lihtsalt ei oska seda enam teha. «Mu hing on lõhestunud... Ei tea enam, kus on tõde, kus on vale...» jne (vrd peaaegu bukvaalselt samu sõnu k.a 5. juuni SV-s ilmunud pihtimuses «Kas on kerge olla Abel Aravidze?»). Nagu ta on eluaeg petnud kõiki, püüab ta nüüd petta iseennast, kuid oma südametunnistust tal siiski seekord petta ei õnnestu — «pihiisa» (ühtaegu Varlam, saatan ning ta ise) paljastab ta halastamatult: mitte lõhestatus, vaid üksindusehirm ajab ta pihile, sest «uskumatu mõtleb üksinduses ainult surmast». Hingepõhjani rabatud Abel tunnistab, et ta tõepoolest kardab — mingi tühjus on tema ümber.

Pihtimus ilma kahetsuseta on tühi ja võlts. Alles siis, kui Abel Aravidze on oma valega viinud poja enesetapuni, tunnetab ta kogu oma süü ja vastutuse sügavust. Nüüd jõuab ta päris patukahetsuseni, mis ei vaja välisatribuutikat, küünlaid, koopaid. Ta mõistab, et pojalt oli õigus, et tema, Abel, on rohkem süüdi, kui oli Varlam, ja ta vastutab isiklikult kõige eest, mis siin riigis on tehtud. Parandada ei saa enam midagi — Varlami ohvrid on surnud, Torniket ei saa ellu äratada. Ainus, mida saab teha Abel, on viia täide talle saatusest määratud kohtuotsus, ning päästmaks tulevase põlvkondi Varlami neetud pärandist, heita tema maad rüvetav laip röövlindudele. (Juhime tähelepanu sellele, et paljud, kes «Patukahetsusest» on kirjutanud, on teinud (alateadlikult?) olulise vea, nimetades peategelaseks Varlami; tegelik peategelane on Abel — see on tema patukahetsus. Seega pole film meie minevikust, vaid olevikust.)

Ja me näeme, kuidas Abel teeb seda. Kuid kas ta tõesti teeb seda? T. Abuladze film ei ole vaid meie ajaloo tähtsamaid sündmusi puudutav jutustus. Ta on uus sõna filmikeele arengus. Ta loob vale ja demagoogia visuaalse pildi. Me näeme midagi, kuid ei tea, kas tohime uskuda oma silmi.

On täheldatud, et inimesel on kalduvus usaldada rohkem oma silmi kui oma kõrvu, st visuaalseid märke kui akustilisi<sup>5</sup>. See johtub sellest, et akustilised märgid on tavaliselt konventsionaalsed (st tähistava ja tähistatava seos on neis suvaline, kunstlik), visuaalsed märgid on aga harilikult ikoonilised (side tähistava ja tähistatava vahel on neis reaalne, olemuslik). T. Abuladze metafooriline filmikunst loob aga puhtkonventsionaalseid visuaalseid märke. See, mida me näeme, on vaid tegelikkuse sümbol, metafoor. Kuid mis on tegelikkus?

... Me teame, et kunstnik Barateli suri. Veelgi enam, me *nägime*, kuidas ta suri. Sellegipoolest pole me sugugi kindlad, et ta suri just nii, nagu me nägime. Sageli näeme ekraanil mitte asjade välimust, vaid nende olemust. Vrd näiteks ülekuulamisstseeni. Me kuuleme Mendelssohni pulmamarssi, mida esitavad mees ja naine neljal käel. Järgmisel hetkel näeme, et nad ise ongi peigmees ja pruut (peab märkima, et abiellumise teema on T. Abuladze loomingus üldse väga oluline; kohtame seda triloogia igas filmis, kusjuures seoses ebaõigluse ja vägivallaga). Otsekohe aga selgub, et peigmees on hoopiski Juurdlus ja pruut Õigusemõistmine. Demokraatliku ühiskonna üks aluseid on õigusemõistmise sõltumatus. Kas saab veel ilmekamalt näidata selle põhimõtte rikkumist?!

Nähtavate asjade maailmast sümbolite maailma üleminek on üleminek ühest reaalsusest teise. Kumb ja kas üldse on üks neist tegelik? Oma demagoogilises kõnes kunstnikule ütleb Aravidze, et kui meie vaenlased nime-

<sup>5</sup> Vt: R. Jakobson. On Visual and Auditory Signs. — «Phonetica», 1964, nr 11. (Vrd paljude rahvaste vanasõna: «Parem üks kord näha, kui seitse korda kuulda.»)

tavad Barateli kunsti põgenemiseks tegelikkusest, vastame neile, et see on hoopis üleminek palju sügavamasse tegelikkusse. Selles avaldub Varlami veendumus (võib-olla on see tema ainuke veendumus), et tõe pole üldse olemas, et alati võib välja mõelda sellise vale, mis varjab tegelikkuse täielikult. Aravidze on valetaja ja demagoog, ta on ei keegi. Ta on narr, komejant, kel pole oma olemust. Ta on mask, mis varjab teist maski, mille taga polegi nägu. Ta on tühjus. Kuid mitte see tühjus, mis tähistab ainult millegi puudumist. Ta on agressiivne ja kõikeneelav tühjus, mis toob surma ja hävingut. Hävitatud maailma asemele produtseerib ta võltsi maailma. Vale on ta olemus, ta relv ja tema vili. Vale päästmiseks paljastamisest tuleb kogu aeg produtseerida uut valet — see on ahelreaktsioon, mis ei allu enam kontrollile ja nõuab üha uusi ja uusi ohvreid.

Ning lõpuks ei saa mainimata jätta ka viimast Varlamiga seotud motiivi — kurja vaimu motiivi. Oma kõrgpunkti saavutab see pihtimissteenis, kus purustatud peeglis ilmuv Varlam ütleb mõnitavalt Abelile: «Ei tundnud mind ära, poja? Kas tulid saatanale pihtima?!» Eba puhtale vaimule vihjab ka Varlami ja tema saatkonna aknast väljahüppamine kunstniku kodus (pealegi ilmub Varlam otsekohe uksele), Varlami naergi on saatanlik. Pole ka juhuslik, et Varlami suurimaks vihkamisobjektiks on kirik. Infernaalne varjund on ka nii elava kui surnud Varlami sidemetel kaarnatega (enamiku rahvaste mütoloogias on kaaren tooniline olend; Euroopa traditsioonis on tema must värv, kraaksumine ja raipesöömine seotud surma ja ebapuhaste jõududega). Varlami sümbol on völlapuul istuv kaaren; nähtamatute kaarnate kisa kuuleme nii Varlami surma kui tema laiba hauast väljaviskamise hetkel. Ning lõpuks on tema kehagi määratud kaarnate saagiks.

Saatan on paljunäoline ning Varlamil ja tema käsilastel oma nägu puudubki. Näeme, kuidas nende näojooned ja ilmed pidevalt muutuvad, seevastu kunstniku ja tema naise nägu on miimikata.

Näib siiski, et oleks viga taandada kogu filmi problemaatika müstisismile — kurja vaimu motiiv pakub vaid ühe võimalikest Varlami kuju interpretatsioonidest, mis sugugi ei välista nii Varlami inimlikku reaalsust kui teiselt poolt tema sümboolsust.

Thengiz Abuladze filmi üks tähtsamaid kunstisaavutusi on visuaalsete vahenditega sellise maailma, sellise kronotoobi loomine, kus vale on materiaalselt kombatav, me näeme teda oma silmadega. Oleme juba korduvalt osutanud filmi semantilise struktuuri mütopoeetilistele alustele. Mütopoeetilistele tekstidele on omane piiride hajumine tegelikkuse ja väljamõeldise vahel. «Patukahetsuse» modaalsus on müüdi, väljamõeldise, unenäo modaalsus. Interpretatsioonide pluralism selles filmis jätab aga ka puhtrealistliku interpretatsiooni võimaluse.

Kogu selle filmi tegevust võib tõlgendada vaid Ketevani kujutlusena. Filmil lõpp jätkab tema algust nii, nagu poleks vahepeal midagi juhtunud. Varlam Aravidze puhkab rahulikult ja auväärselt oma hauas, lugupeetud Abel Aravidze ei mõtlegi patte kahetseda. Ketevan Barateli elab Varlami nimelisel tänaval, tänaval, mis ei vii kiriku juurde, tänaval, kus elame meie.

Varlami laip tuleb välja kaevata — mitte maamullast, vaid meie südameist ja hingedest. Tuleb kiirustada — meie lastele ja lastelastele on see elu ja surma küsimus.

Miks pööratakse nii palju tähelepanu rahvaviiside kasutamisele kunstmuusikas? On see kont hambu antud-leitud muusikast rääkijatel? (Osalt küll. Lastemuusikakooli literatuuritunnist mäletan seoses Tšaikovski sümfooniatega ainult seda, et ühe finaalis olevat eesti rahvaviis «Kallis Mari»; arvatavasti rääkis õpetaja muudki, aga see on kuskile kadunud.) Ega pole kerge muusikast rääkida, ei lastele ega suurtele, sest muusika olulised kvaliteedid on sõnadega raskesti seletatavad. Siiski, pange tähele — üheksa kümnendikku nendest rääkimistest käib oma rahvamuusika ja kunstmuusika suhete kohta ning seostub laiemalt üldse rahvuslike üritamistega. Kuldar Singi idahuvid jätavad meid sellest aspektist külmaks, kuigi tema oskus kasutada suure ühehäälse muusikatraditsiooni võtteid on märkimisväärne. Veljo Tormise suur populaarsus eesti (aga ka soome) laiades muusikaarmastajate ringides seletub osaliselt sellega, et tema läbi usutakse kõnelevat meie eisiisade vaimu. Ju seda on inimestel vaja.

Niisiis, oletame, et helilooja pöördub oma rahva viiside, sageli vanade, ammu unustatud viiside poole (vrd ka Bartók, Britten) mingi üldisema tunde ajel. Meil, Eestis, on kujunenud rahvaviisiseadetes veidi seda laadi suhtumine, et mida aeg edasi, seda «lähemale» on heliloojad jõudnud rahvaviisi (eriti regiviisi) olemusele. Seega, Mart Saar ja Cyrillius Kreek oleksid nagu autentsemad kui Miina Härma või Rudolf Tobias, Eduard Tubin omakorda neist üle (selle tõestamiseks olen terve artikli kirjutanud<sup>1</sup>), Ester Mägi ja nii mõnigi teine on täpsemalt paika panemata, kuid lippu kannab praegu kindlalt Veljo Tormis. Mis alusel me seda otsustame? Kompositsioonitehnika põhjal, mis viisid järjest rohkem puutumata jätab, vertikaali moodustamisel modaalset harmooniat, või veel parem, viisi helide pinnalt kõlade ja burdoonide tuletamist kasutab. Selline võrdlus on mingil määral õigustatud ainult meie konkreetse kultuurikontekstis. Heliloojad on teadlikult püüelnud rahvaviisile «lähemale», seda püüdlust võime seletada ja hinnata. Ei Tormisel ega Tubinal oleks oma näo saavutamiseks olnud vaja tunda eesti regiviise, samale tulemusele oleks võinud jõuda läti või lapi vanade viiside, eriti hästi aga euroopa keskaegsete viiside pinnalt. Seda on näidanud Tormis ise oma vene, bulgaaria, läti jt viisidega kirjutatud tsüklites, kus ta kompositsioonitehnika olulisemas osas ikka samaks jääb. See pole see? Jah, see on paljas kompositsioonitehnika, siin läheme mööda tähendusest, mis konkreetsete viiside valimisel ikkagi on, olgu nad siis eesti või mõne teise rahva või hoopis mõne helilooja viisid. Läbi «Lauliku lapsepõlve» ja «Tuljaku» räägib meiega Miina Härma asjadest, mis talle olulised, ja nii nagu tema aeg seda õigeks ning ilusaks pidas, «hellestustes» kõneleb Veljo Tormis, loomulikult omas keeles ja oma kaasaegsetega. Aga suures osas samast asjast.

Meelega ei taha ma kasutada sõna rahvuslik (muusika, kunst, kultuur). See kvaliteet oleks justkui olemas, kaugelt vaadates. Lähemal kirjeldamisel aga kipub laiali valguma, absurdseks muutuma nagu jutt eestlase, vene-lase või sakslase rahvuslikust iseloomust. Kõige kummalisem on see, et muusika, mis kõigi tunnuste järgi ei tohiks «rahvuslik» olla, võib võöra-

<sup>1</sup> U. Lippus. Rahvaviisidest Eduard Tubina klaveritsüklis «Süit eesti karjaseviisidest». Rmt: Soomeugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977, lk 39–58.

maalasele siiski läbini eestipärane tunduda. Võib kirjutada seeriatehnikas muusikat haikutekstidele ja olla siiski kahe jalaga eesti kultuuris. Teist otsa pidi arutledes läheb asi veel keerulisemaks. Oletame, et rahvuslik on ainult see, milles «rahvamuusika intonatsioonid» ära tunneme. Siis hakkame otsima subdominantsust, madalaid juhtheliseid, sekund-kvart-akorde, paralleelseid kolmkõlasid, tõusvaid ja langevaid tertsikäike jne. See on aga väga laialt levinud arsenal, sugugi mitte eesti või põhjamaade monopol. Samas vaimus kui Ofelia Tuisk saab hakkama Heino Elleri rahvuslikkuse tõestamisega<sup>2</sup>, võiks rääkida ka Debussy või Mussorgski, hea tähtmise juures isegi Messiaeni suhetest regilauluga. Kuidas? Võib leida regiviise, mille helirida püüdnud trihordiga *a-h-c* või *h-c-d* (täistoon-pooltoon või pooltoon-täistoon); hulgaliselt on aga viise, mis neid intonatsioone rõhutavad, kuigi viisi koguulatus on laiem. Siit viib otsetee Tormise mõnedesse teostesse, kus neist intonatsioonidest on konstrueeritud oktavi ulatusega neljast sarnasest lülist laad ehk üks Messiaeni kirjeldatud piiratud transpositsiooniga laadidest<sup>3</sup>. Et seda laadi ka paljud teised Euroopa heliloojad on kasutanud, ei pruugi meid eksitada, kui soovime püstitada hüpoteesi näiteks Messiaeni Muinas-Eesti päritoluga ammest. Veel võiks ju tõestuseks tuua mõningad Messiaeni rütmid, mida ka eesti keele vältesüsteemi pinnalt tuleb tunda annab. Kas ma seda laadi muusikaanalüüsi üldse ära pilada tahan? Keegi ei usuks, kui ma seda nüüd eitada püüaksin, seepärast pean seletama. Esiteks, meie väikeses kultuuris helilooja ja muusikast kirjutaja (ükskõik kelleks ma teda ei nimeta — ajakirjanikuks, muusikateadlaseks või isegi kirjanikuks) sageli tunnevad üksteist päris hästi ning kirjutaja kas teab kindlalt või aimab, mida helilooja on tahtnud teha. Seepärast võivad ta jutus rahvuslikest intonatsioonidest tõesti peegelduda helilooja kavatsused. Teiseks, üks ilus fantaasia, kui ta on peale muu ka elegantselt kirja pandud, õigustab ise oma olemasolu, teda loetakse kui kirjatükki. Ja muusikateaduskriit pole füüsika või astronoomia, kus tõekriteeriumid rangelt paigas. Kui kirjutaja oma fantaasiat vähegi mõistlikes piirides peab ja kompositsiooni olemust tabab, siis jutustab ta meile konkreetsest heliloojast, tema isikust, vaadetest, kompositsioonitehnikast jms võib-olla midagi sellist, mida heliloojal endalgi raske teadvustada. Ei maksa ainult arvata, et sellega on muusika rahvuslikkus ära seletatud, määratud ja piiratud — ühele silt külge «rahvuslik» (natsionalist), teisele «kosmopoliit» (internatsionalist).

Läbi aegade oleme harjunud sellega, et rahvaviiside kasutamine on kiiduväärne tegu. Rahvaviisidele toetuvat loomingu soosis ametlik kultuuripoliitika 30. aastatel, selles nähti ühte omakultuuri<sup>4</sup> komponenti. Samas aga pääses see ka pimedast jälitamisest sõjajärgsetel natsionalismi vastu võitlemise aegadel, kuna rahvaviiside kasutamisel olid nõukogude muusikas pikaajased traditsioonid. Just seda seati eeskujuks ja vastukaaluks modernsele, dissoneerivale ja närvilisele helikeelele. Nõukogude konservatooriumide eeskujul võeti ka meil konservatooriumi õppeplaani rahvalooming ning tulevastele heliloojatele ja muusikateadlastele rahvaviiside kogumise praktika. Sellel olid oma head ja halvad küljed. Arvan, et on vaja teada, milline on ehtne rahvamuusika. Edasi aga võib iga kunstnik sellesse suhtumisel oma isikliku seisukoha kujundada. Kunst millegipärast ei soosi sihilikku vooruslikkust, ja kui rahvaviiside kasutamine iseendast on üleüldse ja ametliku kultuuripoliitika poolt tunnustatud vooruslik tegu, siis muudab see kunsti tegemise hoopis keerukamaks.

<sup>2</sup> O. Tuisk. Heino Elleri aosoole konstruksioon ja runoviisid. Rmt: Muusikalisi lehekülgi II. Tallinn, 1979, lk 74—87; O. Tuisk. Heino Elleri muusika rahvuslikkusest. Rmt: Muusikalisi lehekülgi V. Trükis.

<sup>3</sup> U. Lippus. Analüütiline etüüd «Raua needmisest». TMK 1985 nr 2, lk 20—29; Tarmo Lepik. Veljo Tormis; «Maarjamaa ballaad». TMK 1986 nr 7, lk 21—30.

<sup>4</sup> Vt sellega seoses: A. Viies. Folklorismi sünd Eestis. Keel ja Kirjandus 1986 nr 10,

Konjunktuuriga ehk seletubki, et rahvaviise kasutasid paljud, kes selleks suurt sisemist vajadust ei tundnud. Võib-olla seepärast on 50. aastate parimad rahvaviisi kasutused Eduard Tubinalt Rootsis, kodumaal pidid moodsad muusikastiilid enne saama rehabiliteeritud, et jälle vabalt ja loomulikult rahvaloomingusse suhtuda.

Mida siis ikka rahvaviisid kunstmuusikas tähendavad? Eespool püüdsin ära pilada arusaama, nagu oleks nende abil võimalik luua rahvuslikku helikeelt. Minu arvates on see lihtsustamine. Esiteks, niiviisi vaadeldakse rahvaviise kui muusikalist materjali, millest tuleb rahvuslik muusikakultuur alles teha. Teiseks, lihtsustub arusaamine helikeelest või kompositsioonitehnikast. Tähelepanu keskpunkti nihkub rahvaviisiga seostuv — intonatsioonid, kooskõlad —, kõrvale jäävad kompositsiooni seisukohalt olulisemad nähtused. Püüdsin juba ka välja öelda, et tähtsam on see, miks helilooja on valinud mingid rahvaviisid (kui on tegemist tõsiselt võetava heliloojaga), kui see, kuidas ta neid kasutanud on. Siit jõuame teise suurde teemaderingi.

Usaegne euroopa kultuur on visalt püüdnud sisse tuua puhta muusika kontseptsiooni. Puhta või absoluutse muusika all mõeldakse teoseid, mis suhtlevad kuulajaga ainult helide keeles — ilma tekstita, ilma helilooja kirjutatud programmita või kirjeldavate pealkirjadeta, ilma helimaalin-guteta, ning ka ilma renessanss- ja barokkmuusikas tuntud kindla tähendusega muusikaliste figuuride ja sümboolikata. Puhta muusika kõrgeim žanr on sümfoonia. Muusikaajaloos tulevad need probleemid laiemalt päevakorrale austria muusikakriitiku ja -estetikku Eduard Hanslicki teose «Muusikalisest ilusast» ilmumise järel 1854. aastal<sup>5</sup>. Hanslicki seisukoht on, et muusikaesthetika peaks seletama, mis on muusikas ilusat, selle asemel aga tegeleb tunnete kirjeldamisega, mis valdavad kuulajat muusika kuulamisel. Hanslick arutleb muusika sisu ja eesmärgi, sisu ja vormi jms mõistete ümber. On märkimisväärne, et XIX sajandi esimese poole jooksul oli tekkinud situatsioon, kus selliste asjade üle oli võimalik ja vajalik vaielda (Hanslick sai ägeda kriitika osaliseks mitte ainult otseste Wagneri-Liszt'i pooldajate poolt). Sada aastat varem poleks selliseid probleeme muusikast kirjutajail pähe tulnud, kõik oli veel selge. On küllalt palju verbaalselt või kujundlikult (ratsionaalselt, konkreetset) mõtlemaid inimesi, kes puhta muusika kontseptsiooni omaks võtta ei taha. Pool sajandit hiljem kurdab Arnold Schönberg: «On suhteliselt vähe inimesi, kes võimelised puhtmuusikaliselt mõistma, mis muusikal öelda. Kuulamine, heliteos peab äratama mingeid kujutlusi, ja kui neid ei teki, siis tehakse järeldus, et kas ei saadud teosest aru või et see ei kõlba kusagile [- -]. (...) et muusikas puudub otse nähtav materjal, otsivad ühed tema mõju taga puhtformaalset ilu, teised poeetilisi sündmusi. [- -] Paar aastat tagasi tundsin sügavat piinlikkust, kui avastasin, et mul polnud aimugi, millest öieti paari tuntud Schuberti laulu aluseks olevad luuletused rääkisid. Pärast lugemist selgus, et ma sellega laulude suhtes midagi ei võitnud, ma polnud sunnitud muutma oma ettekujutust muusikalisest ettekandest.»<sup>6</sup> Visalt tegeldakse tänini seletamisega, mida mingi teos ütleb (kujutab, tähendab). Isegi selline üdini tähenduslike paradigma-dega seotud teadus nagu semiootika pole suutnud muusikast mööda minna. Võimalik, et asi läheks selgemaks, kui me muusika sisu asemel pööraksime tähelepanu muusika funktsioonile. Mõõndes, et muusikal on ühiskonnas mitmeid funktsioone ja neile loomulikult vastab erinev muusika. Siis me ei suhtuks ei Hanslicki, Schönbergi ega paljudesse teistesse puhta muusika

<sup>5</sup> E. Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1982; vt ka T. Järg. Eduard Hanslick. TMK 1984 nr 1, lk 11—12, ja E. Hanslick. Mõisted «sisu» ja «vorm» muusikas. TMK 1984 nr 1, lk 13—16.

<sup>6</sup> A. Schönberg. *Das Verhältnis zum Text*. In: *Der Blaue Reiter*. München, 1912, tsit teose järgi: A. Schönberg. *Schöpferische Konfessionen*. Zürich, 1964, lk 30—31.

jüngritesse kui dekadentliku kunst kunsti pärast eestvõitlejatesse. Võiksimineid mõista nii, et muusika sisu ei saa jutustada ega joonistada, kuid see, mis muusikal öelda on, muusika eesmärk või funktsioon, on sama mis teistelgi kunstidel, mingil abstraktsel moel ehk ka sõnastatav. Schönberg tunneb end Moosesena Aaroni vastas (paar lauset artiklist teksti ja muusika suhete üle on muidugi tühiasi, et aga just see vastuolu — abstraktse idee tunnetamatus — teda on vaevanud, võime oletada operi «Mooses ja Aaron» põhjal). Ja et nüüd rahvalaulude juurde tagasi tulla, tsiteerime, kuidas on seda konfliktit kujutatud eesti rahvalaulus: «Siis Mooses hirmsa vihaga sealt mäe päält maha tulli, / ja Aaron pistis plagama, tal hirm küll nahkas olli.»<sup>7</sup>

Mis see muusika funktsioon siis oleks? Arvan, et lugeja on juba mõistnud, kuhupoole tüürin, ning me ei pruugi kogu viimase sajandi muusikalugu läbi võtta. Vaatamata puhta muusika olulisele rollile kahe viimase sajandi heliloomingus, pole muusika mõistmise probleemid sugugi ainult muusika probleemid. Mida rohkem «süva» poole on helilooja rihtinud, seda enam käivad läbi muusika kultuuri üldised ja kohalikud kriisid. Helilooja ei pruugi paljutki endale teadvustada, ammugi mitte verbaalselt läbi mõelda või seletada — enamasti on heliloojate seletused pigem programmilised manifestid, piiratud ja võitlevad, ja nii peabki olema. Helilooja tõeline isik peab minema ta muusikasse, kui ta vähegi oma ala väärib, kõigi oma voostrukte ja puudustega, uskumiste ja uskmatustega, otsimiste ja leidmata jäämistega.

Milleks kogu see jutt? Esiteks, rahvaviis, nagu iga äratuntav viis, toob muusikateosesse terve assotsiatsioonide ringi tekstide, uskumuste jms näol, nii et meil ei ole enam tegemist puhta muusikaga. Teiseks, veel olulisemal määral mõjutab rahvaviiside, laiemalt kogu rahvatraditsiooni poole pöördumine just puhtmuusikalist aspekti. Rahvatraditsioon sisaldab mingil moel terviklikku, tasakaalustatud maailmavaadet, oma hea ja halva mõõdupuud ja käitumisjuhiseid, mida me tänapäeval küll üle võtta ei saa, kuid mis siiski haakuvad mitme just praegu väga terava vajadusega. Kui nüüd noppida välja kaks konkreetset heliloojat, siis ütleksin, et Tambergil on rahvaviisid sümfoonia teinud kui sümboolid, kuigi nende intonatsioonidega seostub kogu muusikaline materjal, Tormist jälle huvitab rahvatraditsioon kui elamise moodus.

Ühe olulise impulsi selle loo kirjutamiseks sain aastaid tagasi Juhan U. E. Lehtoneni artiklit «Uuno Taavi Sirelius, soome-ugri etnograafia uurija»<sup>8</sup> lugedes. Lehtonen vaatlleb mõningaid motiive, mis Soomes sajandivahetuse paiku tingisid fennougristika kui uurimissuuna levikut lingvistikast ka teistesse rahvateadustesse: «Soome-ugri arheoloogilise uurimistöo varase perioodi kõige olulisema tegelase, arheoloogiaprofessor J. R. Aspelini arvates oli fennougristika loomine ülesanne, mida kogu inimkond nõudis soome rahvalt. Tegelikult nõudis seda ainult väike rühm soome intelligente, kes vasttärrganud rahvusliku uhkuse mõjul silmad olid avanud. «Kalevala» oli juba näidanud, et soomlastel on seljataga kõrgelt arenenud kultuur; fennougristika pidi nüüd tõestama, et soomlased pole mitte üksik, kaduv rahvas, vaid osa suurest rahvaste perest, mis kunagi oli asustanud tohutuid Põhja-Euraasia alasid. Fennougrism seega nagu garanteerib soomlastele õiguse vanale kultuurile ja suurele ajaloolisele, õigusele, mida oli peetud oluliseks alates Nicolaus Ragvaldist, Olof Rudbeckist ja Daniel Jusleniusest. Ungarlastele, kes olid vähemalt niisama palju huvitatud

<sup>7</sup> Ringmängulaul «See Iisrael läks rändama» sattus mulle juhuslikult ette Grete Jentsi regilaule noteerides: «... see laul on palju pikk veel, seal on see tükk ka, kuidas see Aaron kullast vasikut lõi, valas, ja rahvalt jälle ehteid võttis.» RKM Mgn 567, a) — Fon S. Lätt 1961. a Karksi-Nuia alevis, laulnud G. Jents, 77 a vana.

<sup>8</sup> J. U. E. Lehtonen. *U.T. Sirelius, student of Finno-Ugric ethnology. Ethnologia Scandinavica*, 1981, lk 13—21.



vanast kultuurist kui soomlased, ei paistnud see soome-ugri alternatiiv-  
esialgu küllalt väärikas. Nad oleksid parem näinud end suurte Ida kultuuri-  
de järglastena, või vähemalt sküütide või hunnide (...). Soomlaste  
jaoks aga oli ainult soome-ugri võimalus, ja seda tänuikumalt asusid nad  
Castréni näidatud teele.» Lehtonen lõpetab: «Siiski, vaatamata rakenduse  
raskustele ja metodoloogilistele probleemidele ja tänu Sireliuse pingutus-  
tele sai etnoloogia soome-ugri haru rajatud, ja tänapäevani jätkub vaid-  
lus — kord tulisem, kord leebem, nii Soomes kui Ungaris — selle üle, millise  
määralt see etnoloogiaharu on või ei ole õigustatud. Pole vaja siin seda  
otsustada; piisab, kui märgime, et etnoloogia kateeder Helsingi ülikoo-  
lis on ikka veel soome-ugri etnoloogia kateeder ja sellisena ainus ma-  
ailmas.»

Sireliuse (1872—1929) aegadel tuli Helsingi ülikoolist Tartusse esimene  
eestlasest rahvaluuleteadlane Oskar Kallas, Setumaal matkas Armas Otto  
Väisänen, ka esimese arvestatava uurimuse eesti regilauludest kirjutas  
soomlane — Armas Launis<sup>9</sup>. Nüüd on olud muutunud ja just fennougristi-  
ka alal on meil soomlaste ees mõningaid eelseid. Tartu Ülikoolis on  
NSV Liidu ainus soome-ugri keelte kateeder, Tallinnas sektor ning ilmub  
ajakiri «Советское финноугроведение». Selle kõrval paistab soome-ugri  
temaatika plaanivõtmine ka folkloristidel, etnograafidel ja teistel rahvus-  
teadustega tegelejatel endastmõistetavana. Kuigi fennougristikat seob  
kindlalt ainult keeleuurimine, on viimase ühiskondlik kõlapind vist kõige  
kitsam. Meie kultuuri mõjutab soome-ugri ainek rohkem folkloori- ja  
etnograafialembestest kunstiinimeste kaudu. Võimalik, et ma eksin, olen  
asjale liiga lähedal, kuid mulle tundub, et meie praeguses kultuuris on soome-  
ugri ainek (sealhulgas eesti materjal) võtnud selle koha, mis varem  
kuulus ainult eesti rahvaloomingule. Faktidest pole puudu. On Lennart  
Mere filmid, on Mikk ja Heno Sarv, kes mõjutavad hulka noori inimesi ja  
tervelt kahte teatrit, «Vanemuist» ja «Ugalat», ka Kaljo Põllu reisirid pole  
sugugi ainult teaduslik eesmärk, eelkõige on see ikka kunsti tegemine ja  
kunsti õppimine (ja mitte ainult tehniliste oskuste). Mis meid sunnib sel-  
lega tegelema, sellest nii laialt huvituma? Osalt kindlasti toimivad samad  
motiivid, mida mainisin juba seoses soomlastega, ja kuna oleme veel väik-  
sem ja tähtsusetum rahvas, siis toimivad need veel tugevamini. Ka meie  
missioonitunne sugulusrahvaste rahvuskultuuride suhtes peaks olema veel  
teravam, sest kaks vahepealset suurt sõda on maailmapilti kõvasti muut-  
nud. Kiiresti nivelleeruvate rahvatraditsioonide jäädvustamine on praegu  
aktuaalne kogu maailma kultuuriliikumistes, UNESCO ja mitmete teiste  
organisatsioonide pideva tähelepanu all. Ja siit veel üks väike intrigeeriv  
nüans — kaugemad soomeugrilased oleksid veidi nagu meie omad päris-  
maalased.

Kui nüüd aga materjalist endast lähtudes hakata ringi ümber enda  
laiendama, oma juuri otsima. Esimene tagasihoidlik ring haaraks lääne-  
meresooe rahvad. Regilaulutraditsioon on ühtse algupäraga, soome, kar-  
jala, isuri, vadja lauludest leiame mõndagi, mis laiendab arusaamist meie  
oma regilaulutraditsioonist. Vepslased jäävad veidi kaugemale. Liivlastega  
on meil pikka aega olnud ühine ajalugu. Et me eesti ja liivi laulukultuuri  
seostest vähe teame, on paratamatus. Säilinud liivi laulud on pärit ainult  
Kuramaa liivlastelt, enamikus läti laulude tõlged või loodud läti eeskujude  
järgi<sup>10</sup>. Edasi seda ringi laiendades aga, enne kui Volgamaale jõuda,  
peame vaatama oma lähemaid naabreid, lätlasi, leedulasi, venelasi, rootslasi,

<sup>9</sup> A. Launis. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien*. Helsingfors, 1910.

<sup>10</sup> O. Loo rits. *Volkslieder der Liven*. Tartu, 1936; hüpoteesidest eesti-liivi laulusuhete üle vt: H. Tampere. Mõned mõtted liivi rahvalaulust. Rmt: Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977, lk 135—144.

saksiasi, ehk ka taanlasi ja poolakaid. Kuigi nad pole meie keelesugulased, on nende rohketest esindajatest aegade jooksul saanud veresugulased, rääkimata mõjust, mida läbikäimine ja ametlik võim avaldavad riitele, kommeteie, uskumustele, lauludele, tantsudele. See pole muidugi miski uudis, ükski etnograaf ega arheoloog ei saa neist üle hüpata, see on võimalik ainult kunstnikel, kui kangesti soovitakse midagi vastukaaluks oma lootusetule eurooplane-olemisele. H. Tampere loengutest jäi mulle meelde laenude oletamine, mille ta küll lõpuks ise ümber lükkab: «Runolaulude tekkimise kohta on olemas väga mitmesuguseid teooriaid. Suur osa neist peab runosid väga omapäraseks nähtuseks. Kuid on avaldatud ka arvamusi, et nende tekkimist on mõjutanud balti hõimud (R. Niemi), mis oleks avaldunud kõigepealt värsimõodus (neljajalaline trohheus), samuti parallelismi arendamises ja isegi eeslaulja ja koori vaheldumises. Kuid alliteratsiooni puhulgi on peetud tõenäoliseks laenamist germaanlastelt (A. Ahlquist). Läänemeresoome runoviiside tekke kohta on isegi oletatud, et neile on eeskujuks olnud lõunaslaavlaste rahvamuusika (A. Launis), muidugi sellel kaugel perioodil, millal need hõimud võisid kokku puutuda kuskil Dnepri-mail. Nagu näeme, oli omal ajal soome folkloristide koolkonnale omane näha kõikjal laenamist. Kõik need oletused rahvalaulude kohta on siiski osutunud ennatlikeks, ainult väliste tunnuste formaalset sarnasust arvestavaiks. Tegelikult on iga rahva vana laululooming välja kasvanud selle rahva eluolu iseärasustest ja keele omapärasest joontest, kuigi ei saa salata väga vanu kokkupuuteid eri rahvaste kultuurides.»<sup>11</sup>

Aastatuhandete-vanused skandinaavia ja balti motiivid on tõenäolised, kuid meil on võimatu nende jälgi ajada, vähemalt muusikas. Ainult pilliuurijad võiksid koos arheoloogidega töötada, ja peaksid seda muidugi tegema, kui neid oleks rohkem kui üksainus Igor Tõnurist. Hilisematest aegadest on aga ka muusikalist materjali. Herbert Tampere tööd on täis väikesi vihjeid, kust mingi viis, tants, pill võib pärit olla (lõuna-eesti regivärsilistes lauludes leidub slaavipärasusi meloodiais ja vormides, paljud kaherealised refrääniga viisid ja see vorm tervikuna on seotud läti liigolauludega, refräänide päritolu üldse viitab lõuna poole jne). Ühised jooned ei pruugi tähendada laene, need võivad olla seotud laiemate nähtustega. Põnev oleks neid jälgi ajada, ja see oleks tunduvalt realistlikem tegevus kui muusikaline fennougristika. Ma ei kirjuta praegu teaduslikku artiklit ja ei muretse eriti oma väidete täpsuse pärast, aga väga mitmekesised ja mitmekihilised peaksid olema ka eesti-rootsi suhted. Ka neid on võimalik mingil määral rohkem valgustada kui seda seni on tehtud. Rootsi ja üldse skandinaavia mõjudest on enim juttu seoses Lääne-Eesti ja saartega, seda mitte ainult rannarootslaste tõttu. Varasematel aegadel metsad ja sood lahutasid, meri aga ühendas rahvaid. Nüüd, kus üle mere peaaegu võimatu on saada, oleme selle oma teadvusest nagu maha kandnud. Meenutagem, et folkloristika ajaloo järgi pärineb esimene teade eestlaste laulmisest taani ajaloolase Saxo Grammaticuse teosest «Gesta Danorum», milles jutustatakse ajaloolisest lahingust ühelt poolt taanlaste ja rootslaste, teiselt poolt eestlaste vahel 1170. aastal Olandi saare rannikul.<sup>12</sup> Väidetavasti jõudsid ka mõned põhjaeuroopa kultuurinähtused meile mitte sakslaste kaudu, vaid üle Skandinaavia. Eestlaste seas on põgusalt tuntud hiu kannel — rootsi *stråkharpa*, soome *jouhikko* või *jouhikantele* — muistne skandinaavia päritoluga pill, mis keskajal oli tuntud üle Euroopa krotta (*chrotta, crowd, rote, crwth*) nime all. Algselt olnud see näpitarv lüüratüüpi pill, hiljem mängiti seda poognaga, keelte alla, pilli «sarvede» vahele lisati veel sõrmlaud, viisikeeltest eraldi tõmmati paar bassikeelt, mis viisile kaasa helisesid. Krotta kadus XIV sajandi paiku, kuid näiteks Walesis tuntud seda

<sup>11</sup> H. Tampere. Läänemeresoome rahvaste rahvamuusika. Käsikiri, TRK, 1973, lk 6—7.

<sup>12</sup> E. Laugaste. Eesti rahvaluuleteaduse ajalugu I. Tallinn, 1963.

veel XVIII sajandil.<sup>13</sup> Tampere oletab, et see pill levis eestlastele kohalike rootslaste vahendusel alles XIX sajandil.<sup>14</sup> Ma ei tea tema argumente, kuid XIX sajandil moodi tulnud muusika jaoks oli see pill juba väga arhailine, oma võimalustel on ta torupilli kammerlikum kaaslane.

Kohalikest kandletüüpidest on kirjutanud Igor Tõnurist.<sup>15</sup> Tänu Tormise «Vipuses käimisele» tuntakse nüüd meilgi Väinämöise (Vanemuise) kandlana just vana viiekeelelist kannelt. Et aga vett segada ja fantaasiaid õhutada, hüppaksin veel kord Lääne-Euroopasse: «Psalteerium oli sama populaarne [kui krotta], kuid ta näib olevat vahetanud oma vana täisnurkse kuju ida tüüpi *qānūn*'i trapetsikujulise vormi vastu, kuigi XIII sajandi käsikirjas «Cantigas de Santa Maria» on näha ruudu- ja isegi poolringikujulisi vorme. Sõnast *qānūn* tuli mitmesuguseid euroopa vasteid: prantsuse *canon* ja *micanon*, saksa *kanōn*, hispaania *caño*, ladina vormiks oli *canale*.»<sup>16</sup> Curt Sachs loeb üles sama rea, lisab itaalia *canone* ja «dazu vielleicht liv. *kanalā*»<sup>17</sup> (peaks olema liv *kandla*). Mõned lülid jäävad puudu, et kandleni välja tulla.

Edasi, kui naaberrahvaste ring läbi, võiks kaugemate soome-ugri rahvas-teni jõuda. Samas peame aga nende muusikale lähenedes maha võtma kõik selle, mis nemad on omandanud aastatuhandetepikkustes kontaktides. Kas oskame? Mis järele jääb? Ühe katse eraldada meloodias hüpoteetilist soome-ugri aluskihti on teinud ungarlane L. Vikár<sup>18</sup>. Kõigepealt viskas ta välja kõik neljarealsed ja üldse stroofilised meloodiad, siis pentatoonilised viisid, laia ulatuse ja langeva meloodiajoonega viisid (seletades neid türgi mõjudega), mitmehäälsed laulud (vene mõju). Lõpuks jäeti välja veel meloodiad, mille ulatus ületab kvindi ning minoorsed kõrge juhtheliga meloodiad. Oletades, et järele jäi soome-ugri viisikihistus — kitsa ulatusega viisid ühe või kahe lühikese reaga, mida korratakse, vahel ka varieerides. Vikár rühmitas neid heliridade alusel ja sai kvindi ulatuses kõik diatoonilised read täidetuks ning ka enamiku tertsi- ja kvardi-«aukudega», mille aluseks võib olla nii diatooniline kui ka pentatooniline laadiline mõtlemine. Kokkuvõtteks kirjutab Vikár: «Ootamatuks üllatuseks oli erinevate meloodiatüüpide rohkus kolmel või neljal noodil, samuti iga tüübi sees ilmnev ammendamatu rütmi ja meloodiate mitmekesisus. Oleks arvanud, et paari noodiga piirduvas muusikas meloodiad on samad või vähemalt sarnased. Meie uurimus tõendab vastupidist. [---] Soome-ugri rahvaste suur perekond on liiga lai ja pillatud nii ruumis kui ajas, et olla kindel, ka samade meloodiate avastamise puhul, et nad osutavad kaugesse minevikku ulatuvatele sidemetele. Pigem peaksime püüdma koguda nähtusi, mida leidub arvukalt, ja kõige olulisemaid karakteristikuid. Siiski, enamikul juhtudel pole tingimused säärase töö jaoks veel saabunud.» Jääb lisada, et samade tulemuste saamiseks poleks Vikár pruukinud end piirata soome-ugri rahvastega — raskem on leida rahvaid, kelle arhailistes viisikihtides (kui neist midagi on säilinud) puuduksid kitsa ulatusega diatoonilised, lühikese muusikalise fraasi lõputul varieerival kordamisel põhinevad viisid.

<sup>13</sup> G. Hayes. *Musical instruments*. In: *The New Oxford History of Music III*. London, 1960, lk 470—474. Keelpillide leviku kohta veel samast:

«Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa,

Graecus achilliaca, chrotta Britanica canat,»

«Las roomlane kiidab sind lüüral, barbar harfil, kreeklane kitharal ja britlane las mängib krottat») (6. s, *Venantius Fortunatus, Carmina*, VII—VIII 63—64.)

<sup>14</sup> H. Tampere. Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975, lk 38,

<sup>15</sup> I. Tõnurist. Kannel Vepsamaast Setumaani. Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977, lk 149—177.

<sup>16</sup> G. Hayes. *op cit*, lk 481.

<sup>17</sup> C. Sachs. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig, 1930, lk 135—137.

<sup>18</sup> L. Vikár. *Archaic types of Finno-Ugrian melody*. *Studia musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 14. 1972, lk 53—91.

Tahan väita, et meie pürgimus soome-ugri ürgelementide poole kunstis on tegelikult suunatud väga üldise tsivilisatsioonieelse põhjaeuraasia kultuuri poole. See pürgimus on seotud väga laiate ühiskondliku mõtte liikumistega kogu praeguses maailmas, mitte ainult palja folklorismi või omakultuuriga. Need on jõud, mis aastate eest töid moodi ülikooli bioloogiateaduskonna, mille pärast paljud linnalapsed on võtnud ette metsandust õppida, mille kõige laiemaks ja igapäevasemaks väljenduseks on looduskaitse liikumine, selle populaarsus rahva seas (nende tunnete teravuse ja jõulisuse ettekujutamiseks meenutagem diskussiooni hölmikpuu ja tulevase «Estonia» maja ümber). See paljudele inimestele väga vajalik kunst ja muusika, mis kirjutatud neid vajadusi rahuldama, täidab oma funktsiooni ühiskonnas, ainult selle soomeugrilisusele ei pööraks ma erilist tähelepanu. Soome-ugri uurimiskeskused, ekspeditsioonid, kogud Kirjandusmuuseumis ja Etnograafiamuuseumis, regulaarsed fennougri kunstikõhvitused (rahvusvahelised ja üleliidulised suured kokkutulekud, rahvamuusikakonverentsid koos kontsertidega jms) varustavad meie kultuuri just soome-ugri aine-rikkusega, selle kõrval ei tohiks aga unustada, et kultuuritraditsioonide poolest pole iirlased, fäärlased, waleslased, bretoonid, islandlased ja skandinaavlased meist kaugemal kui komid, händid või ungarlased, pigem lähemal, kuigi me neist praegu ehk vähem teame. Tegelikult ei piiragi kunstnikud end soome-ugri-ga, isegi kui seda sõnades väidetakse — Lennart Meri põimib oma soome-ugri rahvaid tutvustavasse filmi «Linnutee tuuled» loomulikult nganassaani šamaani (nii põnev materjal, et võimatu kasutamata jätta). Keelteperede suhted libisevad filmist kergesti läbi ja emotsionaalses kogumuljes sulab seegi lõik kokku soome-ugri ürgšamanismiga (poleks põhjustki siin keelesugulusest numbrit teha, sest põhja rahvaste kultuure seob omavahel elukeskkond palju tugevamini). Korjaki trummist on tänu Veljo Tormisele saanud peaagu eesti rahvapill, igatahes on pärast «Raua needmist» ja «Vipuses käimist» väga raske võõramaalastele seletada, et eestlased pole üldse trumme tundnud (kui hantidel-mansidel oleks olnud oma rahvakunstiansambel, oleks võidud need trummid muidugi neilt hankida, aga mis tähtsust sellisel formaalsel päritolul).

Kas selles pikas jutus on lühikesi mõtteid, mida võiks kokkuvõtteks veel korrata? Püüame otsad kokku tõmmata:

— rahvuslikku muusikat ei saa piirata rahvamuusikaainelise muusikaga, see nähtus on tunduvalt keerulisem ning nagu kunst üldse ei allu ta tahtliku loomise või korraldamise katsetele;

— puhas muusika ei tähenda, et muusikal puudub sõnum või funktsioon, et ta oleks ise nii vahend kui eesmärk; suhteliselt vähe on muusikat, mida tervenisti puhtaks muusikaks võiks pidada, kuid selle puhtmuusikalise aspekti tajumine on muusika adekvaatsel mõistmisel väga oluline;

— rahvatraditsiooni äratuntavad elemendid hakkavad kunstiteoses paratamatult funktsioneerima sümbolitena ning tekitavad enda ümber assotsiatsioonide võrgu, see on aga seoste pindmisesem, kergemini kättesaadav kiht; sügavamaid, loomingu puhtmuusikalisi kihte seob rahvatraditsioon läbi helilooja isiku, tema elutunnetuse;

— tänapäeva muusika kriisides on süüdi maailmavaate kriisid ning loodusest ja loodusrahvastest huvitumine (see on küll kohatult pehme sõna), mis on täheldatav kogu maailma kultuurielus, kujutab endast ühte katset neid kriise ületada või neist mööda minna;

— eesti aine-rikkuse loomulik järg on läänemeresoome, selle ringi edasisest loomulikust laiendusest on meie praegune juurte otsimine üle hüpanud otse Siberisse, sealsete loodusrahvaste traditsioonid nähakse ürgse põhjaeuraasia, seega siis väga laias plaanis ka meie kaugete esivanemate kultuuri jäänuseid.



Itkejad Egiptuse seinamaalil.

Ei ole põhjust kirjutada nutust, mis kaasneb inimese hinge tasakaalutusega või pisaratega, mis ähmastavad maailma nägemist. Küll aga võiks olla huvipakkuv midagi teada rituaalsest nutmisest, nimetame seda siinkohal itkemiseks, mis erineb argipäevasest mureväljendusest eeskätt selle poolest, et itk ei löhu inimese sisemist harmooniat, vaid pigem ehitab selle üles.

Eesti kirjakeeles on tegusõna *itkema* kasutusel sõna *nutma* murdelise paralleelvormina. Vormi *itkema* (nimisõna *itk*) koduks paistab olevat Viljandimaa. Kodaveres on kasutatud sõna *itkma*, Vaivaras *itkuma*, laial alal Lõuna-Eestis on aga levinud vorm *ikma* (nimisõna *ikk*).<sup>1</sup> Põhja- ja Lääne-Eestis leidub seda sõna vaid regilauludes (*Nuta nied nutud kooje, ike nied isamajasse* — Kuusalu). See sõnatüvi on kasutusel ka mitmetes teistes läänemeresoome keeltes. Vadjalased, vepslased, karjalased ja soomlased tunnevad sõna *itku* tähenduses nutt (вн плач), kuid sõnaraamatud lisavad ka teise tähenduse (вн причитание). Sõna päritolu ja sugulussuhted teiste keeltega on tänaseni põhjalikumalt selgitamata. Eesti keeles oleks praegu *itkemise* vastena sobiv kasutada *loetamist*, *sõnadel nutmist* või lihtsalt *itkemist* tähenduses rituaalne nutmine, nagu selleski loos tehtud.

<sup>1</sup> A. Saareste, Eesti keele mõisteline sõnaraamat II. Stockholm, 1959.

Itkud ei tohiks meie tänases kultuuripildis päris tundmatud olla. «Iliase» kangelaslugudest meenuvad itkud Trooja linna kaitsel langenud Hektori surnukeha kohal:

/- -/ Andromache nüüd helekäeline itkemist algas,  
vaenlastehukkaja Hektori pea oma embusse võttes:  
Kaasa, mu kallis! Noorena nüüd elust lahkusid. Jätsid  
üksinda mind lesepõlve. Ja väetike alles on poeg see,  
kelle me, õnnetud, koos kord ilmale saatsime. Iial  
ei tema noormeheks sirgu, ma kardan. Ja enne see linn on  
maatasa tehtud, sest läinud sina, kes olid kindlaim ta hoidja,  
kaitstes ta müüre, ta aulisi naisi ja väetimaid lapsi. /- -/<sup>2</sup>

Homeroose üleskirjutus on säilitanud meile kirjasõnas mitmete aoidide ja rapsodide põlvkondade suulistest esitustes lihvitud itkud, nõnda et saame ettekujutuse nende värsimöödust ja poeetilistest kujunditest. Tekstist selgub üht-teist ka esitustavade kohta: itkejateks on naised, hukkunu lähimad sugulased (naine, ema, vennanaine); itkema hakatakse alles siis, kui surnu on kaunilt rõivastatud ja laudile asetatud; itkeja peidab oma suud ja silmi. Itkude lahkunut ülistav loomus, aga ka esitusviis (läänemeresoomlastel on kasutusel isegi eriline itkurätik suu varjamiseks ja pisarate pühkimiseks) on tänaseni tuntud.

Sõna *itk* seostub kergesti ka Jaroslavna itkuga Borodini ooperist «Vürst Igor», mis kirjeldab 1185. aasta sõjaretke ning on Eestiski korduvalt laval olnud. Siin pole aga kuigivõrd tegemist rituaalse surnu itkuga, vaid pigem kaebe- või igatsuslührikaga:

/- -/ Jaroslavna itkeb aovalgel,  
Putivli linnuse müüri ning kõneleb:  
«Oi Tuul, oi Tuuleke!  
Miks puhud me vastu sa, isand?  
Miks khaani nooli sa kannad  
oma kergeil tiivul  
minu armsama sõjameeste vastu?  
Kas pole küllalt sul puhuda pilvede all,  
laevu kiigutades merel sinisel?»  
Miks, oh isand, puhusid laiali minu rõõmu  
mööda stepirohtu? /- -/<sup>3</sup>

Teatrilava kaudu jõudis meieni hiljaaegu veel üks itk. Mai Murdmaa lavastatud lühiballeti «Karje ja vaikus» (esietendus 18. septembril 1986) III osa kannab pealkirja «Lahkunud hing». Siin on Kuldar Sink loonud muusika viimasele osale itkust, mille Federico García Lorca kirjutab tõeadoor Mejiase surma puhul 1935. aastal.

/- -/ Keegi ei tunne sind. Ei keegi. Aga mina laulan sinust.  
Ma laulan sinu profiilist ja sinu nõtkusest.  
Sinu tunnetuse uhkest küpsusest.  
Sinu surmahast, surma suu maitsest.  
Kurbusest, mis oli varjul su lustlikus vapruses. /- -/<sup>4</sup>

Kuigi ka siin pole tegemist itkuga traditsioonilises mõttes, on K. Sink teose loomisel lähtunud ühest väga olulisest rahvausundi põhimõttest. García Lorca peab seda küll iseloomulikuks vaid oma rahvale: «Kõigis maades tähendab surm lõppu. Ta tuleb ja eesriie sulgab. Hispaania mitte. Hispaanias eesriie tõuseb.» Tegelikult on elavate maailma seos surnute riigiga väga tihe paljudel rahvastel ning see ühendus saab kinnitust iga uue saadiku lähetamisel teisele poole eesriiet. Nii on ka eestlased uskunud, et teise ilma siirdunud inimesed jätkavad seal oma elu võimsamatenä kui enne ning mõjutavad oluliselt oma järglaste käekäiku maa peal.

Peale professionaalse kunsti kaudu meieni jõudnud mõne kreeka, vana-vene või hispaania itku ei tea me neist kuigivõrd. Pisut enam teavad itke-

<sup>2</sup> Homeros, Ilias. Tõlkinud A. Annist. Tallinn, 1960, lk 719.

<sup>3</sup> Lugu Igori sõjaretkest. Tõlkinud A. Annist. Tallinn, 1965, lk 74.

<sup>4</sup> Lühiballett «Karje ja vaikus» Kuldar Singi vokaaltsükli «Surma ja sünni laulud» muusikale (Federico García Lorca tekstid, tõlkinud J. Kaplinski). Kavaleht RAT «Estonias». Tallinn, 1986.

misest folkloristid. Muidugi, itkemise kui sotsiaal-psühholoogilise fenomeni vastu võiksid ja peaksid huvi tundma ka psühholoogid, sotsioloogid, etnograafid ja kes kõik veel. Oma olemuselt kuulub itkemine eesti rahvausundi valdkonda, mille uurimine on juba aastakümneid varjusurmas. Pisut on seda ala puudutanud arheoloogid, keeleteadlased ja varem tegutsenud usundiloolased. Kuid nagu hiljaaegu tões ajaloodoktor Ants Viires, «nii ühest kui teisest suunast lähtudes jääb loomulikult sõelale üsna vähe konkreetset ja rohkesti hüpoteetilist, mille tagajärjel meie käsutuses olev piit eesti muinasjutust osutub fragmentaarseks, skemaatiliseks ja — mis kõige halvem — paljuski meelevaldseks».<sup>5</sup>

Mida teatakse itkemisest mujal maailmas?

Itke tunnevad või on varem tundnud vist küll kõik rahvad. On teada, et juba 1298. aastal keelasid Kesk-Euroopa kirikuisad surnute itkemise kui «paganliku» rahvausundi nähtuse. Euroopa ääremaaades ja keskustest eraldatud aladel säilisid itkud kauem. Inglismaal ja Sotimaal on itketud veel XVIII sajandil, Iirimaa geelikeelseid itke on üles märgitud veel hiljaaegu. Ülem-Austrias kogunesid naised surnut valvama ja itkema veel enne Teist maailmasõda. Romaani keelealal on teadlased leidnud itke nii Prantsusmaal, Hispaaniast kui ka Itaaliast, kusjuures tänaseni on itkutraditsioon tugev Korsikal ja Sitsiilias. Kuulsin kord raadios ühte mõne aasta eest Põhja-Itaalias salvestatud itku. Kõrge naisehääle halamine ei jätnud mingit võimalust kahelda, et tegemist on itkuga, sõnade mittemõistmisele vaatamata.

Itkud pole Euroopa eripära. Teame, et itkenud on indiaanlased Ameerikas, Austraalia aborigeenid, paljud Aasia ja Aafrika rahvad. Üks Uus-Meremaa maooritar on itkenud selliseid poetilisi sõnu: «Teie, sinised lained, kes te tulete ja lähete: ärge enam tõuske, ärge enam laskuge, sest mu lemmik on ära viidud. Käratsev rahvahulk koguneb peoks, paat lõikab nobedasti laineid, valge vaht kerkib kõrgele. Linnud lendavad edasi-tagasi nagu tume pilv, laskuvad aga siis kõrgele kaljule. Vaid sina, mu armas, ei pöördu enam tagasi.»<sup>6</sup>

Tänase päevani on itkud aktiivselt kasutusel laialdasel maa-alal Ida-Euroopas Balkani poolsaarest Balti mereni. Tuntud on kreeklaste, bulgaarlaste ja ungarlaste itkud. Rikas on itkude poolset Volga-äärne Mordva, samuti Põhja-Dvinaa äärne Komimaa. Itke kasutavad teisedki soome-ugri rahvad. Võimsa Põhja-Vene itkupiirkonna moodustavad Vene NFSV Volgda ja Arhangelski oblast.<sup>7</sup>

Sellesse itkuvõõndisse jäävad ka õigeuskliku kiriku mõjusfääri kuulunud läänemeresoomlased, kes on folkloristide hulgas hästi tuntud kui silmapaistvad itkejad. Karjalastelt, vepslastelt, vadjalastelt, isuritelt ja mitmetelt teistelt väiksematelt etnilistelt rühmadelt on viimase poolteisesaja aasta jooksul üles kirjutatud tuhandeid itkuvärsse, viimastel aastakümnetel on tehtud sadu helisalvestisi. Neid itke on avaldatud ja uuritud, kirjutatud mõnigi teadustöö. Sellesse itkuvaramusse kuuluvad ka setu itkud, mis on eesti folkloristide eriliseks huviojektiks.<sup>8</sup>

Karjala rahvausundi uurijad on näidanud, et veel hiljaaegu peeti itkemist ainsaks ühendusvõimaluseks teispoole maailmaga. «Koolnud kuulevad vaid itkemist. Seepärast on itkeja see, kes Toonela värvavad avab ja lahkunu hinge sinna juhatab.»<sup>9</sup> See itkude üks põhilisi ülesandeid, olla vahendajaks elavate ja surnute vahel, ilmneb huvitaval kombel setu muinasjutudes.

Kord olid elanud kaks venda oma õega. Vennanaised tahtnud aga öde ära hävitada. Nad olid sundinud vendi metsas hauda kaevama ja öde sinna sulgema. Vennad hakkasid hiliem tegu kahetsema ja vennanaised püüdsid asja parandada. Nad kütsid sauna, viisid vee ja hautasid viha. Siis hakkas vanem neist itkema ja oma meheõde koju kutsuma:

<sup>5</sup> A. Viires, Paar pilguheitakatset eesti muinasõuku. — Looming, 1986, 12, lk 1666.

<sup>6</sup> Tõlge L. Honko artiklist *Itkuvirsirounous*. — Rmt: *Suomen kirjallisuus I*. Helsingi, 1963, lk 84.

<sup>7</sup> К. В. Чистов, Причитания у славянских и финно-угорских народов. — В кн.: *Обряды и обрядовый фольклор*. М, 1982, lk 101—114.

<sup>8</sup> В. С а р в, Виды сетуских причитаний и их музыкальные особенности. — В кн.: *Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров*. Tallinn, 1986, lk 188—215.

<sup>9</sup> U. K o n k k a, *Ikuinen ikävä. Karjalaiset riitti-itkut*. Helsingi, 1985, lk 92.

Natoni, natoni!  
Sann kütet, sau saadõt, natoni, natoni!  
Vesi tuud, viha haut, natoni, natoni!

Imeline on muinasjutu see osa, kus hukatud õde kuuleb itku ja isegi vastab sellele lauluga:

Saa ai ma veerdä, velenane, saa ai ma sõuda, sösarökönö —  
haud om kinni kimmähe, uss pääl umböhe.

Et meil on tegemist muinasjutuga, järgneb siiski õnnelik pääsemine. Tüdruk huaast kasvas pihlakas, selle otsa marjakobar (sellest ka pealkiri «Marjakobar»). Mõõduja noormees viis viimase koju ning külatarga abiga sai marjakobarast jälle tüdruk. Poiss võttis ta naiseks ning hiljem said ka vennanaised karistuse.<sup>10</sup>

Itke peetakse üheks vanemaks rahvaluule liigiks. See tähendab, et itkud poetilises vormis, ühtlasi ka muusikalistele seaduspärasustele allutatud leinaväljendused, mis on aastatuhandete kestel suuliselt põlvest põlve edasi kandunud. Itkud väljendavad eeskätt kurbust ja muret, kuid teevad seda vastavalt ühiskonnas heakskiidetud kommetele. Itkusid esitatakse inimelu kriisihetkedel — mitte ainult ühenduses surmaga, vaid ka muudel jäädava lahkumisega seostuvatel puhkudel. Itketakse ka poisse sõjateele saates ning tüdrukuid mehele andes. Pulmaitkud ongi matuseitkude kõrval üks levinumaid itkuliike, sest tütre lahkumist isakodunt võrdsustatakse paljude rahvaste hulgas surmaminekuga.

Üks suuremaid itkuteoreetikuid Lauri Honko väidab, et itkemine ei väljenda ühe isiku tundeid, samas pole ta ka pelk õpitud itkuvärsseite ettekandmine. Iga itk on traditsiooni piirides muutuv, kusjuures muudatusi toovad kaasa konkreetsed esitamisolud ja itkeja päevakohased meeleolud. Energiat ammendab itkeja teda vallanud võimsast tundeelamusest. Heal itkejal peab olema arusaamist luulest ja muusikast — selleta jääks itk vaid skeletiks, mitte ainukordseks tundeelamuse väljendajaks.<sup>11</sup>

Itkejateks on üldiselt olnud naised. Anna Caraveli-Chaves püstitas küsimuse, miks just naised, ja otsis vastust linnakultuurist kaugele jäänud

<sup>10</sup> H. Tampere, Eesti rahvaluule viisidega III. Tallinn, 1958, lk 236—238.

<sup>11</sup> L. Honko on lisaks eespool toodud artiklile (vt märkus 6) avaldanud oma vaateid artiklis *Itämerensuomalaisen itkuväirsirunouden tutkimus* (rmt: *Kalevalaseuran Vuosikirja*, 54, Helsingi, 1974, lk 112—131) ja mujal (vt märkus 16).

*Meeksi surnuaial 1980. aastal. Oma mehe kalmul jutustab itkemiskombeist Anastassia Jallai.*

V. Sarve fotod





Kreeka külast Dzermiathesist.<sup>12</sup> «Nende tähelepanekute põhjal, mida olen teinud Kreeka küla traditsioonilisest elukorraldusest, on meeste ja naiste tegevusalad täiesti erinevad ja mõnes suhtes pigem kõrvuti eksisteerivad ja sõltumatud kui teineteisele allutatud. Meeste võim piirdub avaliku, silmale nähtava ja ametlikuga. See annab neile võimaluse kasutada ühiskondlikku võimu, kuid samas kitsendab kogemuse piirid ajaliku eluga. Naised valitsevad inimese ringkäiguga kaasnevaid rituaale, kuid samuti ebaharilikke, maagia ja nõidusega seotud rituaale. Lapse vastuvõtjatena, abielu vahendajatena, pulmalaulude lauljatena ja lõpuks illejatena domineerivad nad siirderituaalide ajal ja neil ohusetkedel, mil liigutakse ühest seisundist teise. Meeste ja naiste tegutsemispiirkondade spetsialiseerumine teeb meestest sotsiaalselt, mitte aga kultuuriliselt domineerivad isikud ja loob ühiskonna sees mitmekülgset tasakaalustatud võrgu.» Ingeri itkude uurija Aili Nenola-Kallio lissas siia naiste isiklikud kannatused, mille keskseks osaks on laste ilmaletoomine. Neile lisanduvad igapäevased mured laste ja meeste pärast, keda varitseb elu lahutamatu kaaslane — surm. «Igas itkuvärsis ehitab itkeja kontakte lahkunuga, ühiskonna teiste liikmetega, ümbruskonnaga, ehitades samal ajal sildu ühest maailmast, ühest inimesest, ühest eluetapist teiseni. Samal ajal tegeleb ta iseenesega: määratleb oma kohta maailmas ja ühiskonnas, ennustab tulevikku ja avaldab oma arvamust elust ja surmast.»<sup>13</sup>

Kõigi nende keerukate, kuid elu jätkamiseks vajalike ülesannete täitmisega on tegevad ka setu itkejad. Oma Manala teedele siirdunud ema palub üks itkejaist jääda ikka abiliseks ja nõuandjaks:

Mamakõnõ! Sullõ ütleks ma üte sõnakõsõ, kats-kolm ma sullõ kõnõlõ.

Kui sa lätsiõks ar koolu kullakõnõ, kalmu lätsi sa kallis kasvataja — kodo nakaõks sa käuma kärpsel, lindamma sa naka liplikal. /---/

Minno nakaõks sa ulli oppama, kanapoiga sa naka kasvatama.

Teisal palutakse, et ema jätkaks aida juurde oma armud, lauda juurde lahkusid, kolmas itkeja manitseb, et ema paneks armu sõnad akna peale, hellad sõnad hirre peale.<sup>14</sup> Itku kaudu ühendatakse leinajad:

Viis jätit sa sõsard ikmahe, mu tsirgu vel'lokõnõ,  
kattõ jätit sa pruute nuutskmahe, mu kuku vel'lokõnõ.

Itk näitab kätte tee edasi elamiseks:

Midäõks nakka no, kul'la Mihäl', ma naane tegemä,

kuvvaõks nakka no, kul'la Mihäl', ma ellu elämä?

Kui tulõ no suuri suvõkõnõ, hal'as tulõ no haina aokõnõ,

kõik läävä na mehe vikatil, poisi läävä kõik atra kandma.

Minol tulõ no veertä vikatiga, armas tulõ mul adraga astu.

Itkud kuuluvad reeglipäraselt rituaalse tegevuse juurde. Rituaale, traditsioonilist vormi järgivaid usulisi toiminguid (mitte ainult!) loodusrahvaste ühiskonnas, on jaotatud kolme liiki.<sup>15</sup> Kriisisituatsioonis, näiteks haiguse või näljahädaga seoses on rituaali eesmärgiks normaalse eluviisi taastamine. Perioodiliselt korduvad kalendritrituaalid, mis püüavad tagada soodsat majandusaastat — head viljasaaki, loomaõnne jms. Itkumine kuulub peamiselt kolmanda liigi, üleminekurituaalide juurde. Ühiskonnaliikme elu koosneb tervest reast üleminekutest, näiteks astumistest ühest vanuserühmast teise, ühest ametist teise jne, millega inimese sotsiaalne positsioon ühiskonnas muutub. Üleminekurituaalid ei toimu nii kiiresti kui näiteks sünd või surm kui bioloogiline ilming. Näiteks saab vastsündinu oma ühiskonnaliikme õigused alles siis, kui ta on läbi teinud nimepanemise rituaali. Surnut peetakse teise ilma kuuluvaks alles pärast kindlate reeglite järgi peetud matusetseremooniat — vastasel korral võib ta jääda heit-

<sup>12</sup> Tsitaat on pärit A. Nenola-Kallio artiklist *Kuolema nainen maailmankuvassa* ajakirjast *Suomen antropologi*, 1981, 1. lk 8. Algallikas ilmus 1980. aastal ajakirjas *American Journal of Folklore* 368.

<sup>13</sup> A. Nenola-Kallio artikkel (vt märkus 12), lk 9.

<sup>14</sup> Siin äratoodud katked setu itkudest pärinevad V. Pino ja V. Sarve raamatust «Setu surmuitkud» I ja II. ENSV TA Keele ja Kirjanduse Instituut, 1981 ja 1982. Näited mõrsjaitkudest pärinevad ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim Kirjandusmuuseumi rahvalaule osakonna heliarhiivis säilitatavatelt helilintidelt.

<sup>15</sup> L. Honko, J. Pentikäinen, *Kulttuuriantropologia*, Porvoo, 1970, lk 58–62.

lema kahe maailma vahele ning osutuda kodukäijaks või mõneks muuks üleloomulikuks, inimest ohustavaks olendiks. Initsiatsioonirituaalid, mis saadavad noorukite üleminekut täiskasvanute rühma, on samuti laialt tuntud. Rituaalsed toimingud on kasutusel ka inimeste vastuvõtmisel mõnda väiksemasse gruppi — töökollektiivi või harrastajate hulka, isemoodi rituaalid on ka kuningate kroonimispidustused jms. Üleminekurituaalid on seega traditsioonilised, ühiskondlikult organiseeritud tegevused, millega ühiskonna liige viiakse avalikult ühest staatusest teise üle.

Üleminekurituaalid koosnevad kolmest järgust. Esmalt irrutatakse inemene eelmisest sotsiaalsest seisundist, millele järgneval perioodil on inemene mõnda aega justkui kahe stabiilse olukorra vahel, «sotsiaalselt surnud». Tseremoonia kolmandas järgus liidetakse ta uue sotsiaalse grupiga.

Ilmekalt tulid need sammud esile abielu sõlmimise käigus setu külakultuuris. Tüdruku üleminek abielunaise seisusesse võttis aega mitmeid nädalaid, mille jooksul mitte ainult ei korraldatud tema kaasavaraga seotud muresid, vaid ka valmistati teda psüühiliselt ette uude ellu astumiseks. Tüdruk eemaldati vähehaaval oma perekonnast ja ka oma naimata eakaaslastest peamiselt sel viisil, et lasti tal käia «kummardamas», st mõrsjaitke laulmas. Mõrsja koos kahe või ka nelja sõbratariga istus vankrile ning söitis mõne teda kutsunud sugulase juurde. Seal ootas juba palju rahvast, kes oli tulnud mõrsjat kaema. Kohe algas ka itkemine. Veel vankrilt alla tulemata alustas tüdruk itkuvärsiga, mida kordasid tema kaaslased:

Ristimäkene mu armakono!

Mullõ tii nu siidene silda, mullõ panõ nu purrõh paprinõ.

Õka sõkuõi su siidestä silda, õka sõkuõi su purrõht paprista — üle käu kui kärbsekene, üle linda kui libligakõnõ.

Sullõ nuõks lää ma lähkohe,

kullakõnõ ma kumarda jalga, mar'akõnõ ma maalõ painutõlõ.

Kumarda, nii kummalõ jää, maalõ heidä, nii maalõ jää.

Üles nõsõõi imp ilma nõstmalda, üles astuõi imp ilma avitamalda.

Itkev mõrsja aidati üles nii otseses kui kaudses mõttes. Tüdrukule anti raha ja mitmeid ande, pandi esmakordselt elus istuma aukohale söögilauas, temale pühendati mitmeid laule. Irrutamisprotsessi kõrgpunkt leidis aset esimesel pulmapäeval, kui peigmehe hõimu esindajad juba mõrsjale järele olid tulnud. Siis jättis mõrsja itkedes jumalaga oma isa ja emaga, kõigi koduste ja kogu majaga. Eriti kurvad olid mõrsja pöördumised ema poole:

Mille olõõs sul hallõ andõnna, mille olõõs sul kaiho kallutõlla?

Sündünü olõõi kas ma sino süämestä, sino olõõi kas verest vinnünü?

Ometi olid vastuhakud vanemate tahtele harvad. Enamasti leppis tütar perekondade vahel sõlmitud lepinguga ja lõpetas itkud leplikult:

Näiol tulõõks no minnä, miä tetä, kabol tulõ mul kotost kalduda.

Sjoo ommõõks ka Looja loomine, sjoo ommõõks ka Essu iskmine.

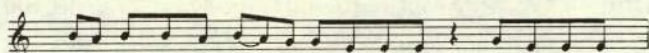
Mõrsja teekond oma kodunt tulevase mehe koju oli täis ohtusid, sest just sel ajal oli ta mõlemast toetuspunktist eemaldatud ning vastuvõtlik kurjadele jõududele. Mõrsja nägu kaeti kaaliga, kätte anti talle nuga. Kodunaised laulsid lahkumishetkel erilist pulmalaulu, *hähkämist* (sõnast *hää* — pulmad), mis sisuliselt kuulub samuti itkude hulka:

Läät kotost no minemähe, kallis kotost läät kallumahe,

läät ello sa essütämä, kallist ello läät kaotama.

Hirmutav näide selle kohta, kuidas mõrsja võib saada manalaste saagiks, on tuttav laulust «Kalmuneiu» (sama nime alla ka V. Tormise «Eesti ballaadides» «Estonia» laval). Kõiki ettevaatusabinõusid tarvitusele võttes jõudis mõrsja isamehe saatel enamasti ikka õnnelikult mehekoju, kus teda ootas ees tanutamisrituaal ja vastuvõtt abielunaiste seisusesse.

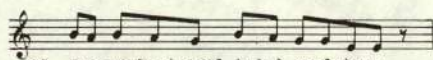
Kuigi paljude rahvaste siirderituaalidel on ühiseid jooni, on igal ka oma eripära. On selge, et igal konkreetses looduslikus keskkonnas väljakujunenud kultuuril on oma nägu vastavalt valitsevatele kliimaatilistele, geograafilistele jt tingimustele. Samuti paneb oma pitseri igale rituaalile ühiskond, milles tavandikasutamine aset leiab. Aeglaselt muutuvates ühiskondades on traditsioonilise teadvuse osa suurem uuenevast, mistõttu inimeste elukorraldus on üsna rangelt, samas aga väga otstarbekalt paljude



91. Padi ommõ\_ks mul pää all prantsuskirja ... prantsuskirja,



92. koti' omma kõik all hot' kumakitsõ'.



93. Ega meelü\_i süäl kuigi meelekene,



94. ega sütü\_i mulha-igõ süäm.<sup>x</sup>



95. Sedä jövva\_i ma ikkõ elo aig,



96. mullani\_ks ma jövva\_i murõhtada'.

RKM, Mgn. II 243o f / Se, (Järvesuu v.) Värska a.  
- H. Tampere / Darja Hirv, 81.a. (1973).

#### 50 POJALE

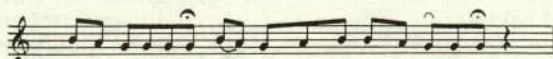
1 min. 50 sek.  
1 viisirida 2,8-4,6 sek.  
MM. ♩ ≈ 150



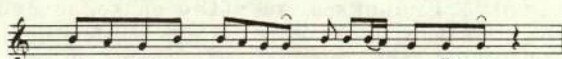
1. Pujakõnõ, mille tahtsõt sa koolulõ minnä,



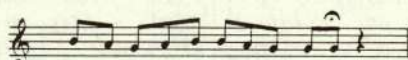
2. mille tahtsõt sa kalmu kalduda!



3. Kuku pujakõnõ, kui olli\_ks sa väega väikene,



4. põrmedulla\_ks, pujakõnõ, sa põlvõ suur<sup>u</sup>kõnõ,



5. sinnu hoiji ma hobõstõ jalost,



6. sinno viäl ma käidsi kar'a jalost.

eelnevate põlvkondade katsetuste ja järelduste tulemusel reglementeeritud. Tüüpilised sõnad pulmalaulust, millega mõrsjat manitsetakse itkema isakodust lahkumisel («kui ei nuta mensesagi — küll siis nutad ollessagi»), põhinevad kauaaegsetel tähelepanekutel: itkemisel pehmenenud süda aitab noorikul lapse vastuvõtlikkuse ja kuulekusega astuda uude, enamasti mure- ja vaevarohkesse naiseellu. Muidugi ei püütud konkreetse pulmarituaali kogemusi teoreetiliselt selgitada — küllap piirduti teadmisega, et nõnda on ikka kõik teinud. Ega saagi tahta, et iga uus põlvkond oma isikliku maailmavaate üles ehitaks. See poleks kuigi ökonoomne ega kõigile 41



Jekaterina Lummo koos kaaslauljatega Akulina Pihla matusel.

jõukohanegi. Aga väikesi variatsioone juba olemasolevatesse käitumismallidesse lisada — see on hädatarvilik. «Kui mingi ühiskond ei saa oma rahvakultuuritoodet endisena kasutada, vaid selles toimub muutus, võib oletada, et see muutus räägib midagi sellest ühiskonnast, tema pärimustest ja nende kasutamisolukorrast. Teiste sõnadega: suulise pärandi varieerumine pole juhuslik.»<sup>16</sup>

25. mail 1984 saadeti viimsele teekonnale Värska leelokoori kauaaegne eeslaulja, 76-aastaseks elanud lauluema Akulina Pihla. Et ta oli folkloristide kauaaegne hea tuttav ja abiline (aastail 1970—1977 on tema suust helilindile jõudnud ligikaudu 90 rahvalaulu, mis on talle Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonnas), olime matustele kutsutud. Juba varahommikuses liinibussis kohtusime mustade siidrättidega naistega, kes, tort ja lilled käes, olid teel *Pihla Kul'lo puhtilõ*. Kadunukese kodutallu oli kogunenud suur hulk sugulasi, naabreid ja kaaslast leelokooriga. Algas siirderituaal, mis oli kummaline segu eelkristlikust rahvausundist, ortodokssest jumalateenistusest ja meie kaasaegsest ilmalikust matusekombestikust. Nuturätti käes hoides itkes lahkunu peatsis tema öde, tagant ettepoole loeti *pominanjat*, väikest raamatut, kuhu selle talu surnud sisse kirjutatud, lauldi «Õöbiku surma». Hiljem, Värska kultuurimaja saalis, kogunesid kirstu ümber Akulina endised laulukaaslased ja Jekaterina Lummo eestütlemisel alustasid nad kooritku:

Kul'lokönö, söbrakönö!

Nu↘ks sinolt mi künnü kūsümähe, nu↘ks sinolt mi nösö nõudemähe:

mille naksit sa hauda halöstama, mille naksit sa koobast kullõmahe?

Mötlit saada sa hõpötsö havva, mötlit saada sa kulladsö koopa?

Süvä om küll haud hallitötu, süvä ommö küll koobas kopitötu.

Sinno↘ks ommö meil hallö hauda viiä, kahjo↘ks ommö meil kalmu kallutada.

Kui inne sa ellit ilmä päällä,

sis öks ollit sa ilo ehitäjä, suurö ollit sa laulu laaditaja.

Sinno jääse no ilc ikmahe, sinno jääse no leelo leinamähe.

Sinno jövva↘i mi iä unöhtölla, mito aigo jövva↘i mi meelest laskö!

Sellel lahkumispäeval tõusid rituaalsete nuttude ilu, jõud ja ülesehitav loomus selgesti esile. Üks noor naine, kes oli elama asunud Põhja-Eestisse, ütles pärast itkemist särasilmil: tahan oma koju tagasi tulla. Ei tea, kas ta tuli. Vaevalt küll, sest ühiskond on kiiresti muutumas ja rahvapärimuse osa selles väheneb üha. Setu külades itkes mõrjsja viimati 1950. aastail. Kauaks jätkub neid, kes tunnevad, austavad ja esitavad surnuitke? Eestlaste itkemisest Sakala maakonnas 1202. aastal saame teateid Henriku Liivimaa kroonikast: «Kuid eestlased ei söandanud omade nii suure tap-

*Jekaterina Lummo (s 1915) mõrjsjaith oma kuldpulmas 27. VIII 1983 Setumaal Suur-Nedsaja külas. Vasakult: Anne Mäeste, Anne Kõivo, Jekaterina Aelas, Jekaterina Kiisik.*

*V. Sarve fotod*





*Surnuited Kihnu kalmumaal 10.VIII 1986. Ümber Theodor Saare kalmu on kihnlaste ja mandrirahva hulgas ka setu lauljad Värška koorist.*

*A. Luudi foto*

mise tõttu tulla lätlasi jälitama, vaid mitu päeva korjates kokku ja põletades õnnetuid surnukehi, mis lätlased olid neile jätnud, pidasid oma kõmbe järgi peesid rohkete itkude ja jootudega.»<sup>17</sup> Täna seks oleme leidnud vaid itkurelikte eesti regivärsilistest vaeslapse- ja pulmalauludest, mis üldiselt on ka ammu käibelt kadunud.

Itkulisi motiive tuntakse tänaseni Kihnu saare regilauludes, eeskätt vulmalaulus «Kodu jääb tütart nutma». Sellele vaatamata tekitas mõneski rahvalaulikus hämmastust surnuaiatund 11. augustil 1986 Kihnu kalmumaal. Eelmisel päeval oli peetud konverentsi sealse 8-klassilise kooli saalis ning kõneldud Kihnu saare 600-aastasest ajaloost, rahvarõivastest, rahvalaulust ja muidugi ka kihnlaste eneseteadvuse suurest kasvatajast Theodor Saarest (1906—1984). Pühapäeva hommikul oli aeg ühiselt minna Kihnu kõrgete määndide alla, kus see mees nüüd puhkab. Mängis pasunakoor, peeti kõnet, pikalt ja südamlikult, pisaraid neelates kõneles oma isast Theodor Saare tütar. Kääbaste vahel seisid nii praegused kui ka endised kihnlased, aga ka paljud folklooriansamblite kokkutuleku puhul Kihnu saarele kutsutud külalised. Seisid Lahemaa ansambli liikmed, «Leegajus», «Hellero» ja leedulased, ka Värška leelokoori «Leiko» naised.

Kui sõnad öeldud ja pillid mänginud, tundusid vahekorrad manalastega selleks korraks selged. Ainsad, kes ilmselt rahul polnud, olid setu naised. Pikad tumedad kitasnikud seljas, kandadeni linikud tihedalt ümber pea, kogunesid nad väiksesse ringi. Kiire arupidamine, ja vaikne madal hää! hüüdis: *Teodorita, vel'ekõista!* Enamikule juuresviibijaist tuli see ootamatult. Värška naiste eeslaulja, seesama, kes oli itkenud Pihla Kul'lole, jätkas:

Kavvõst olõ mi siia kaldnu, nu sinno mi kaldu kaemahe.

Ammu olõs joht tuu aokõnõ, kui iks sinno siia kalmu kannetigi.

Kui iks inne sa ellit ilma päällä, suur ollit sa kir'a kir'otaja.

Kir'a jäivä no kõigilõ lukõ, raamatu jäivä lukõ rahvalõ.

Sinno jovvaõi joht kuigi unõhtõlla!



Selles mälestusitkus Theodor Saarele, kellest setu naised varem midagi ei teadnud, peegeldub killuke muinaseestlase teadvusest. Ilmneb iidne usk sellesse, et inimene on täisväärtuslik vaid suure keti lülina, mis seob surnud elavatega.

Kumbki neist itkudest polnud tüüpiline surnu itk. Sellele vaatamata täitsid need aga oma ülesande veendumuse kohaselt, mis peab itku ulatavaks teise ilma ning võimaldab manalasel lugupidavale pöördumisele vastata omapoolse heatahtlikkusega, abistada elavate ja nende järeltulijate püsimist.

Võrreldes Jekaterina Lummo kahte eespool toodud itku, millest üks oli esitatud tõelises lahkumisrituaalis, teine kodunt kaugel meresaarel surnuaiatunnil, näeme erinevusi kõigepealt sõnades — viis ja esitusvorm on sarnased. *Sõnoline* võttis arvesse konkreetset olukorda nii siin kui seal ning vormis mälestusitku Kihnus palju lakoonilisemaks ning üldsõnalisemaks lahkumisitkust laulukaaslase sarga ääres. On selge, et mõne oma perekonnaliikme peatsis oleks sõnade valik südamlikum, ettekandmisviis emotsionaalsem ja muidugi oleks sel puhul itketud üksinda, mis annab itkejale palju suurema vabaduse detailide valikul. Kuid just allumine iga konkreetse esinemisõhkkonna omapärale teeb itkude kasutamise elujõuliseks ning tagab nende püsivuse ajas.

Väga palju sõltub iga rahvaluuležanri esituses konkreetsest inimesest, kes jutustab, laulab või itkeb. On selge, et mõni teine eeslaulja oleks samas olukorras teisiti käitunud, teisi sõnu valinud. Jekaterina Lummo on tunnustatud lauluema, kes on aidanud Värska naistel tulla üleliidulise isetegevusülevaatuse laureaadiks, pälvinud kiidusõnu Riias, Vilniuses, Moskvas. Temalt oodatakse meisterlikku, traditsioonist kinnipidavat esinemist ja sellega tuleb ta minu kogemust mööda hiilgavalt toime. 1983. aasta 27. augustil tähistati tema kodus Nedsaja külas harvaesinevat tähtpäeva,

*Lauluema Olga Laanetu Suur-Rõsna külast 1975. aastal.*



kuldpulmi. Tehti seda aga ennekuulmatul kombel — setu traditsioonilist pulma samade peategelastega 50 aastat hiljem maha mängides. Mõrsja, veel mitte seitsmekümnene Jekaterina Lummo, istus koduõues pingil ja itkes oma hõimule haledalt, kuid takerdusteta:

Hõimkõnõ, hõimkõnõ!

Perämäne om õdagukõnõ, viimäne om vilu aokõnõ  
näikõsõl küll olla umah kotoh. /- - -/

Et mul pole olnud võimalust tõelist setu pulma näha, ei saa ma oma muljet võrrelda itkude esitamisega lahkumisrituaalis. Olgu siiski öeldud, et ükski nüüdispulm pole tundunud kaugeltki nii ilus ja mõjuv kui kuldpulm setu moodi.

Age unustada ei tohi ka kuulajate rolli ühe või teise traditsioonilise tegevuse sõlmumisel. Itke esitatakse üldjuhul publiku ees. Juuresviibijad jälgivad öeldud sõnu ning itkeja käitumist väga tähelepanelikult, registreerivad mälus nii õnnestunud kui ka viltuläinud kohti. Kui itk koosneb vaid üldtuntud motiividest, peetakse itkejat ükskõikseks olukorra suhtes, rohkearvuliste improviseeritud värsside sissetoomine võib muuta itku raskesti jälgitavaks.

Ka itkemise nagu iga muu rahvaluuleliigi puhul on tegemist suhtlemisega traditsiooni reegleid tundvas inimrühmas kunstiliste vahendite abil. Kui pole tavandikeele tundjaid, ei saa olla ka itkusid.

Kui aga itkemisrituaalis osalejad on enam või vähem võõrad ja asjatundmatud nagu Kihnu saarel, on esitusolukord jälle muutunud. Setu laulikutele olid siin kahtlemata toeks triibulistest kõrtides naised ja samuti kogu see leebe ja inimsõbralik miljöö, mis laulikuid ümbritses.

Kauaks aga neid kõrte ja lahkete meelt? Astume ju iga päevaga veel ühe sammu teel eemale suulisest rahvapärimusest, mis on välja arenenud metsade serval asuvate külade kultuuris. Pead-jalad koos linnades asudes kaugeneme üha kõrvalseisjast. Eri kultuuride üldnimlikud sidemed nõrgenevad, sest oskame tähele panna vaid väliseid vorme. Ja kuidas saame kõnelda harmoonilisest isikusest tingimustes, kus tasakaaluteljel minevik—tulevik on raskuspunkt üha kaugel eespool?

Lennart Meri on toonud huvitava paralleeli: geoloogiline luure peab käima käsikäes humanitaarsega, võrdselt naftamaardlaga tuleb hoida folkloorikihistusi, ladestunud päikeseenergia peab olema koos kultuurienergiaga rakendatud sama vankri ette.<sup>18</sup> Samas jätkab Veljo Tormis: «Ilmne on vajadus säilitada rahvaloomingu parimad traditsioonid moonutatusta, vältida nende väljatõrjumist massikultuuri poolt. See ei tähenda, et me varem ei hinnanud päritud rikkusi. Hindasime küll, aga kuidas? Kas mitte nõnda, nagu hindasime kunagi loodusvarasid — selle järgi, mida ja kui palju võib neid saada praegu, täna, järgmisel viisaastakul?»

Rahvakultuuri ilmingutega jõhkrast ümberkäimisest on meil näiteid küllaga, alates rehielamute hävineda laskmisest ja lõpetades lavale toodud «rahvatantsudega» stiilis «jalg kiiremini, kõrgemale ja kaugemale». Aidata võib siinkohal ainult haridus ja muidugi eeskätt tõsine tahe neist asjust midagi teada.

Lootust on, pangem tähele näiteks akadeemik Juhan Kahki sõnavõttu.<sup>19</sup> «Olen sügavalt veendunud, et internatsionaalse kultuuri arendamisel peame noolt kandma mitte ainult kultuurisidemete tugevdamise ning maailma- ja vennasvabariikide kultuuri parima omaksvõtmise eest, vaid tõsiselt ja läbimõeldult ka oma rahvusliku kultuuripärandi eest, meie kultuuripärandi eest.» Nii uurivad ehk folkloristid rahvaluulet, selle keelt, motiive ja konteksti edaspidi laiemalt ja sügavamalt. Võib-olla teame siis enam ka itkude päritolust, funktsioonidest, seostest teiste rahvaste traditsioonidega ja iseenesega. Itkude rituaalse tagapõhja süvenenumaks analüüsiks on aga kahtlemata vaja palju enam sügavalt haritud spetsialiste. Siis jõuaksime ehk välja ka inimese kui traditsioonikandja mõisteni, kes ei ela ainult tänases päevas, vaid ulatub mõtlema palju pikemal ajateljel.

<sup>18</sup> В. Тормис, Л. Мери, Очерчивая магический круг. — Советская культура, 1987, 17. февраля.

<sup>19</sup> Tähelepanu all on kultuuriajalugu. Akadeemik J. Kahki ja ENSV TA Ajaloo Instituudi sektorijuhataja A. Viirese kommentaar EKP Keskkomitee büroo 3. veebruari istungile kultuuripärandi säilitamise ja uurimise kohta. SV, 1987, nr 11.



\*VAHTANGOV JA  
NIVINSKI, lk 96

I. Nivinski, Dekora-  
tsioonieskiis lavastu-  
sele «Printsess Tu-  
rondot», 1922.



# dialog...

MIKK MIKIVER — REIN SALURI



P. Lauritsa foto

*Vestlus toimus aprilli lõpupäeval, kui M. Mikiver tegi proove J. Kruusvalli näidendiga «Vaikuse vallamaja» ning R. Saluril oli valmis näidend «Minek».*

**Rein Saluri:** Tahad, ma loen jutu hakatuseks ühe loo. Anton Hansen kirjutas aastal 1911: «Härra Menning ütles tänavusel Eesti Kirjanduse Seltsi koosolekul ettekantud näitekirjanduse ülevaates, et mineval aastal meie algupäralises näitekirjanduses isegi midagi niisugust pole ilmunud, mille üle vihas-tada võiks. Tähendab — täielik vaikus. Aga merel kuulutab niisugune seisukord tormi. Uskuge, seda ka meie näitekirjanduses.» Vaata, kui leebe onu oli Tamm-saare. Mis sa lavastajana peale hakkad, kui ühe eesti mehe algupäränd sulle pihku pistetakse? Kas uurid ja puurid või lähed üle tänava, kui autor vastu tuleb?

**Mikk Mikiver:** Minul on ainult üks määraja: näidend võib olla kohmakas, vigane, aga nagu ma talle näpu peale panen ja pulssi tunnen, nii seda tasub teha. See kehtib algupärändi puhul. Muu maailm mind selles mõttes ei huvita. Miks mina pean nende kesiselt esitatud probleeme püüdma paremaks teha? Aga niipea kui tajun probleemi, mis huvitab mind ja minu rahvast, hakkkan tegema.

**RS:** Nüüd ütlesid ise välja, mida ma tahtsin küsida. Kas on nii, et sõltumata esteetilisest täiuslikkusest või koguni teksti abitusest, huvitab algupärändi puhul sind eelkõige probleem?

**MM:** Jah. Üldistusjõuline probleem.

**RS:** Ju on siin midagi teatrile omast. Olen varem endale üritanud selgeks teha, et proosat kirjutades «urgitsen endas» ja olen saanud selle eest nii kiita kui laita, aga see urgitsemine on minu enda hingevalu või hullus (vahel ehk ka tarkus, mine tea). Niipea, kui mõtlen veidi laiemalt, see laius võib olla kas või 10 inimest, üks küla, üks vald, kihelkond või siis terve Eesti, niipea ma ütlen, et see asi võinuks kuuluda teatrile. Sellepärast, et seda võivad vaadata inimesed teatris, inimesed, kes saavad aru sellest keelest ja kes eeldatavasti on mõelnud samale probleemile. Minu rikas siseelu, mille üle ma ise nii uhke võin olla, ei pruugi huvitada kedagi. Teatris näen aga inimesi, kes enam-vähem viisakalt paigal istuvad. On küll ka lahkujaid. Kolleeg Uno Laht läks «Lasteaiaonu» etenduselt ära ja kirjutas epigrammi, mida mind «säätavad» head toimetajad pole siiani avaldanud, nüüd ehk oleks Lahel aeg see avaldada. Aga kes mäletab enam etendust, kus vaene Veinmann millegipärast Vanemuisena ringi tiuas ja mingi tibu koogutas. Mul endal oli niisama piinlik kui Lahel. Hea küll. Aga dr Vahing, kelle ande suur austaja ma olen? Miks ta Faehlmannist romaani ei kirjutanud, miks ta selle loo Hermaküla-

le lavastada andis? Miks teatraalid ei rahuldu sellega, et on olemas Jaan Krossi proosa, miks seda lavale ümber seatakse? Ma ei tea, kummalt poolt see initsiatiiv tuli, kas Krossi poolt või teatri poolt, aga näib, et laval on eluõigus teatud probleemil või ainel niipea, kui see puudutab veidi rohkemaid inimesi kui autor ise. Siin on nüüd see «mina» ja «meie» probleem. Kuna teater on kollektiivne kunst, siis «meie» sobib juba nagu iseenesest teatrile rohkem kui «mina». Ma võin oma «nabaurgitsemises» tegelda samuti «meiega», aga kui ma kirjutan lugu teadlikult «meie» kaudu, siis näib ta rohkem sobivat teatrile. Ja ikkagi, kui ma midagi problemaatilist «peegeldan», mis teatrile võiks sobida, ei saa ma lõpuni aru, miks ma selle või tolle loo teatrile tegin, teise aga kirjastusse paberile äratrükkimiseks pakkusin. Hea oleks ennast lohutada, et praegu on ajaloo ja probleemide valgustamise aeg, aga mis sest ajaloost ikka valgustada, kui meile alailma meelde tuletakse, et ajalugu on täis vigu ja ajaloolased raputagu aga jälle endale tuhka pähe.

**MM:** Aga praegu on küll ajalugu või meie endine elu, selle uurimine ja kajastamine väga tähtis. Näiteks, kui keegi kirjandusnimene minu käest küsiks, mida või missugust näidendit on vaja, siis missugust, ma ei tea, aga mis a ja s t, arvan teadvat. Minu meelest on suur auk dramaturgias (nii nagu proosaski) aastatest 1917—1919 ja edasi teine auk — terved neljakümnendad aastad. 1941—1944 on liiga sageli maha vaikitud aeg, aga kus me ta paneme? Ma olen ise enne seda aega sündinud ja sealt läbi tulnud, see on meil kaasas. Noh, nüüd on sealt mõned asjad olemas. Ja aastaist 1946—1949 polnud vahepeal mitte midagi, nüüd on ka paar asja tulemas. Aga 1940 ise — kogu see pöördeline aeg oma hilisemate tagajärgedega, rahvasuus kui juunipööre? Vahepeal enne seda — kus see pööre küpses, või tuli ta siis nii järsku? Näiteks Kodu sõjast on vene kirjanikud, kui banaalselt öelda, teinud öudselt huvitavat kirjandust. Inimene ajas, pöördeliste sündmuste keskel ja kuidas sellest välja tulakse. Meil on siia maani ikkagi nõnda olnud, et aeg on süüdi, ajad olid niisugused. Aga miks osa inimesi on sellest ajast oma inimsust ja inimlikkust säilitades läbi tulnud? Ja teine osa on sellele ajale allunud? Jne, jne. Kui võrrelda just vene kirjandusega nende Kodu sõjast, siis ei ole meil Vabadussõjast

sama hästi kui üldse kirjutatud. Ometi on ajalugu katkematu tervik, mitte soovitatav või mittesoovitatav periood! Rahva ajalugu, ma mõtlen. Ta ei katke riikliku formatsiooni muutmisega.

**RS:** Millal saadi sellest kirjutada? Ei juletud raamatuid lugeda, mis siis kirjutamisesest rääkida.

**MM:** Ega ma seda ei räägigi, et keegi oleks pidanud sahtlisse kirjutama ja võtaks nüüd välja. Ma jõudsin selleni, et kui praegu peaks midagi soovitama, siis neid perioode oleks tarvis mõista. Kusjuures terve kodanlik periood on minu meelest Eesti nõukogude kirjanduses läbi kirjutamata. Legendid elavad, aga millest ja kelle kasuks nad räägivad...

**RS:** Mis siis, kui «läbi kirjutamata»? On teisigi kanaleid sotsiaalse mälu säilitamiseks kui kaunid kunstid ja ajalugu. Minu viimaste juttude puhul on öeldud, et hea küll, kõik on sul kenasti kirjas, aga mis siis? Mitte et ma usuks mingit kasvatuslikku efekti (pahad ajalootegijad langevad ohvrite ette põlvili ja koos ajame ühist asja edasi), aga selles probleemide ja ajalooperverssuste avalikustamise tuhinas võib ka midagi kaotada. Mispärast peeti vahepeal lugu n-ö dokumentaalsest? Näis nimelt, et kui teos on juba elulise materjali pealt maha kirjutatud, siis on ta ka aus, õiglane ja «peegeldav». Tühja see nii on. Dokumentalistid valetavad rohkem kui muinasjutuvestjad. Ja nüüd langeb kunstitegijate peale pentsik roll — otsese ajaloolise sõnumi edasiandmine. Ma saan aru küll, et see on praegu eluliselt tähtis, et hinge peal on nii palju, et ei jätku ühest elust. Nii palju on isiklikest elukogemustest öelda, nii palju on rahva kollektiivsest kogemusest ütle mata jäänud, et siin tekib publitsismoht, oht, et me räägime ainult probleemidest. Mängime ajaloo popularisaatoreid ja tegeleme sellesama avaliku saladuse avalikustamisega, nagu praegu öeldakse. Meil ei olegi aega tõsta probleemi esteetilisele tasandile. Me ise ei anna endale aega, sest me kardame alateadlikult, et ei tea, kui kaua me veel räägime, kui kaua sa lavastad. Aga kui pool elu oled valesti elanud («mina» elas ja oli aus, «nemad» tegelesid stalinismi, superfosfaadi ja stagnatsiooniga), kas teine pool tuleb kirjutada siis vigasest elust? Mul pole mingit tahtmist esindada kadunud põlvkonda või ükskõik millist põlvkonda. Ja äkki passib järjekordne Ajalooline Viga juba ukse taga, äkki tõstab kätt ja koputab? Muu-

seas, see oleks jälle «probleem», me oleme nende Vigadega nii ära harjunud, et ei kardagi enam koputust uksele. Las koputavad, kuni tuleb teine mees ja koputab omakorda.

**MM:** Aga sellepärast ongi seda vaja! Saad aru, see ei saa jätkuda nii, et keegi neid asju välja ei ütle. Minu jaoks on need esimesed lood, Kruusvalli näidend ja sinu näidend, tervitatavad. Tähendab kirjutajas pakitses, et ta seda nii kiiresti tegi. Aga edasi minna nõnda muidugi ei saa, et tuleb terve rida ainult sellest perioodist. Siis on see juba mood ja omamoodi konjunktuur. Aga vaata, üks asi on veel, miks sa siiski pöördud selle vormi poole — et kõigepealt teatri jaoks. Teatri kaudu tuleb asi kohe publiku, kohe rahva kätte. Näiteks nii soojalt ei olegi vist Eestimaal ühtegi näitemängu tehtud kui Jaani oma praegu. Ja kahes teatris, «Vanemuises» ju ka. Vaevalt sai ta masinas ümber löödud, kui läks juba proovidesse. Kui autor jääks ootama selle ilmumist trükkis, siis võtaks see ikkagi kauem aega. Varem oli nii, et näidend kas tuli läbi ja läks lavale või jäi kõrvale, aga igal juhul oli tee lavale kiirem kui trükkimine. Ja huvitav asi on see mu meelest, mida me oleme aastakümneid rääkinud, ja hea, et nüüd sellest avalikult võib kõnelda: on ikkagi parem, kui 600 inimest on koos ja mingist probleemist räägitakse avalikult. Mitte inimesed omavahel ei räägi, vaid neile räägitakse. See tekitab tõelist vaba hingamise tunnet. Aga üleüldse on terve selle avalikustamisega niimoodi, et see on küll kena asi ja kõigi asi, aga see nn prestroika, siin on minu meelest jäänud seni puudu diferentseeritusest, niisugusest vaatevinklist, et kes peab häälestuma ja uut moodi mõtlema ja kes ei. Näiteks kui Kaplinski või Rasputin peaksid uut moodi mõtlema hakkama, siis oleks midagi valesti! Sellepärast, et parim osa ühiskonnast on kogu aeg mõelnud sedasama. Muidu jääb mulje, et nüüd tuli messias. Üks mees hakkas äkki teistmoodi mõtlema ja tegema ja siis teised peavad kõik kohe joonduma. Aga ei ole ju nii! Protsessid on sügavamad. Onneks. Ja seetõttu on mul veel niisugune tunne, et kes tahab kirjutada n-ö tänasest päevast, see pörkub kõige suuremate raskustega, sest ei tea ju, kuhu ta läheb, see tänane. Kui sa hakkad kirjeldama seda, mis praegu toimub, ei anna see kunstile midagi. Kes tänasest tahab kirjutada, peaks minu meelest kirjutama eilsest. Selles mõttes,

mida ajakirjandus, Eesti Raadio ja Televisioon kaasa arvatud, kahjuks ei tee — nad ei räägi üldse neist inimestest, kes valmistasid äsja ette tänaseid hoovusi. Me räägime praegu minevikumärtritest, otsime kaugemalt, aastakümnete tagant, ent me ei räägi nendest inimestest, kes täna elavad meie seas, aga olid selle uue poliitilise suuna ja ühiskonnas toimuvate puhastavate liikumiste eelkäijad. Nendest, kes eile olid peaaegu dissidendid. Nendest, kes kirjutasi alla mingisugustele taunitud kirjadele, mille kohta me täna peame ütleva, et need olid väga terve mõtlemisega koostatud kirjad. Need olid südamevaluga kirjutatud ja mitte ainult oma naba vaatlemisest tekkinud probleeme puudutavad kirjad. Tegelikult peaks avalikustamine vaat sinna välja jõudma. Sest väga paljud inimesed ütlevad, et ega ikka päris konkreetset ole välja öeldud, milles siis need eilsed, lähiminekü vead olid, millest tuleb üle saada, millest me siis nüüd lahkume.

**RS:** Hea seegi, kui keegi kogu aeg «uut moodi» mõtles. Ka vanal ajal. Aga ma väldiksin küll sõna demokraatia käikulaskmist, see ajab kõik veel rohkem sassi, keegi pole mingit demokraatiat emaisast peale näinud ja nüüd elame äkki demokraatiast rääkimise elu. Aga räägiks ka nendest, kes kogu aeg meie keskel elasid ja elavad, ja kes varem tegid seda ja teist? Kuhu need süüdlased siis kadunud on? Kedagi pole sõnagagi taunitud! Ma ei ihka mingit kättemaksu, aga ka patukahetsemine on ilane. Väikesel Eestimaal teab igaüks, kes on kretiin, kes timukas, aga sinu ülesanne on kunstiliste vahenditega näidata, et see oli selline kretiin, et see oli selline timukas. Ei piisa ainuüksi protokollist ja tõendist. Kunstirusikaga tuleb virutada, mitte paragrahviga.

**MM:** Muide, film «Patukahetsus» mulle päris lõpuni ei istu. Seal on kõik nii ära peidetud. Väline märgistik vihjab liiga mitmele poole, aga filosoofilisel tasemel (mittekonkreetse) totalitaarse süsteemi käsitlust film jällegi välja ei kannu.

**RS:** Selles see lugu ongi. Üks ootab lahtist, alasti sõnumit, teine kunsti. Kogu eesti viimaste aastakümnete kirjandus, ja mitte ainult kirjandus, oli üks peitmine. Teab mis õnn seegi oli, et inimesed oskasid hästi ridade vahelt lugeda. Teatriga oli sama. Ma mäletan sinu Tammsaare-lavastusest paari kohta, kus saal istus hiirvaikset, ei sõندانud naerda ega nutta. Nüüd öeldakse

lausa dekreedid korras, et olge vabad, mõelge uut moodi. Kust see vaba mõtlemine äkki tuleb? Ja ükskõik kui optimistlik või pessimistlik olla, läheb praegune tuhin ikka mööda, paljas otseütlmise rõõm läheb mööda, ei paku enam esteetilist rahuldust. Ma saan praegu aru noortest, kes on endasse sulgunud ja kirjutavad umbes nii, «et laske mul nuusutada lille, jätke mind rahule». Kuigi ma loodan, et neil on muudki öelda.

**MM:** No, ei. Mitte keegi ei ole sulle või Kruusvallile öelnud mitte mingisuguse dekreediga, et tehke tagasiwaateid ajalukku ja uurige neid vigu. Mitte keegi ei ole andnud käsku paljastada minevikku. «Glasnost» tähendas alguses ikkagi seda, et kirjutata, avalikustada ja kaebata, passi naabrit, passi tuttavat ja ütle ja teata meile jne. Kõik kirjutagu! Teeme kõik täna avalikuks! Minu jaoks on niisugune arusaamine tänases päevas kohutav, mõnes kohas ehk jääb see eilsesse, aga varjatud kujul elab praegugi edasi. Aga keegi ei ole öelnud sulle, et kirjutada sellest perioodist või sellisest sündmusest. Sina teed praegu seda lihtsalt iseene tarkusest ja võtad endale tegelikult voli kirjutada küüditamisest. Aga mitte keegi ei ole seda sulle andnud. Ja kui sa toimetad oma käsikirja kuskile, kus sa raha saaksid selle eest, mis sa teinud oled, siis sa näed esimestest reageeringutest, et ega ei öelda, oi kui tublilt te olete täitnud meie soovi.

**RS:** Mõne teema puhul ei ole millegipärast kombeks rääkida sotsiaalsest tellimusest.

**MM:** Vaat see ongi naljakas! Ja teine asi: sa ütled, et esteetiliselt vähem vormistatud, vähem täiuslik näidend varsti enam rahuldust, naudingut ei paku. Tead, kui seal on ikka inimene prepaereeritud nende valusate sündmuste keskel, siis küll see pakub huvi veel hulka aastaid hiljem ka. Pärast kirjutades võib minna hoopis vastupidi, kogu asi võib minna siledamaks, arvestuslikumaks. See esimene on nagu oksendamise reaktsioon. See võib olla kole, aga see on ehe ja tervendav. Ma tahan rääkida veel ühest väärarvamusest. Varemalt oli nii, et trükitud kujul võis tekst isegi olemas olla, aga teatris ei tohtinud seda esitada, näidendi tee teatrisse oli raskendatud. Aga tegelikult on see täiesti rumal, sest teatri võlu ja jõud on selles, et ma võtan ühe asja ja sunnin saali endaga koos, ühes suunas mõtlema. Kuigi ma viimasel ajal küll jäika kont-

septsiooni taga ei aja ning püüan nagu rohkem vaba käega teha (seejuures muidugi nii, et, jumalapärast, ilma mõtteta ei oleks tehtud, ning katsudes võimalikult ära tabada, mõista autori teksti), aga ükskõik kui delikaatselt ma ka teeksin, ikkagi sunnin ma peale oma käsitluse. Teatris puudub põhimõtteliselt see võimalus, et igaüks loeb ja tõlgendab teksti isemoodi, nagu kodus. Aga kardetakse alati seda, mida öeldi näiteks omal ajal «Neljakuningapäeva» puhul: tükk on tipp-topp, aga kes garanteerib, et meil ei tule saali mõningaid inimesi, kes teisiti aru saavad, irisevad jne. See on vale arusaamine. Mitte midagi ei juhtu! Sellepärast, et kui saalis on 600 inimest ja kui neist 200-gi hakkab tükiga selles suunas kaasa minema, nagu autor ja lavastaja tahavad, siis see laieneb kogu selle kogukonna peale, kas tahad või ei taha. Ja näiteks ajaloolistele asjadele teatri vahenditega valgust heita on selles mõttes eriti vaja, et noored, kellel puudub oma mälestus näiteks 49-nda aasta traagilistest sündmustest, satuvad saalis selle kogukonna mõju alla, kes mäletab ja mõistab, ning võtavad seda lüüa enam-vähem samamoodi vastu nagu vanemad. Neil puudub tegelikult võimalus naerda seal, kus nutma peab.

**RS:** Aga minu jaoks ongi kõige huvitavam naer ja nutt läbisegi. Meie siin Maarjamaal harutame (või oleme sunnitud harutama) mingeid probleemiotsi lahti, kuid meile pole antud veel sellist ajalist ja vaimset distantsi, mis lubaks enda traagika üle irvitada. Hea küll, irvitamine on liiga vänge sõna, ütleme siis muiata. Praegu võiks olla absurdi-teatri aeg, ajalugu on kuulutatud absurdseks. Aga kujuta ette, kui ma teeksin praegu 49. aastast absurdifarsi, mind löödaks maha. Nii stalinistid kui eesti mehed. Kuid tegelikult mulle sobiks see võib-olla rohkem kui isikulooline kurbmäng. Võta meie muinasjutud, folkloor, see ei tohiks ju nii võõras olla. Ja vaata, kuidas üks hiidlane ennast ja olemist pilab. Ma ei pea absurdi kõrgemaks või madalamaks kui mingit süva-psühholoogilist käsitlust, aga praegune absurdus seisneb ebakindlusest tulenevas kiirustamises.

**MM:** Sa rääkisid kahest asjast: absurdist ja sellest, et kiire on. Vaata, tuleb proovi 60. aastatel sündinud poiss, noor näitleja, kes oli teise tükiga kinni ja tuli meie proovi hiljem. Meil on oma naerud ja noorematel inimestel peast kinni hoidmised juba esimeste proovi-

dega läbi elatud. Proov käib, ja äkki kuuln ma kõrvalt: «Issand jumal!» Seal istub see poiss, minu õpilane, ja hüüab: «See on ju absurd!» Tema silmis see ongi absurd! Jaani näidend on kontsentraat, ta tihendab ajalooolehekülgedele nii palju autentset kokku, et tekib kumulatsiooni efekt. Tegelikult ma tabasin sellega ära ühe asja: tekib oht, et tulevad vaatama need, kes on sellest isiklikult puhtad, ja ei usu, et see on vaid alasti tõde, peavad liialduseks jne.

Aga kiire on tõesti ja see mees, kes praegu midagi kähku ära kirjutab, on hiljem võib-olla sunnitud kahetsema. Sest kui tähtede seis püsib, kui aega antakse, siis ehk viie aasta pärast kirjutab keegi küpse ja särava teose, mida see enam ei tee, kes praegu endast selle ära on andnud. Aga seda ei tule mitte kellelgi häbeneda! Selles mõttes on teatril ühiskondliku tribüünina periooditi väljapaistvam koht. Sest on ka aegu, kus teater räägib rahulikumalt ja läbi-valgustatumalt, igavestest asjadest. Aga praegu tundub olevat õige aeg teatri kaudu vahendada esimesi reageeringuid muutunud ajale, sest teater on elus asi ja selle tõttu ei ole ta, nagu iga elus asi, täiuslik. See, mis läheb kaante vahele, sellelt nõuaks muidugi suuremat täiuslikkust, aga etendus sünnib ja sureb iga õhtul...

RS: ... ja kõik me naudime seda esimest liblikat. Me teame, et elu on väga üürike ja lavaelu seda enam. Ja kurdetakse, et ei saa säilitada (kuigi tänapäeval on salvestused jne), aga see on teie õnn ja teie õnnetus korraga. Te saate olla esimesed liblikad.

MM: Teater, etendus on ühepäevaliblikas, sünnib täna, homme teda ei ole, aga ma ei ole nõus sellega, et see on meie ilu ja traagika. Minu arvates on ta ilu, aga seal ei ole mitte mingisugust traagikat. Ja mida rohkem endale sellest aru antakse või seda sisemiselt tunnetatakse, seda parem. Näitleja peab teadma, et homme ei kordu enam miski. Ja kui ta seda tajub, siis seda võimsam ongi ta endaandmine täna õhtul, seda võimsam on ta endaandmine homme õhtul ja seda võimsam peab olema ta ülehommel õhtul, sellepärast, et kõik need õhtud on erinevad ja see, mis täna läks, see enam ei kordu, kuigi etenduse nimi on plaanis, mängukavas sama. Ja selle tunnetuse tõttu ei ole minul mitte mingisugust ambitsiooni ega muret, mismoodi ma säilin. Kõik need säilitamised ja salvestamised on väga kahtlased. Ma ei tahagi. Ei saagi. See pole see hingus,

mis etendusel. Teater on elav asi. Kohutamine, mitte konserv. See ongi väärtus, see ongi spetsiifika, kui soovid.

RS: Ma tahan jälle sellest absurdi tasandist rääkida. Ma kordan, ma ei sea absurdi kõrgemaks kui, ütleme, mingisugust heal tasemel küla realismi, aga sellesama sinu noore poisi reaktsioon paneb mõtlema, et praegu oleks vist väga õige aeg teha teatris ära mõni Leberechti tekst või mõni ajalooline, dokumentaalne tekst tollest perioodist, et isegi põlvkond, kes on selle hirmu ja dramaatilise aja läbi teinud, naudiks seda etendust nüüd tõesti juba sellepärast, et ta on absurd. Et olid inimesed, kes kirjutasid ja mõtlesidki ausalt, et nemad ajavad suure ühiskonna asja ja et neil oli moraalne õigus. Mitte sellepärast, et nad olid pärjatud aukirjade või nimetustega, vaid, et ka nemad üritasid seda teha ikkagi läbi kunstiprisma. Vaat see on minu meelest põnev! See on niisama tõeline absurditasand nagu see, kui mingisugune vallavolinik või Tartu professorite seina äärde panija arvas ausalt ja siiralt, et ta ajab õiget asja. Ja kui neid tekste praegu lavastada, siis tuleks küll välja niisugune asi, et jumal hoidku, juuksed tõuseksid püsti.

MM: See on hea mõte. Aga niisugused tekstid on ka kohutavalt hea abimaterjal sellise töö puhul nagu praegune Kruusvalli tükk. Lasta näitlejail läbi lugeda näiteks «Valgus Koordis», kust saab aja käsitluse juba kohe topelt tasandil: autor on sellesamas ajas, lähedal, ja ometi valgustanud seda aega, nagu see tegelikult ei olnud. Ja meile paistab nüüd uskumatu, absurdne, paradoksaalne kõik, mis seal kirjas seisab. Veel peaks otsima toleleagseid dokumentaal-filme kõige tavalisema lakeeritud «realismi» tasemel nn argipäevadest tollel ajal. Seal on ka juba käsitlus, seal on ka keegi filmijat juhtinud. Kas ta enda sisemine tšensor või siis mingisugune dekreeteeriv käsi. See, mis on jäädvustatud tollest ajast t o l a j a l, on ka juba vale. Iseenesest. Aga valeks saab ta selle tõttu, et me praegu teame uusi tekste sama aja kohta. Ilma kontrapunktita või oma seisukohata vaataksid noored neid vanu asju kui kroonikat (mis tegelikult pole kroonika, või õigemini on pealishituse, mitte baasi kroonika). Muide sinu näidendis, kui sellest rääkida, on seesama asi olemas, mille järele sa kurdad — see pilk, mis suudab juba natukene ise ka naerda selles raskes ajas.

RS: Kui ma oskaksin kirjutada 49. aastast Tartu teadlaste elus (nendega ma

võib-olla ei oska ennast samastada, sest ma olin tatikas ja elasin hoopis teises kohas), siis ehk oleks rohkem seda naeru läbi pisarate. Ma ei kurda, ma ei virise, aga ma tunnen kirjutajana seda ohtu, et meie, kes me ei ole mitte sugugi harjunud niisuguse mõistega nagu demokraatia (ja kurat seda teab, kas seda demokraatiat meil üldse ongi), satume vaimustusse ja oksendame kõik liiga lihtsalt välja. Ühesõnaga teeme kunstnikena seda, mis peaks olema ajalooõpikus või must valgel lehes trükitud. See on minu vana teooria, mis ei kehti mitte ainult praeguse aja, vaid veel rohkem 60.—70. aastate kohta. Eesti kunsti, võib-olla kogu nõukogude kunsti õnn ja õnnetus on selles, et surutise all tegid inimesed ometi midagi kunstipärast ja rahvas sai ka midagi aru, ükskõik kui elitaarne, ükskõik kui raskesti arusaadav see kunst ka oli. Kas või needsamad Tarkovski filmidki. Ühesõnaga, hea oleks, kui me oskaksime ja tahaksime seda ajalugu tõlgendada kunstipäraselt. Kuigi see on võib-olla mingi naiivne maksimalisti programm, aga mina olen küll seda kogu eluaeg kahetsenud ja ilmselt selle all varemgi kannatanud, et raiskad ennast mingi teema avamise peale, aga mitte selle töötlemise peale. See on rohkem meie probleem, sest näiteks Prantsusmaal pole mingi probleem estetiseerida ajalugu. Meil tuleb aga ajalugu, ajaloo alusteksti kirjutada akadeemikute eest, kes saavad suurt palka ja võltsivad seda iga päev. See ajab mind vihale.

**MM:** Üldiselt on selle nii-ütelda kunstilisemalt läbitöötamise puhul alati varitse nud oht, et kunstiline kujund asenda takse sümboliga. Aga sümbolit saab mõistusega seletada, nagu ütleb Tarkovskigi ühes intervjuus, ning kunstiline n-õ üdi vaesestub. Nii et kui juba valida kahe vahel, siis on mu meelest niisugune otsene, elav ja kärsitu välja ütlemine parem kui sümbolite taha peitu pugemine. Mõni mees võtab igat uut algupärast teatriteksti vastu nina kirtsutades ja kõigi puhul on tal tõrge, aga see, mida ta ise taga ajab ja teha tahab, see on nii pagana steriilne...

**RS:** Kui meil oleks viimase neljakümne aasta iooksul valitsenud tõeline kunstiline paljusus, nii et oleksid olemas igasugused mehed, igasugused laadid, siis me oleksime ka sallivamad üksteise suhtes. Aga praegu on meil põhiliselt ainult kaks suunda: üks «ajab mingit oma/ühist asja» ja teine teeb meelelahutusega raha.

**MM:** See jääbki teie hädaks, et kohtute ainult meie piiratud arvu teatritega ja

teatris on see paljususe puudumine veel suurem probleem. Seal on väga selgelt ainult need kaks lõiku. Kui nüüd just ei teki... Aga mulle tundub, et Eestimaal ei teki siiski stuudioid, stuudioteatraid. Võiks tekkida küll, oleks vaja, aga mul on niisugune pessimistlik aimus.

**RS:** Kas noored teevad midagi lausa oma? Sa oled ju tegelnud noortega, peaksid teadma?

**MM:** Tervitaksin seda, aga mulle tundub, et ei tee.

**RS:** Aga sa tead rohkem maailma teatrist, kas Euroopa teatris on üldse praegu sellist toimumas, millest malli võtta?

**MM:** Jaa, on. Kas või siinsamas, üle lahe soomlaste juures on...

**RS:** Aga noored, kes võiksid hakata oma teatrit tegema, pole tegelikult ju kuskil käinud, pole näinud. Raamatuid veel loed tõlgete kaudu, aga maailma teatrit peab nägema. Kus ta seda näeb?

**MM:** Piisaks juba sotsmaadés käimisest, et näha kõike, mis maailmas tehakse. Ma mõtlen igasuguseid klubisid, keldriteatrid ja «Ateljeed 112» või «82», mis tähendab lihtsalt seda, et seal on 112 või 82 kohta. Aga tehakse seal väga mitmesugust teatrit.

**RS:** Ütleme, kui mõni noor tahaks olla *contra* Komissarov või *contra* Tooming või *contra* Mikiver või koguni *contra* Kerge, millest ta üldse alustaks?

**MM:** Vaataks Kinomajas kahte filmi prantsuse teatrist.

**RS:** Kui ta sinnagi satub. Mina küll ei taha Kinomajas n-õ kinnistel läbi vaatustel käia, neil on palverännaku maik man. Filmide näitamiseks on ehitatud kinod, mitte kinomajad.

**MM:** Kui veel mõelda grupiteatritest ja stuudiotest, siis mulle tundub, et neid on raske väljastpoolt organiseerida. Tuleb umbes sama välja nagu praeguse teatrieksperimentiga, mida kujundas tegelikult ministeerium. Algas peab seestpoolt tulema ja siis peab otsima võimalusi, et see saaks teoks. Muidugi, see nõuab ohvrit. Seda näitab too «rahamaa ilms» väljaspool meie piire. Kõik need, kes lähevad ära linna- või riigi teatrist või ka metsenaadi käe all tegutsevast ühe etenduse teatrist ja asutavad oma väikese *workshop*'i — need kõik lähevad alguses riski peale. Seda gruppi pidada ja ots otsaga kokku tulla ei ole kerge. Aga ju neis meestes siis midagi niisugust on, mis sunnib üles astuma millegi vastu, või vahel ka millegi poolt. Aga millegi olemasoleva vastu tingi-

mata — tõlgenduse või maneeri vastu.  
**RS:** Kas sa ise ei ihka noorte opositsiooni või noorte teistmoodi tegemise teatrit? Kas sa ei mõtle, et kaua sa võid omas laadis edasi teha?

**MM:** Vaata, see oleks võimalus, kuidas ma võiksin rohkem muutuda, kui ma ise oskan loota. Praegu loodan ma ainult selle peale, et ma omas laadis muutun ehk sügavamaks, täiuslikumaks — nende aastate jooksul, mis on jäänud. See ei pruugi juhtuda, aga ilma selle lootmiseta ja tahtmiseta võiksin kohe, päevapealt teatrist ära minna. Ometi tean ma täiesti selgelt, et ma ei saa suuresti muutuda. Tähendab, minus endas ei ole enam seda potentsiaali või avastamata nurka. Ma arvan, et kui ma suudaksin ühel päeval avastada midagi, mis pööraks minus kõik teiseks, ja ma hakkaksin täiesti teistsugust teatrit tegema, siis tõuke selleks võiksin saada ainult sellisest asjast. Või omamaisest uuest dramaturgiast!

**RS:** Miks sa üldse tegeled niisuguse nähtusega nagu tänapäeva eesti algupärand? See olevat ju niivõrd nõrk ja teisejärguline? Pealegi on maailmas nii palju häid näidendeid, nii uusi kui ka klassikalisi.

**MM:** Bulgakovi «Teatriromaanis» on niisugune koht, kus peategelane, algaja kirjanik, loeb Stanislavski, pardon, korüfee kodus ette oma näidendit ja siis tuleb tädi kõrvaltoast ja küsib, et mis te siin teete. Kuulnud, et noor mees on kirjutanud näidendi, hüüab tädi: «Issand jumal, miks neid on veel vaja kirjutada, neid on ju nii palju kirjutatud!»

**RS:** Kõik on juba kirjutatud, loomulikult.

**MM:** Mõned aastad tagasi tunnistasin ka mina seisukohta (kuigi ma seda eriti välja ei öelnud), et eesti algupärane dramaturgia jääb oma tasemel maha teatri tasemest, kuigi mul ei olnud sellele väitele mingisugust konkreetset katet. Aga ühel päeval olin ma äkki seda usku, et ei saa olla nii, et teatri tõeline tase on oma dramaturgiast kaugel ees. Rahvuslik teater on üksnes näiliselt iseisev. Ta võib teha küll mõne etteaste, pikema sammu maailma- või muu klassika peal või ka tänapäeva näidendiga, mis pärit mujalt, aga teatri tõeline tase on siis varjatud. Siis saabubki see aeg, kus hakatakse rääkima kriisist. Praegugi räägime, küll vähem, aga ikka veel. Miks ei minda julgelt klassika juurde või miks klassika ei õnnestu? See on enda nõrkuse tunne. Tähendab, ei ole niimoodi, et üks teater saab olla tugevam

kui tema rahvuslik dramaturgia. Ja seda mõistes tuli mul tunne, et kaas- aegne rahvuslik dramaturgia on tegelikult teatri tõeline tugevus. Ja ka see dramaturgia ei saa üksinda kuhugi tõusta. Sellepärast ma teingi vahepeal tõesti sihukesi asju, mida oli vähemasti kahtlane teha — kunstilises mõttes. Näiteks Heino Kiige «Tütarlapse ja teised» tegin täie teadmise, et hea meelega jääksin küll hoopis ta järgmist näidendit ootama. Aga ma tegin ta siiski ära, sellepärast, et Kiik ükskord näeks oma näidendit laval. Sinnamaani ei olnud talle see õnn veel osaks saanud. Sest mõne inimese puhul on olnud märgata, et oma tükki laval nähes, kui ta teatri vead maha rehkendab, märkab ta ka oma vigu ja saab ennast kontrollida. Ühesõnaga, saab kogemust ja järgmine tükk on juba parem. Aga tuge ja indu tegelda eesti ainega sain ma *Royal Shakespeare Company* aastaraamatust, ma ei mäleta, mis aastast. Meie teame inglase Osborne'i ja Pinterit ja Weskerit ja mõnda veel, kes meieni jõuavad, aga seal oli igal aastal lavastatud päris hulk omi asju. Ülevaates eelmiste aastate töödest oli pikk nimekiri, vähemalt 18—20 inglise autorit, kellest ühegi nimi mulle mitte midagi ei öelnud ja kellest enamikus ilmselt ei saa kunagi niisuguseid nimesid, kelle näidendeid meie või terve maailm mängima hakkaks. Ja siis ma hakkasin mõtlema (kuigi seal ei olnud kirjas küll mitte mingisugust põhjendust), et see on neile iseenesest mõistetav, et tegeldakse rahvusliku dramaturgiaga, millest kõik näidendid ei ole ilmselt sugugi šedöövrid ega saa laiemalt kuulsaks. Aga nad loovad pinna.

**RS:** See on jälle niisugune üleüldine lähenemine. Sa võid niisama hästi rääkida seda inglise, vene või läti režissöörina. Mina võiksin rääkida sama jutu ükskõik mis rahvusest kirjanikuna. On muidugi alati olemas natsionaalne või siis «kolkakunst» ja teisalt mingi «geograafiline maailmakunst», mis ei pruugi parem olla, mis tähendab vaid kõigile osasaamist. Inimesed sõidavad mööda maailma, näevad eri maades, eri linnades, eri teatrites etendusi või loevad teistes keeltes või vaatavad tänapäeval videokassette. Aga mis «kolkasse» puutub, siis 30. aastatel trükiti Eestis 30—40 näidendit aastas. Ja kuigi nendest, ütleme piltlikult, peale Tammlaane ja Tammsaare ei mäleta keegi mitte midagi, oli rahvuslik dramaturgia ikkagi olemas. Ilmselt kõige rohkem kirjutati



teatrile 20.—30. aastatel. Eriti pärast «Mikumärdit» hakkas rahvalikke komöödiad tulema nagu Vändrast saelaudu. Ma esitasin sulle retoorilise küsimuse: mis sunnib sind eesti näitemänge lavastama, aga mis sunnib mõnda teist meest neid kirjutama? Ja mis sunnib inimesi teatris käima, et seda teisejärgulist vaadata?

**MM:** Sa pead ise hakkama arutama seda, mis sind sunnib kirjutama.

**RS:** Kunagi ammu olid sina vist esimene, kes mind avalikus lehes avalikult hoiatas («Külaliste» puhul), et taas on üks loll läinud näitekirjanduse kahtlasele teele. Nüüd vaatan nooremaid — mis neid ajendab? Aga mis meie enesepiitsutamisest või okkalisest teest ikka nii väga rääkida, Bulgakovil võis pidev ootamine ja keelamine ja mahavõtmine tõepoolest eluisu ära võtta. Ometi kirjutas ta edasi, ja kuidas veel.

**MM:** Kui sind mängitakse, on loomulik ja hea, aga kui ei mängita, on vaja ikkagi edasi kirjutada, et kultuur ei katkeks. Ja tulevikulootusega... Pärastsõjaaegne nõukogude eesti teater elas sellest rasvast, mida olid andnud 30. aastad. See ongi järjepidevus. Näitlejad tulid tollest ajast ja elasid üle selle õudse perioodi, kus nad pidid laval kogu aeg valetama, mängides tekste, mida nad pidid mängima.

**RS:** Jakobsoni ja Semperi voores oli ehk selles, et nad olid eesti kirjanikud. Juurtega. Mitte ainult oma aja lapsed.

**MM:** Ja see tõestab veel kord seda, et omi autoreid oli vaja mängida. Rahvuslik alus, mis oli väga tugev, andis näitlejatele seda tötunnet, mida kõige hullemates tolle aja tekstides polnud ollagi. Aga see alus hoidis näitlejad vormis, nii et kui tulid kuuekümnendad ja need samad näitlejad kohtusid juba kas või «Härra Punttilaga» või siis taas Tammisaarega, «Inimese ja jumalaga», kohtusid nad ilmselt uuesti oma noorpõlvkogemustega, 30. aastatega. Järjepidevus säilis näitlejate kaudu.

Ja rahvusliku teatri ja rahvusliku dramaturgia juures on veel üks aspekt. Varem ma arvasin, et rahvuslikke asju tuleb teha niipalju, et suhteliselt noor näitleja hakkaks end enam-vähem hästi tundma. Ühest asjast ma sain raudselt aru: mida võõram ja kaugem on teos, seda kauem kulub näitlejal aega enese leidmiseks. Anna talle veel värss ja kõrged kontsad ja ta võib võõra asja, isegi klassika peal tagasipöördumatult metsa minna. Nii ma siis varem, kooli

lõpetades mõtlesingi, et mõned oma asjad on küll vajalikud näitlejate pärast, aga üldiselt olen ma loll, kui ma eesti asju võtan, sest maailm on ju täis häid näidendeid, mis mulle kuulsust toovad... Mis aga näitlejasse puutub, siis olen samal seisukohal ka praegu. Kui mõni hea keskealine näitleja läheb maneerlikuks, siis ma tean kahte rohtu ja oleks hea, kui neid saaks koos tarvitada. Kui ta läks maneerlikuks suurel laval, siis too ta väikesse saali. Ja teiseks, pane rahvuslikku dramaturgiat mängima. Sest teed sa eesti klassikat või tänast päeva — see on kõige mõistetavam, kõige lähem. Ja nende tegelaste istumine, astumine toob su oma loomuse, oma vaistude juurde tagasi. Muidu need suled ja mantlid ja mõõgad... Eestlane ei olegi niimoodi teatrit teinud! Näitlejad tahavad oma «ankeeti» hirmsasti kuulsaid nimesid. Et kui kohtub vene või soome või saksa näitlejaga — no mis ta ütleb, keda ta mänginud on, milliseid üldtuntud rolle. Andres või Pearu küll, aga teised ei tea ju, kes need on... Ja ometi süveneb minus iga aastaga tunne, et Järveti tipp on Tammisaare Voitinski. See oli ahastama panevalt täiuslik. See oma teema kandmine, see inimlik abitus, need sinised silmad, see haavatavus, see külg ees kõnnak... ah, mis siin rääkida! Ja Eskola, kui ta käis kohtumas minu kursusega 1984. aastal, siis ükskõik mida ta ka rääkis, ta jõudis aina Mauruseni. Aga ta on mänginud Hamletit, Jagot, Caesarit, Don Carlost, Peer Gynti jne. Aga tippude tipp on rahvuslik! Järelikult mitte ainult algaja näitleja õige enesetunde pärast ei ole vaja kodust ainet, vaid ka meistrite tipprollide sünniks! Kui me ise aru ei saa, mis on meie tugevus, siis küsigem teiste käest. Teistele rahvastele, võõrale publikule mõjume me alati kõige võimsamini oma tükkidega. Kuigi neid autoreid, neid rolle, seda ainet ja keskkonda keegi ei tunne ja sadu nüansse võib kaduma minna. Ja ikkagi! Ma ei propageeri kolkapatriotismi ega provintsiaalsust, kuid mind ei puuduta üldse need teatrihindajate kurtmised, et meil maailmaklassikat nii vähe lavastatakse. Või näiteks antiikdramaturgiat või et me ei oska öieti teha Brechti või Molière'i. See pole minu asi. Küllap see nii on, ja keegi peaks tegema, aga mina isiklikult sundi ei tunne. Teen muidugi, aga ainult enda sisetunde järgi, mitte teatri üldpildi tarvis. Aga kui sa võtad Shakespeare'i või Ibseni sellepärast, et oled kuulnud, et ta mõjub tänapäevalgi kaasajaks, aga ei tea, millega ta just praegu sinu rahvast, 55

sinu publikut võiks paeluda, siis parem ära võta.

**RS:** Et näitlejal tekib kodutunne, kui ta mängib oma keskkonnast, elutunnusest ja ajaloost välja kasvanud kujusid, see on lohutav mõte. Siis on hästi.

**MM:** Jah. Ja siit edasi võib klassika juurde minna hoopis teisiti, väga täpselt aru andes oma asukohast, oma sisetundest. Kui keegi kõrvalt seda jälgiks, siis ta ütleks, ahaa, nad on leidnud oma koordinaadid, selle koha, kus nad peavad olema ja miks nad sinna kuuluvad — täna, ütleme, aprillis 1987.

## ÕNNITLEMES!

4. september — MIKK MIKIVER,  
TRA Draamateatri lavastaja, ENSV rahvakunstnik — 50
11. september — EVA MEIL-MALMSTEN, RAT «Estonia»  
endine operetisolist — 70
13. september — MEELI SÖÖT,  
TRA Draamateatri näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 50
15. september — ENNO EESMAA,  
RAT «Estonia» solist, ENSV teeneline kunstnik — 70
15. september — BORIS KABUR,  
näitekirjanik ja tõlkija — 70
21. september — AARNE-MATI UKS-KULA, TRA Draamateatri näitleja, ENSV rahvakunstnik — 50
24. september — VOLDEMAR KUSLAP,  
RAT «Estonia» solist, ENSV teeneline kunstnik — 50
25. september — ANDE RAHE,  
RAT «Vanemuise» näitleja — 60
26. september — LEMBIT EELMÄE,  
RAT «Vanemuise» näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 60

Kas ...

kui oleks ...

## alternatiivne teater?

Praegune südameit ärarääkimiste aeg on andnud äkilise võimaluse hinnanguliseks tagasivaateks lähiminevikku. Sellest ühiskonna keerulisest enesetunnetusprotsessist ei jää kõrvale ka loominguveldkondade seisundi kirjeldused. Teatristki kõneldes on vahepealsete aastate märksõnana jäänud kõlama «sotsiaalne väsimus». Ent kas ei peaks selle põhjusi eritledes meenutama sedaigi, kui hülgavalt sobis ühiskonna seisaku aastasesse see hooldatav, kontrollitav, arvukatele ettekirjutustele alluv institutsionaalne teater, mida nüüd tasahilju reformida püütakse. See aeg ei hinnanud initsiatiivi altpoolt, kultuuri poliitika välistas vaikiva iseenesestmõistetavusega isegi mõtte alternatiivsest teatrist, rääkimata niisuguste teatrite loomisest. Nüüd aga tervitatakse väikeste teatrigruppide tekkimist soliidsete mammutteatrite kõrvale. Nende esteetiline platvorm on veel niivõrd ebamäärane, et ei saa rääkida alternatiivse teatri sisulisest kvaliteedist, aga oma tekke mehhanismilt ja organisatsioonilt kujutavad nad siiski juba alternatiivi jäigalt struktureeritud riiklikule süsteemile.

Kutsusime toimetuse vestlusringi inimesed, kes nii või teisiti uute teatrite loomise ideede ja mõtetega seotud: «Vanalinna Stúdio» kunstilise juhi Eino Baskini, TRK lavakunstkateedri juhataja Kalju Komissarovi, lavastajad Evald Hermaküla ja Lembit Petersoni, tookord kultuuriministri asetäitja, nüüdseks EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitja Jaak Villeri ja Teatriühingu aseesimene Reet Mikkel. Toimetuse poolt osales teatriosakonna juhataja Reet Neimar. Niiivse sooviga saada vastused paljudele küsimustele, eelkõige sellele, kas ka eesti teater tunneb vajadust alternatiivse võimaluse järele. Ja kui, siis millest see vajadus? Kas praegusest aegunud, jäigast teatriorganisatsioonist, mis püüab puhtast eksperimenti abil? Mida sel juhul tähendaks alternatiivse teatri võimalus — kas olemasolevatest teatritest välja kasvav või nende kõrvalt tekkivaid kooslusi? Miks sellisel juhul praegune teater ei rahulda? Või pole põhjus selles? Kas meil jätkuks publikut veel mõnele teatritele? Millised praeguse teatri probleemid laheneksid stuudioteatrite abil? Misugustena neid väikesi teatriüksusi üldse ette kujutada? Kas tuleb viimasel ajal elavnenud kooli- ja üliõpilasteatrite tegevust võtta kui oodatud alternatiivse teatri võimalust? Tähendab see hoopis asjaarmastajate (isetegevuslaste) ühendusi väljaspool teatriharidust või on see siiski osa kutselisest teatrist?

**Evald Hermaküla:** Kui ma ei eksi, siis näiteks New Yorgis toimub igal õhtul vahest kümme korda rohkem teatritendusi kui Moskvast, mis on ju ligikaudu niisama suur linn. See on mu meelest tähelepanu vääri fakt. Mõistagi ei ole kvantiteet, vormide paljusus mingi garantii kunstisündmuse tekkeks, aga tõenäolisemaks muudab ta selle küll.

Mulle tundub, et meil siin Eestimaal on kõige rohkem puudu ühest «La Mama» tüüpi teatrist, millel on maja, on raha ja palju tekkivaid ning kaduvaid truppe. (See rahast rääkimine võib minu puhul juba piinlikuna mõjuda, aga ma olen teinud seda ainult ühel põhjusel — teadvustamaks, et praegune olukord ei ole normaalne, et teater on kallid löbu jne.) Meil lihtsalt ei ole niisugust organisatsioonilist vormi, millele oleks sildikleppimise ja piletimüümise õigus ning mis võimaldaks väljaspool riiklikku süsteemi tekkinud etendusi mängida nii, kuidas tegijad soovivad. Ma ei usu ka, et meil leiduks metseene, kes suudaksid ja tahaksid ühte lühemat või pikemat aega tegutsevat teatritruppi kas täielikult või osaliselt ülal pidada. Kui Sulev Nõmmik tahaks asutada Uduvere teatri, vahest siis mõni rikkam kolhoos oleks nõu ja jõuga abiks, teistsuguste teatriveormide toetajaid (ruumide ja rahadega) vaevalt et on. (Tundsin ühte Kanada poissi, kes pärast ülikooli ja Grotowski juures stažeerimist asutas oma teatri. Raha alkapitali jaoks oli ta kogunud viieteistkümnelt asutuselt ja organisatsioonilt. alates «Fordi» kultuurirahadest ja lõpetades meie mõistes linna heakorustrustiga. Meil ei tule see ilmselt kõne allagi ja mitte seepärast, et raha oleks vähe, vaid teda on riiklikult väga raske ühest lahtrist teise tõsta.) Peamine lootus jääb Teatriliidu teatri peale, muudesse võimalustesse mul ei ole usku.

**Reet Neimar:** Moskvast ometi luuakse järjest uusi stuudioteatreid. Jätame nüüd kõrvale asjaolud, et seal on potentsiaalne tegijate arv suurem ja publiku nõudmine samuti, need on n-õ sotsiaalsed eeldused. Aga kõik need teatrid ja stuudiokesed on suudetud ju ikka majanduslikus mõttes kuidagi ka tööle panna. Lahtrikesi nähtavasti leidub?

**Jaak Viller:** Moskvas on tõesti viimase ajal tekkinud stuudioid nagu seeni vihma ajal. Moskva baasil on vastu võetud ka stuudiote põhimäärus. Seal on olemas peaaegu kõik vormid: läbinisti professionaalide stuudiod, proffide-ise-tegevuslaste ja ka puhtalt asjaarmastajate pedagoogikastuudiod. Eelistatakse muidugi, et stuudiod oleksid isemajandavad, mis tähendab põhiliselt seda, et töötajatele makstav töötasu teenitakse välja etendustega, aga peremees, st firma, kelle juures stuudiolased tegutsevad, toetab neid reklaami tegemisel, dekoratsioonide valmistamisel, lavastuskulude osas jne. Niisugustel teatritel on sisuliselt metseenid siiski olemas, isemajandavaks nimetatakse neid aga seetõttu, et oma palga katavad nad ise ära. See on muidugi Moskva mall, pealegi on

sooteater! Tean täpselt, mis tingimustes ja kuidas nad avati. Gruusia Ministrite Nõukogu eraldas kõigile ruumid, valitsus toetas ja tundis huvi! Küsimus on ikkagi selles, et kaks osalist peavad üksteisele käe ulatama: ühelt poolt vabariigi



Lembit Peterson, Evald Hermaküla, Kalju Komissarov ja Jaak Viller. P. Sirge fotod



Lembit Peterson, Evald Hermaküla ja Kalju Komissarov.

neil natuke lihtsam, kuna enamasti on tegemist vormidega, kus on vähe proffe ja rohkem isetegevuslasi, kes ei ole oma põhitööl veel ära tulnud. Aga ma pean täiesti reaalseks, et kui meil kolme aasta jooksul üks selline teater on ennast õigustanud, siis võiks talle anda mõne järgmise, näiteks Baskini studio staatuse vms. Omaette küsimus on, kus ta mängima hakkab, ruumid on teatavasti meie kõige valusam koht, aga põhimõtteliselt on niisugused studiovõimalused ka meil olemas.

**Eino Baskin:** Miks peab siiski tooma paralleele, ütleme, Moskva, Leningradi või Tbilisiga? Minu arust tuleb rääkida meie vabariigi probleemidest, sest Moskvas on omad probleemid, Tbilisis omad jne. Ma tean näiteks, et selle seitsme aasta jooksul, mil eksisteerib «Vanalinna Studio», on Tbilisis avatud kolm stuudioteatrit: marioneti-, estraadi- ja noor-

valitsus ja kultuuriministeerium, kes soovivad ja toetavad, teiselt poolt see X või Y, kes on ihu ja hingega oma teatri loomise juures. Kui vastastikust huvi ei ole, ei teki kunagi teatrit. Niisama istuda ja rääkida, et praegu on ikka soodus aeg, et teeksime teatri, et nüüd lubatakse ja mul oleks nüüd vaja — see on üks niisugune jutt, mis võib isegi jutuks jääda. Varemgi on seda olnud!

Kas on üldse olemas v a j a d u s uut teatrit teha? Kui ma omal ajal «Vanalinna Stuidiot» looma hakkasin, siis tingis selle konkreetne vajadus. Mitte et ennast isiklikult väljendada, see võimalus oli mul Filharmonia estraadi näol olemas, ehkki siingi oli igasuguseid probleeme. Aga kui ma hakkasin Draamateatris pidevalt tundma, et teater mind kui komöödiažanri viljelejat eriti ei vaja, kui ma nägin, et ka teistes vabariigi teatrites ei ole komöödia eelistatud (siis võeti seda repertuaari üsna vastumeelselt), teades ka, et rahvas komöödiat nõuab ja publikufitsiiti ei teki, sain aru, et meil on v a j a d u s niisuguse omanäolise teatri järele, kus domineeriks just komöödia. Noh, nii nagu elu näitas, praktiliselt ma selles mõttes ei eksinud. Siiani ei ole veel publikupuudust tundnud, kuigi praegu on juba kriitiline aeg.

Miks ma seda siin räägin? Aga seepärast, et nüüd tekib küsimus, kas on konkreetselt kuskil olemas niisugune inimene, kes praegusel hetkel tunneb, et ükskõik millises teatris töötades ei suuda ta väljendada oma loomingulist

kreedot, vaid tal on tingimata vaja luua uus teater? Et tegelda oma žanri, oma meetodi, uue profiiliga. Ja veel. Kas näiteks Lembit Petersonil on võtta kümme inimest, kes läheksid temaga läbi tule ja vee, kes lahkuksid oma pesadest,



Reet Mikkel. A. Ilo foto

mugavatest tingimustest? Teades tema vanu töid, tundub mulle, et teatrit asutada ta võib. Aga siis peab tal kõrval olema majandusnimene, lavastaja üksinda sellest majandusmehhanismist läbi ei murra. Eriti meie maal! Isegi mina, kes ma pean ennast majanduslikult küllalt osavaks inimeseks, vajasin kedagi enda kõrvale. Mikiver näiteks ei ole suuteline majandusega tegelema, aga ta on liider! Arvan, et Roman Baskin ka mitte, kuigi võib kunagi liidriks saada. Või näiteks Panso. Mäletan, kuidas nad omal ajal Kalvoga kabinetis üksteise peale karjusid. Panso ütles, et mul on vaja siidbrokaati, Kalvo vastu: mul ei ole raha! Panso ei saanud aru, kuidas ei ole. Vaat see «ma ei saa aru, kuidas ei ole», see ongi põhiliselt naiivsete Petersoni-taoliste inimeste võlu — nad ei saa aru sellest, kus nad

Reet Neimar ja Eino Baskin.



elavad. Sest ainult meie majanduselus kõlab lause «ma ei saa!». Hermaküla räägib siin Kanadast, räägib mingist Ameerika heakorratrustist. Muidugi, kurat võtku, paneme Hermakülaga rahad kokku ja las ta teeb teatri...

Kui ma omal ajal Karindile direktori kohta pakkusin, ehmatas ta kohutavalt ära: lolliks oled läinud või? Sa arvad, et sinu teatritegemist keegi toetab?! Aga ma juba aimasin ette, et Jüri on see mees, kes võib direktori töö ära teha, ta on niivõrd kohusetruu ja armastab arvudega opereerida. Ja mis peamine, ta armastab fanaatiliselt teatrit. Paljud direktorid teatrit ei armasta! Karindi tuleb hommikul kell seitse ja läheb ausalt öösel kell kaksteist ära. Vaat kui see kunstiline liider, olgu siis Hermaküla või Peterson või keegi kol-



Evald Hermaküla ja Kalju Komissarov.

P. Sirge fotod

mas, leiab endale niisuguse Karindi-taolise veduri kõrvale, siis meie riigis võib kõigega läbi lüüa, rohkem võib-olla kui Kanadas või Ameerikas... Olen alati uue poolt, aga ainult siis, kui selleks pole mitte ainult soodus pind, sest see on praegu scodus kõikide jaoks, vaid kui selleks on olemas v a j a d u s. Milleks — see on tähtis. Aga mitte — kuidas? Iga ettevõtlik inimene ei pruugi olla teatritegija, kunstnik-liider. Loomise vaim ja äritsemise vaim on kaks ise asja.

**RN:** Aga millega seletada situatsiooni, kus mitme teatri juhtimine öeldakse olevat liga-loga, suurte, juba hooldatud teatrite jaoks ei leidu liidreid ja samal ajal tahetakse luua juurde uusi teatreid, mille jaoks nagu oleksid liidrid olemas? Kõik tahavad kõrvale midagi uut asutada, suured teatrid on aga juhtideta või asendusjuhtidega?

**Kalju Komissarov:** Ilmselt on see aja märk. Tsentraliseerimise perioodile peab alati järgnema detsentraliseerimise tsükkel. Kui varem oli kõik reglementeeritud, kuni viimse mutrini, ja nüüd on seda värki natuke lõdvemaks lastud, siis on ka loomulik, et kõik see, mida on jõuga koos loitud, peab nüüd laiali pudenema — et loomuliku vajaduse ajendil mingitpidi uuesti ühinema hakata.

**JV:** On üks probleem, mille üle olen viimasel ajal järele mõelnud. Ma ei ole küll sealjuures originaalne, see on Rimmer Kretšetova mõte, aga tundub, et siin on tal väga õigus. Oleme ise ebamugavad isiksused eesti teatrist elimineerinud, kas siis täiesti või osaliselt. Võib-olla stuudiote aeg võimaldab tagasi tuua erinevad esteetilised mõttelaadid ja need ebamugavad isiksused. Jah, nad on ebamugavad, ja mina kui kultuuriametnik olen ka ise paljuski süüdi. Ilmselt on aeg suhtumist muuta ja anda neile võimalus. Ja kõige valutum võimalus on anda proovida just nimelt stuudiot.

**KK:** Aga kogu häda on minu meelest selles, et meie majandusmehhanism ei ole praegu võimeline seda mängu kaasa mängima. Venemaal käib juba aastaid ringi kolmnelisada töötut lavastajat, tuhandeid näitlejaid. See on fakt. Kui anda neile lõpuks ka võimalus, ei juhtu ju mitte midagi — isegi kui suur osa neist läbi kukub. Aga ikka vaieldi, et ei saa ja ei saa... Nüüd siis lastakse sellest suurest üldisest aurukatlast piukshaaval midagi välja...

Kui vaadata eesti teatri maastikku, siis millest on meil praegu puudu? Olen nõus, et võiksimme omada puhtakujulist klassika või unustatud dramaturgia peal töötavat teatrit. See on ilmselt vägagi vajalik, kui silmas pidada viimasel ajal suurenenud huvi varasema klassika vastu. Ja veel oleks ehk vaja ühte spetsiaalset lasteteatrit. Venemaal on lasteteatrid olemas. Ka mujal maailmas, kus olen natuke saanud ASSITEJ liinis ringi liikuda, on olemas täiesti tõsiselt võetavaid lasteteatreid. Eestis ei ole näinud küll ühtegi fanaatikut, kes sellest tõeliselt, elutööna huvituks, pigem vastu-  
pidi — kõik, mis on seotud lastetükiga,

on justkui trahviroodu minek. Edasi, ütleme, kolmandaks, olen ma sügavalt veendunud, et lavakunstikateedril peab olema oma teater. Arvan, et mida varem tudengid publiku ette jõuavad, seda kasulikum neile. Tean, et vahepeal on kateedris valitsenud ka risti vastupidised seisukohad, aga 13. lennu kogemus tõestab minule küll selle printsiibi kasulikkust. Kooli korraldamise seisukohast õigustaks oma teater ennast väga. Kui ikkagi diplomilavastused on viies teatris laiali, siis ei saa lõpuks ükski teater neid korralikult mängida. Miks ma praegu sinna Viljandi teatrisse läksin? Ikka sellepärast, et kateedril oleks taas kindel baasteater. Tallinnas momendil sellist teatrit ei leidunud. Aga loogiline oleks kooliteater just Tallinnas, kui kool ise töötab Tallinnas. Kindlasti peaks kooliteatri juurde kuuluma üks trupp, ütleme, kuni kümne näitlejakohaga, millest võiks olla komplekteeritud vastavalt vajadusele viis või kuus näitlejatega, kes võiksid samal ajal olla ka õppejõud. Ülejäänud kohad jääksid vakantsiks, et kutsuda superstaare külalistena üliõpilastega koos mängima. See poleks õieti stuudio, vaid ikka teater, kus kontingent lihtsalt iga kahe aasta tagant mingil määral vahetuks, sest üliõpilased lähevad ju teatritesse laiali, trupi põhituumik aga säiliks. Üldjuhul on lavakunstikateedri diplomilavastused tekitanud alati kõrgendatud publikuhuvi. See teater võimaldaks eriti õnnestunud lavastusi ka pärast kooli lõpetamist edasi mängida.

Räägiksin veel ühest asjast. Küll oleks tore, kui meil sünniks ka veel üks noorsooteater. See, mis praegu Noorsooteatri nime all toimub, ei ole enam see. Ma ise tegin ka 13 aastat kõik selleks, et ta seda ei oleks. Pealegi oli Pansol ju algusest peale eesmärk teha Draamateatri kõrval teine, alternatiivne teater, mitte aga spetsiaalne noorsooteater. Mikiver natuke muutis vahepeal aktsenti, tänu sellele, et hakkas töötama nooremate näitlejatega. Praeguseks on aga trupp juba nii palju vananenud, et ta ei ole uue põlvkonna publiku jaoks enam noorsooteater, vaid tõepoolest lihtsalt teine konkureeriv draamateater noorsooteatri sildi all, kohustusega teha natuke rohkem lastelavastusi kui teised. Ja las ta ollagi selline! Aga minu meelest võiks praegu tekkida veel üks alternatiivne noorsoopunt juurde. Uus noorus.

**EB:** Ma olen Komissaroviga nõus. Kui Eesti oludes teater luua, siis tuleb teha just noorsoopunt, noortega, kes lõpeta-

vad teatrikooli ja alustavad uue teatriga oma elu ning saavad siis ka 20 aasta pärast sama vanaks kui Noorsooteatri näitlejad praegu. Muidugi peab trupis olema vähemalt 6—7 tugevat näitlejat, aga noorte hulgast on neid algul raske leida. Mina kardan, et ükski kogenum näitleja, töötagu ta siis Viljandis, Pärnus või Rakveres, ei hakka lihtsalt ära tulema, kui ta ei ole kindel, mis teda olme- ja majanduslikust küljest ees ootab. Kunsti tehakse ka nendes teatrites. Keegi ei lähe selle peale välja, et ta kaks aastat eksperimenterib 50 rublaga kas või näiteks Petersoni teatris.

**Lembit Peterson:** Aga siis peaks tingimata eesotsas olema Panso või Irdi taoline (juba vanuse poolest) liider, kellele kõik oleksid nõus kuuletuma. Sest kui stuudiod hakkavad tekkima ainult noorte najal, on väga kahtlane, kuhu nad edasi arenevad? Hiljuti oli mul endal võimalus seda kogeda, oma teatri loomise algstaadiumis, mis kahjuks siiski paljudel põhjustel resultaadini ei jõudnud. Esialgu oldi koostööks valmis, aga siis hakkasid kujunema keerulised suhted, hakkas tööle näitleja mõtlemisstamp. Ja siis pole näitlejal enam jõudu, tahe jääb kinni.

**EB:** Mina läksin omal ajal teatrit tegema kahe inimesega — ma ise ja Ines Aru, pluss viis lavakunstikateedri IX lennu lõpetajat: R. Baskin, Kaljuste, Tari, Viirand ja Rebane. Ülejäänud korjasime kokku teistest teatritest, kes tundsid ennast seal halvasti. Ega nemad ei olnud potentsiaalset teatri loojad, minu kui liidri järele tulijad. Igaüks tuli oma hädadega, igaüks oli milleski pettunud. Hea, et oskasin tol ajal diplomaat olla ja näitasin välja, et nad olid mulle väga vajalikud. Arvatavasti see löigi teatris tänapäevani kestnud hea loomingulise õhkkonna. Sellegipoolest, kui luua midagi uut, siis olemasolevatest noortest. Kui hakata inimesi mujalt ära tõmbama, siis, saate ju aru, teater on juba selline organism, et ära tulevad ikka need, kes on hüljatud ja solvatud.

Võtame praegu selle Ševtsovi Viaduktistuudio näite. Ta läks Vene Draamateatrist ära ja asutas oma teatristuudio vineerivabrikus. Lahkus juhtiv näitleja, rahvakunstnik, kes on tugev näitleja, aga lavastajana pole ennast üldse näidanud. Kas see ei kõla antud situatsioonis nonsensina? Ta ju läks ära seepärast, et ei saanud oma teatri juhtkonna ja näitlejatega läbi. Nüüd ta loob trupi, aga see ei ole mitte kunstilistest vajadustest loodud teater. Vene teatril endal-

gi pole publikut! Studio asutamise tingisid mingisugused sisemised hõõrumised ja teatri halb loominguline atmosfäär. Muidugi, elus ongi niimoodi, teatrid tehakse ka nii. Soovin talle südamest edu.

**JV:** Mina ei karda Ševtsovi varianti, See, millise innuga ta on ajanud oma teatri tegemist, on väga sümpaatne. Võib-olla ta ei ole lavastaja, aga siis otsib ta enda kõrvale lavastajaisiksusi, kelle läbi tema teater teostub. Ja kui ka ei teostu, me kaotame sellega vähe. Siis ta lihtsalt kaob. likvideerub.

**KK:** Aga ikka on nii, et me võime siin fantaseerida palju tahame, kõik taandub tõepoolest lõppude lõpuks sinna, et isegi kui on olemas see vedur, nagu Baskin teda nimetab, või määndžer, sealt edasi hakkavad kohe peale need raha- ja ruumimured... Raha veel saab, aga ruumid, ruumid, ruumid! Niikaua, kuni me mängime Eestimaal seda mängu, et lõikame Kinoliidult saba tagant ära ja anname selle Teatriliidu majaks jne, samal ajal kui igasuguseid projekteerimisinstiitute ja kontoriruumide on vanalinn täis, ei jõua me kuigi kaugele. Just need võiksid istuda väga vabalt Lasnamäel.

**EB:** Ja siis väidab Kultuurimälestiste Riikliku Projekteerimise Instituudi peaarhitekt Hain Toss ajalehes (NH 17. 06. 87), et keegi ei ole tellinud instituudilt tööd otsimaks sobivat hoonet «Vanalinna Studio» jaoks! Võhikule võib jääda selline mulje, et meie ise ei tahagi uut maja, aga Toss surub peale!

**JV:** Kultuurisituatsioon meie vabariigis on selle koha pealt väga kehv. Meil puudub kultuuripoliitika, milles esimesel kohal asuks kultuuritarve. Lähtutakse kõigest teistest printsiipidest. Noorsooteatri puhul tuli väga olemuslikult välja selle konflikti põhi. Linna tellimisel tehti projekt, et analüüsida vanalinna elamisfunktsioone. Aga mitte keegi ei uurinud vanalinna kultuurifunktsioonide aspektist. On ju elementaarne, et see peab kuuluma elamisfunktsioonide juurde, olema isegi primaarne.

**RN:** Aga oletame, et saate kõik majad ja toad kätte, jääb sisuline küsimus: misugune teater sinna sisse panna. Õigupoolest tahaks teada, miks sedasama ihaldatavat teatrikunsti ei saa teha olemasolevate teatrikateuste all Draamateatris, Noorsooteatris, «Vanemuises»?

**KK:** Tahan öelda paar sõna selle asja kohta. Kui ma Noorsooteatrisse peanäitejuhiks läksin, siis püüdsin enda arvates rakendada Irdi «Vanemuise» mudelit, et ühe maja sees töötaksid

erinevad grupid, igaüks oma liidriga. Ird suutis viia need erinevad grupid ühise nimetaja alla, nad olid suutelised ühinema, surusid maha oma vastastikused pinged ja mängisid nagu vend venna kõrval. Aga see oli võimalik tänu sellele, et tegemist oli suure ja traditsioonidega teatriga.

**JV:** «Vanemuisel» oli siis kaks maja!

**KK:** No jaa, aga Noorsooteatris, kus ei olnud oma maja, osutus niisugune asi võimatuks. Me ei ole nii tugevad liidrid, et suudaksime kõiki ühise mütsi alla koondada. Või on siis selle nn arenenud sotsialismi tingimustes teatritegijate ego juba niivõrd kõrgeks kruvitud, et lihtsalt ei taheta enam ühineda. Praegu ütleksin ma igale vennale, kes arvab, et suudab oma teatri sees kolme erinevat teatrit pidada: pole mõtet, see lõpeb sul kas infarkti või maohaavadega.

**LP:** Kui rääkida sellest Noorsooteatri lõhkimisest, siis oli ju asi selles, et kõrvuti asetses mitu ideevärvi, erinevate ideeväljadega inimest, kes tegelikult hakkasid üksteisele sisse sõitma või üksteist põletama. Sellepärast see häving tuligi. Rotid ja hiired ei saa koos elada, see on teada, aga inimestel peaks see ikka kuidagi võimalik olema. Seesama liiga kõrge ego, millest Komissarov rääkis, eks see ole meil kõigil olemas, saati siis kunstnikul. Muidu ei saaks kunsti tehagi. Juhul kui igaüks oleks saanud tegelda omaette, oma programmi täielikult ellu viia, oleks võinud sündida kolm-neli erinevat teatrit. Aga kuna kõik oli pandud ühte patta, siis see toit ei olnud lõpuks enam kellelegi söödav.

**EH:** Praegu me räägime ikkagi riikliku süsteemi täiustamisest. Ma olen kõigiga nõus, aga siin pole midagi õieti arutada. Kui keegi tahab asutada teatrit, olgu see klassikal baseeruv või lasteteater — kui riik võimaldab raha ja maja, siis palun väga. Aga mina räägin eraettevõtlusest. Olen majanduses üsna vähik, aga sellegipoolest julgen arvata, et ükski praegune ühiskond ei saa lubada endale löbu rajaneda ainult eramajandusel või ainult riigimajandusel. Nende vahel peab valitsema mõistlik vahekord või muidu hakkab asi puhta viltu kiskuma. Noh, poolerataksod meil on, ja veel mõni arglik samm on tehtud, aga edasi, mis saab edasi? Ja kuidas võiks eraettevõtlus teatriasjades välja näha?

Võtame näiteks pop-gruppide praktika. Kui palju neid tekib! Mõni kestab 10—12 aastat, mõni ainult pool, mõned kaovad kohe jne. Kui ma alguses rääkisin «La Mamast», siis see oli rohkem

tingnimetus. Mujal maailmas on ju nii — on kestvamaid teatreid, mõned kaovad kiiresti, aga selles vaheldumises ja proovimises on oma võlu ja väärtus. Niipea kui me asutame uue riikliku teatri, hakkab inimesel jälle raske tingimuste ja plaanide surve tõttu.

Subjektiivselt huvitab mind praegu kõige rohkem see, kuidas ühe etenduse kallal tööd teha mitte kaks või kolm või neli kuud, vaid vähemalt aasta. Erandjuhtudel on see võimalik ka riiklikus teatris, seda on tehtud meil ja mujal. Aga see on erandjuhtum. Ma usun, et kui ma sellise sooviga Draamateatris lagedale tuleksin, saaks juhtkond aru ja võimaldaks seda. Aga kui ma järgmine kord täpselt sama tahtmisega tulen, mis siis? Loll jutt, ütleksid mulle teatrijuhid. Ja neil oleks õigus.

**LP:** Stuudiotöö vorm peaks meil minu meelest siiski säilima. Kui ma nüüd Noorsooteatrisse jälle tagasi läksin, saavutasin Allaberdiga kokkuleppe, et tööst vabal ajal võin teha kas oma stuudiot või ükskõik mida. Küsimus on minu arvates näitlejate enesetäiendamises. Tuleks välja töötada üks arukas programm ainetest, mida võib kuulata, ja leida inimesed, kes oleksid võimelised rääkima näitlejatele vajalikel teemadel, isegi kuni kursusteni välja. Ja paralleelselt sellega peavad teatris toimuma regulaarsed liikumise ja hääleseade tunnid, see on juba elementaarne. Stuudiotöö hakkaks muidugi toimuma põhitöö kõrvalt, mis on näitlejatele kindlasti mõnes mõttes koormav. Aga siis võiks ju rakendada seda süsteemi, millest Evald märtsis Teatriühingu juhatuse koosolekul rääkis: maksta näitlejatele, kes hakkavad niisugustes üritustes osalema, kas palga ulatuses või stipendiumilaadselt kas või 30—40 rubla lisaks.

**RN:** Aga millega seletada seda, et näitleja, kes mujal maailmas tahab ennast treenida või kusagil *workshop*'is tegeda, maksab ju oma tegevusele peale (õppe-maksud, tasulised kursused jne)?

**LP:** Kui suur on nende näitlejate palk? Mul puudub ettekujutus.

**KK:** Aga Teatriühing kulutab ju aastaid raha ka liikumise ja hääleseade tundidele. Miks seda raha kasutada siis võrk-palliks, džudoks, karateks, ainult mitte näitlejate professionaalseks enesetäiendamiseks?

**Reet Mikkel:** See on tõesti kurb lugu. Teatriühing maksab aastas tundide eest keskeltläbi neli kuni kuus tuhat rubla. Aga õnnetuseks pole me suutnud midagi olulist ära teha, sest teatrite kunstiline



iuhtkond enamasti ei tea, kes käib neis tundides, miks seal käiakse, mida õpitakse. Nüüd, kui Lembit ja Evald tulid ettepanekuga oma stuudiote finantseerimiseks, tundus see mulle tohutult loogilisena. «Misanthroobi» trupi tegevus alg etapil kinnitas ju praktiliselt, et kui on tegemist konkreetse töö ja selleks vajalike täiendavate loengute või treeningutega, siis näitlejad tulevad kohale. Ja koos ühe näitlejaga tulid kaasa ka teised, kes tegelikult võib-olla ei osalenudki trupi töös, aga kuuldes, et midagi huvitavat sünnib, käisid nad tõesti siinsamas meie keldris koos küllalt pikka aega.

Aga kas ikka maksta näitlejale iseenda täiendamise eest? Tegelikult tundub see natuke kummaline, aga ainult sõnateatri seisukohalt, sest näiteks balletis ja muusikateatris teeme ju nii pidevalt. Balletinimesed käivad üsna sageli ennast täiendamas väljaspool vabariiki, küll Leningradis, küll Moskvas, otsides endale ise õpetaja, kelle nad meie toetusel kinni maksavad. Sama lugu on ka lauljatega, peame loomulikult, et nendel ei ole kohapeal õpetajat ning et nad oma professioni kuskil mujal täiendavad. Aga kui anda selline toetus sõnateatrile, siis on ju tegemist sama asjaga. Meile on see lihtsalt veel harjumatu. Probleem on hoopis see, et näitlejad tõesti ei käi kuigi sageli treeningtundides. Selles mõttes pole isegi küsimus mitte rahades, vaid nende sihpirases kasutamises.

**EB:** Aga Lembit, sina võid ju teha oma ettepaneku täiendamiseks, ent kuidas sa suudad näitlejaid mobiliseerida? Viimasel ajal ei ole mitte kellelgi enam huvi professionaalse enesetäiendamise vastu. Inertsus meie ümber on niivõrd suur, elame kohutavas mugavuse ajas, kus noored näitlejad ei viitsi, nad arvad, et kui nad juba teatris töötavad, siis ongi kõik saavutatud.

**LP:** Olen sellega nõus, et elame inertsuse ajas.

**KK:** Häda on selles, et puudub piits, mis sunnib ennast vormis hoidma. Selleks piitsaks on alati olnud ainult konkurents.

**EH:** Ei, mis me siin piitsutame, terves riigis ei piitsuta keegi ju kuskil kedagi. Kus me selle konkurentsi teatrisse saame, kui mujal konkurentsi ei ole. Aga mis puutub treeningusse, siis küsimus on tõsine selles mõttes, et me ei tea, mida me peame tegema. Need olemasolevad treeninguvõtted ja oskused on ausalt öeldes küll ajast ja arust. Vaja oleks luua organisatsiooniline baas, mis sellega te-

geleks. Ja pöörata pilgud laia maailma poole. Me lihtsalt ei oska treenida ja me ei tea, kui võrd mitmekesiseid võimalusi on olemas.

**LP:** Kuidagi võiks ka suhtumise raskuspunkti natukene ümber asetada. Praegu õpetab teater meile niimoodi, et su põhiline kohus on täita repertuaari, ja selle kõrval, kui sul aega üle jääb ja tahtmist on, siis hommikutundidel enne proovi võid ju teha, mis tahad. Kas ei peaks siiski teisiti mõtlema, et näitleja areng on konkreetse kassaplaani täitmisest olulisem. Suhtumises võiks tekkida väike nihe.

**RN:** Praktiliselt on see ikkagi väga kaheldav — omaette eesmärgiga *workshop*'i loomine pidevalt etendusi andvas teatris. Tekivad ju kohe probleemid seoses osadest äraütlemisega ja sellega, et mind huvitab hoopis teine mees ja tema treeningtunnid, mitte konkreetne proov selle teise lavastaja ja selle tükiga jne. Kas neid asju saab ikka ühes firmas ja ühe katuse all koos pidada? Kuidas näiteks suur Draamateater siis koos püsib, kui anda ta sees absoluutne eelistus kõikidele eratruppidele ja treeningrühmadele? Kui nende töö toimub regulaarsete proovide, lavastuste valmimise, selle põhilise teatritöö arvel, mida on seni peetud tööks number üks ja mis peaks ikkagi edasi vulisema, sest publik tahab näha uusi etendusi? Ühed täiendavad end andunult ja teised on nagu musta töö tegijad, kes teenivad endale ja ka enesetäiendajast kolleegile palka? Eliit ja neegrid? Kardan, et teatri üldine töö hakkab vist väga kõvasti lonkama.

**EH:** Ei mina usu. Ega neid inimesi, kes tahaksid ja julgeksid riiklikust süsteemist korra kski kõrvale astuda, vist eriti palju ole. Pealegi on teatrite koosseisud väga suured, enamasti ülemäära suured ja väga harva on nii, et näitlejal ei jää töö kõrvalt üldse vaba aega. Aga kui inimene tahab lavastustest kõrvale jääda, eks see pea hakkama kajastuma tema palgas. Kui näitlejal on õigus oma osast ära öelda, siis ta peab arvestama ka sellega, et teda teatris ei vajata. Kui ta järjest temale pakutud osadest ära ütleb, siis ta peab teadma, et tema õiguse kõrval on ka teistsugune õigus, teatrijuhtide õigus öelda talle kahe aasta pärast, et kallid inimesed, sind ei ole meil enam vaja, eks ole. Süsteem on karmim, aga õiglasem.

Küll on aga asi selles, et selleks, et ära elada, mitte laskuda vaesuse piirile, peab näitleja vastu võtma raadios-kinotelevisioonis need tööd, mida ta ei teeks,

kui riikliku töö kõrval eksisteeriv eraettevõtetus tooks talle piisavalt raha sisse. Mulle küll meeldiks palgalisa teenida teatriga, mitte muul moel.

**RM:** Aga miks me siis ei saa mingi konkreetse etenduse valmimist toetada? Seda kuut tuhandet, mis meil praegu läheb kontrollimatult ei tea missuguse eesmärgi nimel, võiks ju kasutada konkreetse ettevõtmise tarvis. Kui Lembitu kaugem mõte oli teha klassika lavastusi ja kirjanduslik-muusikalisi programme, mida võiks etendada koolides, kompenseerides pinnalist kooliharidust, siis teadagi ei ole niisugused asjad ühele teatrile äratasuv ettevõtmine. Need võiksid küll loogiliselt kuuuuda Teatriliidu või Propaganda Büroo alla, mis võtaks selle ürituse mäenedžerina enda kanda, maksaks n-õ peale jne. Meil on praegu veel üks niisugune rana kasutamise koht: maksame kinni näitlejate omaalgatuslikud õhtud, oma kaks kuni kolm tuhat rubla aastas. Ja nii on neid kahtesid ja kolmesid tuhandeid meil eri lahtritesse veelgi paigutatud. Kui need kõik kokku liita selle meie juures asuva n-õ laiamõistelise studio jaoks, siis võiks öelda, et studio on praegu meie kasinates tingimustes juba moodustatud. Uues olukorras lisanduks sellele täiendav raha, kui meie liit jõukamaks muutub.

Mida võiks meie Teatriliidu studio või teater näiteks veel teha? On ju olemas niisugune dramaturgia, mida oleks huvitav lavastada ja mängida, aga mille puhul võib juba ette arvestada väikese publikuhuviga. Riiklikku teatrit see ei huvitaks, aga nii näitlejate kui publiku vaimse arendamise mõttes oleksid need väga kasulikud lavastused, mis võiksid siis üsna loomulikult kuuluda Teatriliidu Propaganda Büroo ettevõtmiste hulka. Samuti need koondmeeskonna etendused, kus mängivad Tallinna või teiste Eesti teatrite näitlejad. Võiks tuua ka hoopis vastupidise näite. Miks mitte lavastada tükk n-õ kommertslikel kaalutlustel ja teenida raha studioõpinguteks, nendeks *workshop*-ideks? Nagu näiteks teeb Sofia «Teater 188», mis töötab rentaabliit väikese koosseisuga, tuues välja maailma *hit*-lugusid teenimaks oma studioõpingute tarvis raha. Evaldi mõte pika ettevalmistusperioodiga lavastustest ei pruugi teatritele sobida, küll aga näiteks Teatriliidule, kes võtaks finantseerimise osa enda peale. Siin on muidugi omad agad, sest viimase ajani ei olnud selge, kuidas saaks Teatriliit üht lavastust ära majandada. Nüüd on selgunud, et liit võiks sõlmida lepin-

gu mõne kooperatiiviga. Lavastuse väljatoomiseks tal tehnilisi võimalusi ei ole. Küll aga võib ta koopereeruda etendust andva süsteemiga, see on nüüd uue seadusega võimalik. Liidul oleks siis õigus ise angažeerida mingi lavastaja või trupp võimalike tähtpäevade või temaatiliste õhtute läbiviimiseks, mis toimuks konkreetsete lepingute alusel.

Või oletame, et Petersoni studio asub Noorsooteatri juures, aga finantseerimata teda keegi ju peab. Midagi uut see meie jaoks enam pole, kohe saab kaks aastat Toominga studioist «Vanemuises», mida me niimoodi finantseerime.

**RN:** Meie jutust koorub kaks eri aspekti. Juba 1918. aastal ütles H. Visnapuu, et eesti teater on palgaline asjaarmastajate teater. Selgub, et sama võib öelda ka praegu, 1987. aastal. Räägime aina, et tasemelt võiks meie teater olla professionaalsem ja selle nimel on vaja palgalist asjaarmastajat arendada studiootöö korras osavamaks, meisterlikumaks, vabamaks ja loovamaks. Teine aspekt, millest kunagi rääkis M. Tšehhov, kehtiks nagu samuti tänaseni. Teda masendas nimelt ükskõiksete hulk tavalises teatris, ainsana võis teatrikunsti tema arvates päästa teatri kui suure organisatsiooni asendamine teatriorganismiga, tehnilisest loominguise töötajani ühe idee nimel tegutseva organismiga. Nii et üks tee on arendada professionaalsed näitlejad professionaalses teatris meisterlikumaks, kas teine võimalus ei peitu mitte nendes pisikestes, hoopis teistsuguse struktuuriga grupikestes? Ehkki, kus on piir isetegevuse ja proffide vahel? Praegu oleme siin rääkinud kogu aeg alternatiivsetest teedest praktikute aspektist, aga publik januneb võib-olla mingisuguste uute laadide ja võimaluste järele, mida peaks pakkuma äkki hoopis väljastpoolt teatrit kasvavad trupid, isetegevuslased?

**LP:** Kui ma omal ajal hakkasin seda n-õ alternatiivse teatri mõtet tõsiselt kaaluma, siis tekkis olukord, kus selleks, et truppi luua ja koos hoida, pean (vähe-malt esialgu küll) veel mingi lisaametiga leiba teenima. Nii et mitteprofessionaalsiks hakkama. Pärast mitmeid otsinguid sai mulle selgeks, et praegu ma seda enam teha ei jõua, pole selles eas, on perekond, kelle eest peab hoolt kandma. Vahest noorematel, vabamatel, vähem rikututel on see võimalik. Aga siis tekib ikka jälle see kahe tooli peal istumise tunne, eneselõhestamine, sisulist teatritööd ei jõua enam teha, kui oled mitteprofessionaal.

**RN:** Aga need institutsioonivälised näh-

Meie popansamblid kasutavad hõredat faktuuri harva. «Mahavokile» tuleks ka väike *rubato* vahel kasuks. Vaikmaa oskab ilusaid meloodiaid kirjutada, kuid enamat vaheldust soovitaks temalegi.

Kogu «Ruja» loomingut pole ma kunagi saajaprotsendilisel vastu võtnud. Vahel on tunne nagu Volkonskigi puhul, et ei saa täpselt aru, kas nad mõtlevad tõsiselt või pilavad. Tunnistan, et see võib ka kuulaja, s.o minu viga olla. Selle aasta kavas meeldis neilt kõige enam Jaanus Nõgisto «Päikeselapsed». Igor Garšnek kui kooliga helilooja ei taha nii lihtsalt öelda ja konstrueerib vahel üle.

OE: «Ruja» esinemist mõjutas ka see, et nad tulid Sotšist ja lendasid kohe ka sinna tagasi, reis oli väsitav.

PV: Esmakordselt nägime Urmas Alendri kõrval ka teist vokaalolisti — Indrek Pattet. Alender oli sunnitud mõnes loos *background*'i laulma, see tõmbas ta enesetunnet alla. Näitlejale on mustalt laulmine andestatav, me oleme sellega harjunud. Aga kui Alender ja Patte tertsis või unisoonis laulsid ja kuidagi kokku ei saanud, oli kole küll.

VO: Mulle jäi kohati mulje, et see väljus laulu piiridest ja muutus massideklamatsiooniks. Meloodia omandas forsseeritud koosdeklameerimise või isegi -deklareerimise varjundi. Vanasti harrastati kooris kõnelemist — kõnekoore.

PV: Kui see oli taotluslik, peaks seda veel rohkem rõhutama, et kellelgi ei tekiks mõtetki seda lauluks pidada.

VO: Sellega seoses tuleb mul meelde üks Uno Naissoo jutt ajast, kui ta noorteseleksiooni juhatas. Talle laulis üks noor autor kitarril saatel omatehtud laule. Aga kui Naissoo lugu korrata palus, kostis hoopis teine meloodia. Autoril oli olemas mingi harmooniline järgnevus, millele ta siis lihtsalt meloodia improviseeris. On ju praegugi palju ansambliheliloojaid, kes peavad meloodiat teisejärguliseks. Ja seda mitte ainult meil Eestis. Meloodia vaesusest püütakse isegi voo-ruust teha. Võib-olla püüdis «Ruja» vormida mitte mingit plastilist, vaid just karmi kõnemeloodiat. Ainult et mulle ei tundunud lahendus veenev.

*Heliteostest tunnistati parimaks Alo Mattiiseni «Ajaga silmitsi», kolmest osast — «Argipäev», «Psühhokraatia» ja «Võib olla» — koosnev tsükkel.*

VO: Üks muusikaringkondadele lähedal seisev inimene küsis, et miks just see lugu esile tõsteti, see olevat oma mehaanilisuses väheütlev ja igav. Vahest olidki kaks esimest lõiku veidi pikad, aga kui

tuli viimane, inimlikult soe ja üllas meloodia, siis võttis see terve teose idee suurepäraselt kokku. Võib-olla olidki mõned kuulajad selleks ajaks juba väsida jõudnud, nii et see kuuendik (või isegi väiksem osa) teosest läks kõrvust mööda. Aga selleta poleks eelneval seda tähendust olnud.

OE: Et lõpp mõjule pääseks, oligi ehk vaja, et eelnev natuke tüütavaks läheks.

VO: Vastandamine oli tööpoolest mõjuv. «Argipäevast» võib ükskõik mida välja kuulda. Marssivad sammud ei pruugi tingimata armee olla, need võivad sümboliseerida ka lihtsalt argielu monotoonust.

OE: Seal oli ikka militaristliku ohu tunnet.

*Peeter Volkonski*



**VO:** «Käopesa» oli efektne lugu. Kuid laulu fraaside vahel olid tühjad kohad, mida tavaliselt täidetakse mingite vahe-repliikidega, efektsete nippidega. Ma ootasin neid kogu aeg, jõudmata ära oodata — kitarki akordika käis edasi. Mõned arranžeringud tundusid neil olevat tehtud kiires korras ja erilise süvenemiseta. Mitmehäälset laulu võisime nüüd ka teistelt ansamblitelt kuulda, «Fix» on seda ammu teinud, «Armaada» jäi «Fixiga» samale tasemele.

**PV:** Viis aastat tagasi oli mitmehäälne laulmine uudis, aga praegu on mitmed bändid selles osas palju edasi läinud, ka «Mahavokil» on korralik vokaal. Kahju, et «Barbershop-Kvartett» festivalil ei osalenud.

**OE:** Mind üllatas «Silvi Vrait Blues Band». Kunagi varem pole Tartus taustkoor nii korralikult saali kostnud. Ilmselt on koor alati liiga suur olnud. Seekord koosnes see 5—6 inimesest, igal häälerühmal oli oma mikrofon, heli oli korralikult tasakaalus ja võimendatud ning nad laulsid ka vastavalt värvitud tämbritega.

**PV:** Seda koori oli ka kergem esile tuua, sest muusikaline faktuur oli üsna hõre. Seni on koori kasutatud *heavy* likuma muusika juures ning siis on erinevaid häälerühmi üsna raske välja tuua. Kuigi ka «Blues Band'is» polnud nais- ja meeshääled tasakaalus, mehi oli vähem.

**OE:** Selles taustkooris väärib omaette märkimist Jüri Makarovi bass. Teine haruldane bass on Toomas Lunge «Justamendis», kes on väga kindel ja kellel on ka erilise tämbriga hää. Nii «Barbershopil» kui ka «Karavanil» mõjuvad just madalad toonid hõredavõitu.

*Peeter Volkonski ja «ROSTA Aknad».*

**PV:** Tartus on Volkonski alati publikut üllatanud. Mäletame tema « $E=mc^2$ », koos «In Spega» esitatud Alo Mattiiseni Schuberti laule, osalemist Alo Mattiiseni «Rohelises munas». Seekord oli tema väljaastumine mõnevõrra erinev. Tavaliselt püüab ta esineda kohati tõsiselt ja kohati nalja tehes, aga vahel ka libastub üle hea maitse piiri. Sedapuhku jäi ta läbinisti stiilseks, ei olnud ühtegi libastumist.

**VO:** Seekord oli tema loominguine panus ka kõige suurem. Varem on ta rohkem efektiga läbi ajanud.

**PV:** See oli pikk lugu ja hästi esitatud. Tavaliselt tehakse seda tüüpi asju nii, et on hea idee, aga bänd klopsitakse kuidagi kokku ja lugu kantakse miskitmoodi ette.

**OE:** Need lood on «Vanemuise» lavastuse

tarvis. Oli näha, et ettekandega jõuti tööd teha. Esimesel päeval oli kõigil esinejatel *sound* iga raskusi (esimese esineja, ansambli «Kop» kava läks võimenduse viperuste tõttu lausa kaotsi), aga «ROSTA Akandel» oli see esimesest helist peale paigas.

**VO:** Mind üllatas teose intonatsiooniline terviklikkus. Ärgem tehkem illusioone — Volkonski on ikkagi andekas asjaarmastaja. Kui tal tavaliselt on säravaid mõtteid, siis tervik tuleb väga raskelt. Kuid «ROSTA Aknad» oli just hea, põhjalikult läbimõeldud tervik. Mitte ainult lavastuslikult, vaid ka kompositsiooni seisukohalt. Mulle imponeeris kõne intonatsioonide ilmekas muusikaline väljendus. Vahel peetakse moodsaks see kõik pea peale keerata, ebaloomulikuts teha.

**OE:** Väga hästi võttis kõik kokku viimane lugu «Послушайте!» Kui vahepeal oligi mõni kuulaja asja huumoriga võtnud, siis viimases osas oli selge suur sõnum.

**VO:** Publikut oli üldse huvitav jälgida. «Маруся отравилась» polnud ju ka nali, aga saalis paljud naersid. Aga viimase osa juures jäid kuulajad korruga tõsiseks, oli näha, et see pani mõtlema.

**OE:** Volkonski realiseeris end esimest korda kõigis valdkondades: muusikas, tekstis, esifuses, õigesti valitud teatraalsuses. Ta püsis laval usutava poeedina, kes pöördub sõnumiga kuulaja poole.

**VO:** Seepärast langes ka publiku ja ekspertide hinnang tema suhtes ühte.

*Keda tõstaksite heliloojatest veel esile?*

**VO:** Huvi pakkusid Endel Jõgi («P-3») «Kolm kosmogoonilist etüüdi» Artur Alliksaare tekstidele. Alliksaar on luuletaja, kelle puhul tahaks öelda: ära puutu, kui sa pole küps. Need lood olid küpsed. Ansambli «P-3» («Proov 583») tunneme ju põhiliselt ajaviiteansamblina, aga tänavu oli neil lähenemine esitatavale hoopis teine, kava moodustas ilusa teraviku.

**OE:** Huvitava võttena kasutas Jõgi vokaali arranžeringusiseselt, instrumentaalse poole täiendusena.

«Mahavokil» oli terve kava Heim Vaikmaa loomingust. Tal on üldse n arud lood. Aga kui neid järjest kuulata siis kipub rütm ikka korduma. Jõgi soovastu kasutab sisuliselt põhjendatult v; helduvat taktimõõtu, tema lugudes pole pidevat tagumist, mis «Mahavoki» ja Vaikmaa lugudes veidi häirima hakkas.

**VO:** John Lennon kasutas kontrastiprintsiibina vahel lihtsat klaverisaadet, mille iga klahvpillimängija ära mängib. 69

tagasi püüdsid kõik kangesti džäss-rocki teha, ka kommerts- või isegi haltuura- maigulised ansamblid. Ilmselt oli «Radari» ja «Kasekese» mõju nii suur. See polnud loomulik, ja näiteks mitmed head bändid («Karavan», «Rock Hotel») ei julgenud festivalil osaleda. Viimase kahe aastaga on olukord normaliseerunud, kõik võivad julgelt teha seda, mida tahavad.

**OE:** Algusest peale anti sellele festivalile instrumentaalne suund. Ning siis püüdsid ka need, kellele see muusika ei sobinud, ilmaaegu seda teha. Seekord pillimeeste vahel väga suurt võistlemist ei olnudki. Varem käis ikka, et kes on parem, ja alati oli neid, kes lõpliku otsusega rahul polnud. Aga nüüd, nagu me omavahel rääkisime, oleksime ka mõne teise hääletamistulemusega rahule jäänud. *Grand prix'* sai küll «Mahavok», aga ma poleks ka mõne teise ansambli vastu olnud.

**VO:** Mul oli nimekirjas kümme-kond ansamblit, kelle *grand prix'* vastu ma poleks hääletanud, näiteks «Seitsmes Meel», «Justament», «Gunnar Grapsi Grupp», «Modern Fox», «P-3», «Ultima Thule», «Radar» jne. Igaüks neist oli omas laadis hea.

**OE:** Kui tase on ühtlaselt kõrge, siis hinnatakse tavaliselt selle järgi, kes pakub mingi ootamatuse, üllatuse. Nagu seekord Peeter Volkonski. Või ansambel, kes on märgatavalt edasi arenenud, nagu «P-3» («Proov 583»), «Seitsmes Meel» ja ka «Mahavok».

**VO:** Tulevikus võiks hinnata kas meeldivat üllatust või meeldivat taaskohtumist, nagu tänavu pakkus «Seitsmes Meel». Möödunud aastal tuli näiteks «Vitamiin», vana tuntud ansambel, nii saali kui ka žürii jaoks uut moodi välja.

**OE:** Järgmisel aastal võiks ju alles kohapealsete muljete põhjal selguda, kellele ja mille eest preemia antakse, ilma et see oleks eelnevalt kokku lepitud. Praegu jäi näiteks Silvi Vraidid pärast süda valutama. Tema kõrgtase on ju teada. Aga tema saateansambel «Silvi Vrait Blues Band» oli vaid festivali ajaks kokku klopsitud ja bändina oli nii mõnigi tugevam, nii ei saanudki tarkade klubi Vraidid ära märkida. Hea, et publik ja press ta välja valisid.

*Peaauphind kuulus seekord «Mahavokile», kuigi mitmed ansamblid pakkusid talle olulist konkurentsi.*

**PV:** «Mahavok» on hea ansambel, aga vähesed tarkade klubist panid ta esikohale, ikka teiseks-kolmandaks-neljandaks, ent parimate hulgas oli ta kõigil.

Esikohal olid küllaltki omapäraseid ja raskesti vastuvõetavad ansamblid, kellele «Silvi Vrait Blues Band», kellele «ROSTA Aknad» või «Seitsmes Meel», mis mõnele eksperdile meeldis üle kõige, mõnele üldse mitte. Nii võitiski ansambel, mis oli kõigile vastuvõetav.

**OE:** «Seitsmes Meel» pakkus «Mahavokile» päris kõva konkurentsi, publik ja press hääletasid ta ju esimeseks. Seekord pakkus «Seitsmes Meel» ka üllatuse.

**PV:** Tavaliselt on nii: kui üks laulja laulab mustalt, siis ta jääbki nii laulma. Aga Henry Laks on ootamatult musikaalselt, puhtalt, peenelt laulma hakanud.

**OE:** «Seitsmenda Meele» esinemisele mängis kõik kaasa. See, kuidas Laks laulis, see, et need olid tema lood, mitte ainult muusika, vaid ka tekst. Neil on hea kitarrist Kalle Vilpuu ja koloriitne basskitarrist Imre Eenmaa. Ansambel on helge ja optimistliku ellusuhtumisega. Rockmuusikas kohtame tihti urgitsemist, teemad on väga vinged, aga Henry Laks ei häbene laulda lilledest ja lindudest, tehes seda väga maitsekalt. Ilmselt sellepärast «Seitsmes Meel» publikule ka meeldib.

**VO:** «Seitsmes Meel» teeb inimlikku muusikat, kuigi midagi avastuslikku selles ei ole. Kunagi oli selliseks üllatuseks «Karavan», aga sel aastal jäi ta kahvatumaks. Ega iga päev saagi püssirohtu leituda.

**OE:** Neil polnud kava läbimõeldult kokku pandud. See häda oli ka mitmel teisel ansamblil. «Armaadal» näiteks olid igavad arranžeringud või lood üldse arranžeerimata.

**PV:** «Karavan» on hea näide sellest, et Tartus on raske mitu aastat järjest edukalt esineda. Näiteks «Rock Hotel» võitis möödunud aastal, seekord aga otsustasid nad üldse mitte esineda. «Karavan» jättis ju ka aasta vahele. Ega nad seekord halvemini ei mänginud kui kaks aastat tagasi, kui neile *grand prix'* anti: esitus oli perfektne, võis isegi väikest edasiminekut märgata, aga üllatus oli kadunud. Kõik juba teavad, et nad oskavad puhtalt laulda ja neil on väga ilus nelja-viihäälneline vokaal.

**VO:** Miina Härma lauluga «Ei saa mitte vaiki olla» ma küll kaasa ei läinud, ootasin teist laadi töötlust. Võib-olla taotleski ansambel maksimaalset lihtsust?

**OE:** See oli esitatud lihtsalt koorilauluna, ansambli oma suhtumine teosesse puudus. Nii võib seda kammerkoor laulda. Nende kavast oli kõige uudem C. Justmani «Käopesa» (Hardi Volmeri tekstiga).



Levipäevade rahukontsert Tartu raekoja platsil

---

## Tartu '87

---

5

Tartu 9. muusikapäevad toimusid sel aastal 14.—16. maini. Festivalil osales kaks-kümmend ansamblit. Žürii, keda seekord tarkade klubiks nimetati, jagas auhinnad järgnevalt: *grand prix* anti ansamblile «Mahavok», parimaks kompositsiooniks tunnustati Alo Mattiiseni «Ajaga silmitsi», heliloomingupreemia pälvis Peeter Volkonski. Publiku ja ajakirjanduse preemiad: parim ansambel «Seitsmes Meel», parimad muusikud Silvi Vrait ja Riho Sibul, parim muusikateos Peeter Volkonski «ROSTA Aknad». Vahetult peale levipäevi jagasid toimetusega oma muljeid tarkade klubisse kuulunud heliloojad Valter Ojakäär, Olav Ehala ja Peeter Vähi.

### *Missuguse mulje festival jättis?*

**Valter Ojakäär:** See festival tundus olevat kõigist senistest tugevam, kuigi me räägime seda juttu peaaegu igal aastal. Tartus on alati nii palju uudist, et kõige viimane mulje kipub alati kõige parem olema.

**Olav Ehala:** Kui varem oli žüriil võimalik hääletada selle järgi, et mõned pilli-

mehed oskasid pilli mängida, teised mängisid kuidagiviisi ja kolmandad lihtsalt kehvasti, siis sellel aastal niisugust asja ei kohanud. Tase oli ühtlaselt tugev, kuigi mõned ansamblid esinesid kehve-mini, alla oma võimete.

**Peeter Vähi:** Arvan, et üldmulje jäi hea seetõttu, et ei olnud haiglast püüdu mängida mingis ühes stiilis. Kolm-neli aastat

Janusz Wiśniewski, poola noorema põlve (sünd 1949) lavastaja, 1983. aasta BITEF-i laureaat, tõi Poznańi *Teatr Nowy*'s vaatajate ette oma neljanda lavastuse «Haige palve enne ööd» («Modlitwa chorego przed noca»). Tema eelmised lavastused — «Panopticum à la Madame Tussaud», «Euroopa lõpp» (1982 ja 1983, mõlemad Poznańis) ja «Karnevali võitlus Paastuga» (1984, Varssavi *Teatr Współczesny*) — tekitasid furoori. Neid kirjeldatai, analüüsiti, filmiti ning auhinnati nii Poolas kui ka välismaal.

«Haige palve enne ööd» valmis nagu eelmisedki Poznańi lavastused koostöös helilooja Jerzy Satanowski, kostüümikunstnik Irena Biegańska ja koreograaf Emil Wesołowski. Etendus sai oma nime Stefan Prusi «Palve- raamatust vanadele, üksikutele ja kannatavatele». Nagu eelmistegi lavastuste puhul nii on nüüdki teksti kokku kirjutanud ja kompileerinud lavastaja ise. Kuid seekord on teksti harjumatult palju — on ju Wiśniewski tuntud eelkõige lavastuse visuaalse külje rõhutajana. Seekord on ta kasutanud piiblikeste, William Shakespeare'i näidendit «Nagu teile meeldib», Bruno Schulzi «Traktaati mannekeenidest», Carlo Collodi «Pinnocchio» ja muud. Neid tekste räägitakse ja laudakse (ooperlikult).

Lavakujundus on üsna napp nagu Wiśniewski tavaliselt — must lavakarp, mõned mööbli esemed. Viimased omandavad Wiśniewski lavastustes harilikult sümboli tähenduse. «Haige palve...» algab samuti kui «Euroopa lõpp» — leidlikult ja maaliliselt paigutatud liikumatud tegelased laval. Paljudel on moonutavad kostüümid, maalitud näod. Inimesed, loomad, loominimesed, eeslid, koerad, sead, surm (see tegelane ei puudu üheski Wiśniewski lavastuses), inimene kohvriga, juudid, hiidnukk, tütarlapsed mustades kleitides, härrad tumedates ülikondades, mingi poeet, tütarlaps valges jne. Tegelased hakkavad liikuma, esitatakse soolonumbreid (tavaliselt neid ka korratakse), grupiviisi galopeeritakse ühest paigast teise. Ent kui Wiśniewski senistes visuaalselt ekspressionistlikes ja sürrealistlikult agressiivsetes lavastustes oli mingigi konstruktsioon (tõsi küll — üsna ähmane), siis nüüd valitseb laval täielik kaos. Poola kriitikute kinnitusel võiks stseene sellest lavastusest esitada suvalises järjekorras ja midagi ei muutuks. Kui eelmistes lavastustes oli plastiline ja rütmiline stiilidega žongleerimine suunatud mingi eesmärgi poole, siis nüüd imbub vaevu läbi kõige selle mõte, et vaevatud ja muredega koormatud inimesed leiavad rahu lihtsates ja loomulikes tunnetes — armastuses (emaarmastuses jne). Ka pole etendus nii üllatav kui Wiśniewski eelmised tööd. Jääb mulje, nagu tsiteeriks

looja iseennast. Ajalehe «Zycie Literackie» teatrikriitik Bożena Winnicka võrdles kolm aastat tagasi Wiśniewski teatrit hiiglasuure pulverisaatoriga. Nüüd on tema sõnade järgi pulverisaatorist jäänud järele vaid deodorant — susiseb, lõhnab, ent ei pritsi. Wiśniewski teatri stilistika on muutunud eesmärgiks omaette. Ent siiski tõmbab pärast Januzs Wiśniewski kolmeaastast vaikimist valminud «Haige palve enne ööd» Poznańi *Teatr Nowy* näitlejate perfektse esituse vaatajaid kaasa ning muidugi lausa šokeerib neid, kes Wiśniewski teatriga esmakordselt kokku puutuvad.

HENDRIK LINDEPUU

tused on ju olemas profiteatrist sõltumata, kas või see Tartu üliõpilaste tänuväärne kultuurihoiakuga kirjandusteater. On teisigi, vähem ilma teinud ja kehvel tasemel truppe. Kuivõrd ühiskond vajaks nende professionaliseerumist, kas nad peaksidki hakkama ainult sellega tegelema, kasvama mingiks teatristuudioks? Või seisneb nende võlu just selles, et nad muu tegevuse kõrval aeg-ajalt asjaarmastajatena üles astuvad, oma kultuurihoiakuid ja -huvisid publiku ees realiseerivad? Ja kuidas neid truppe majandada?

**KK:** Kogu aeg mõtlesin, et kas hakata sellest üldse rääkima või mitte. Lõppude lõpuks on meil ju olemas kümme-kondd rahvateatrit. Kõigil neil on piletimüügi õigus, oma eelarve, nüüd kahjuks ka plaanid ja kõik muu selline. Aga nii palju kui mina olen juhtunud neid nägema, on see siamaani jäänud paraku ainult suure teatri järeleahvimiseks. Mul on kogu aeg niisugune tunne, et kui oleks mingi ületamatu vajadus midagi uut ja teistsugust luua, siis — miks see kanal meil üldse ei funktsioneerigi?

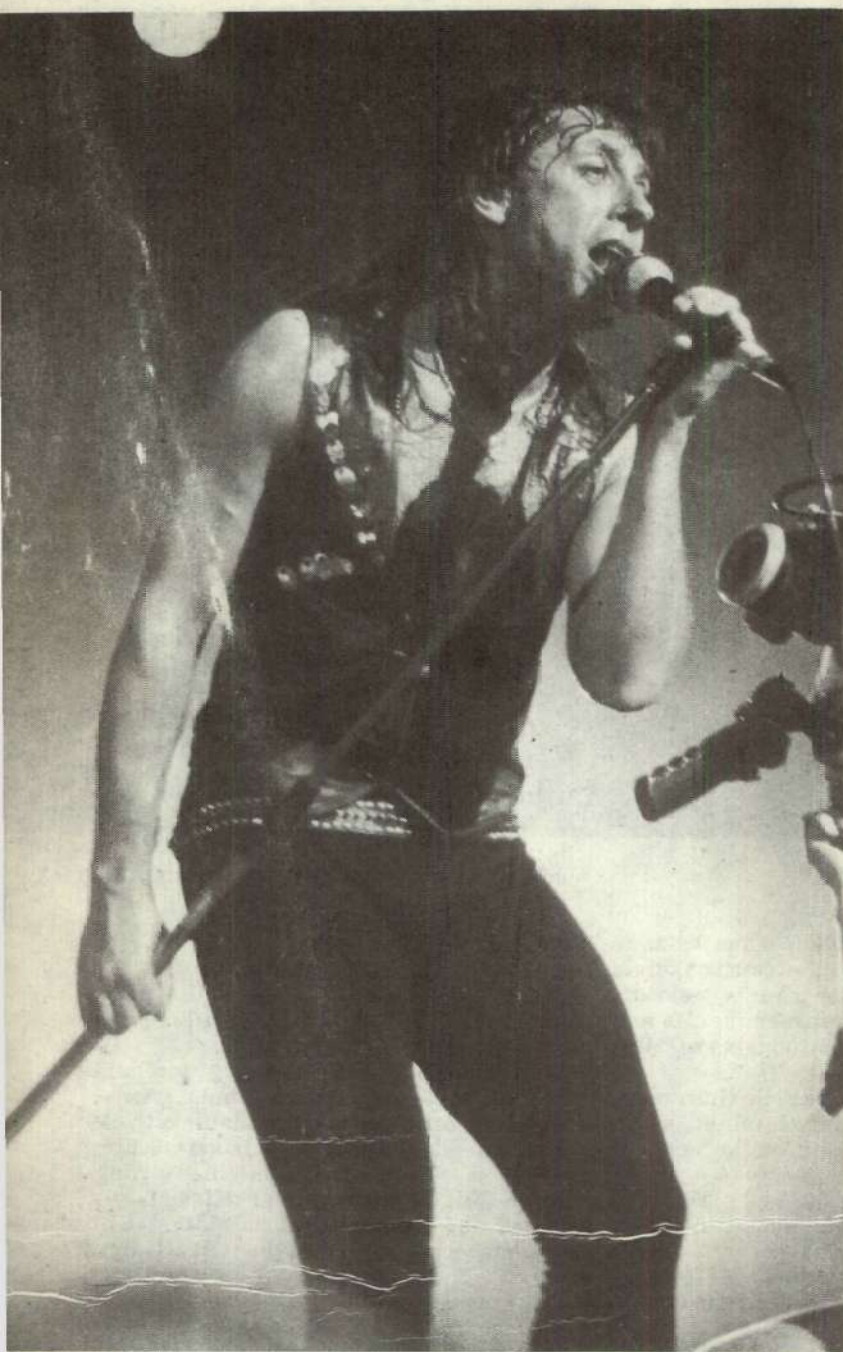
**EB:** Ma olen alati mõelnud sellele, et rahvateatrite aeg, sellistena nagu nad praegu tegutsevad, on möödas. Mäletan aega, kus kunagine kultuuriminister Furtseva soovitas põhilise aktsendi meie teatrielus asetada isetegevusele. See on väärt arusaamine. Amatöörteater peab ja võib töötada samal põhimõttel kui loovstudiod. Kui on öelda midagi uut, ajakohast, originaalset, enneolematut, kui on olemas liider, siis peab ta eksperimenteerima. (Moskva studiod M. Rozovski, O. Tabakovi ja paljude teiste liidrite eestvedamisel on praegusel ajal muutunud otsekohe professionaalseteks teatriteks. Sellepärast, et neil oli potentsiaalselt selleks kunstiline õigus, oma kredo.) Üelge mulle, missugune eestikeelne rahvateater võiks homme muutuda professionaalseteks? Minu arvates mitte ükski. Selles peitubki kurja juur. Uutmise ajal peaks see «kultuurikolle», ma mõtlen rahvateater, sisuliselt ümber hinnatama ja tema baasil loodama uusi studioditeatreid. Pisiruumid ja muu majanduslik alus on neil juba olemas. Piskuga tulebki alustada. Leidugu mees, kes alustab! Võib-olla needsamad L. Peterson või M. Unt; J. Viiding ja T. Rätsep tuleksid oma trupiga rahvateatrisse, eksperimenteeriksid aasta, kaks. Tekitaksid buumi koos rahvateatri paremate näitlejatega ja taotleksid siis professionaalset teatri staatust? Kui mina oleksin noor mees ja mul poleks «Vanalinna

Stuudiot», ma oleksin praegu kindlasti nii talitanud. Olen kindel, et ka rahvateater oleks huvitatud halluse rutiini maharaputamisest! Proovige!

**JV:** Rahvateater on täpselt samamoodi nagu kutseline riiklik teatergi enda blokeeritud, nagu suletud süsteem. Praegu on vastupidi — studiodite võimalus on tegelikult tunduvalt avaram kui rahvateatrite oma, nii naljakas, kui see ka ei ole. Minu jaoks on praegu eesti teatri keskne probleem see, et nooremas põlvkonnas puuduvad eredad lavastajaisiksused, stagnatsiooniperiood löi meid selles osas väga tugevasti. 60-ndate keskpaiga ja lõpu aktiivsuse laineharjal kujunes välja praegu keskaegsele režissuur, selleks oli olemas sotsiaalne tellimus. Järgnenud aastad sellist sotsiaalset tellimust ei esitanud. Ja tulidki ainult üksikud lavastajaisiksused, noorte seltskonnalt tervikuna ei olnud aga tahtmist midagi teatri kaudu öelda. See pärast on väga oluline, et studiod võimaldavad ükskõik millistes vormides teatrit teha. Studiodite võimalik tekkimine ja kadumine tundub niivõrd tühise riskina selle kõrval, et me nende kaudu saaksime eesti teatrisse uusi lavastajaisiksusi. See peaks olema üks võimalik eesti teatri arengutee lähemaks ajaks. Kui pidada silmas eestlaste kultuuriteadvust, on meie kultuurikiht ju väga õhuke, vahepealne erosioon on selle huumust veelgi õhendanud. Me peame looma olukorra, kus oleks väga suur valik, sellest rääkis ka meie vestluse alguses Hermaküla. Hetkel võin öelda, et ükski kultuuriorgan pole vähemalt viimase kahe-kolme aasta jooksul selle vastu töötanud, et meil uued teatrid tekiks. Ja kui me alles hiljuti rääkisime sellest, et Eestis on teatreid küllalt, just nii palju kui vaja, jätkub 2000. aastani, siis nüüd peaks asjadele vaatama teisiti. Kaua me sellest ikka räägime, et kas nendele uutele teatritele ja studioditele publikut jätkub, kui tegelikult on meie teatrid puupüsti täis. Me ei tea seda enne, kui iga inimene võib vabalt minna vaatama nii «Tormi», «Käopesa», «Valget teed» kui ka «Naisi», mitte ootama kolm aastat, enne kui ta teatrisse pääseb. Selles mõttes me mängime ebaausat mängu, kui kahtleme, et publikut ei jätku. Üleliiduline norm näeb ette, et 1000 elaniku kohta peab olema 13 teatrikohta. Euroopa keskmine on 35, Moskvast on praegu alla 13-ne, meie oleme kuskil 13-ne piiril. Aga miks me peame ennast selle 13-ga piirama? Loo me need 35 kohta ja las siis publik ka otsustab, kas ta võtab need studiod vastu või ei.







*Gunnar Graps*

sid meisterlikult kokku parna, aga see pole nagu päris oma, rohkem nagu «firma värk». Vaikmaa lugudes on teda enast rohkem kuulda.

**VO:** «Justamendilt» kõlanud Vello Toomemetsa (H. Runnel) «Maa tuleb täita lastega» on väga lihtne laul, «Geiser on kaugel» sai minult punkte ka Juhan Sütü suurepärase teksti eest. «Justa-

ment» tuleb tavaliselt välja rahvusvahelise repertuaariga, aga nüüd oli neil kavas kaks nii toredat algupärasest laulu. Toomemetsa vóorus on see, et ta ajab lihtsate vahenditega läbi, aga tulemus on mõjuv. Kuigi ühele tema laulule, «Tõuse üles» («Armaada» kavast) heideti ette, et see on «Sailingu» eesti variant. Toomemetsal ei pruugiks oma loomin-

gus variantidele toetuda, tal on endalgi küllalt palju öelda.

Mis puutub veel lauljatesse, siis meeldiva üllatuse pakkus «Kolumbus Kriisi» solist Urmas Vare, kes on varemgi Tartus esinenud, aga püüdnud senini mingi üldine *heavy*-apostel olla. Nüüd püüdis ta erinevaid laule ka erinevalt kujundada. Kui ta varem oli nagu üks ansambli instrument, kes püüdis valjuse ja rümedusega kaasa rääkida, siis nüüd oli talle interpreedi hoiak tekkinud, hakkas paistma oma suhtumine.

**OE:** Kui rääkida veel tuntud ansamblistest, siis Gunnar Graps esines oma grupiga laupäeva õhtul viimasena, enne teda oli kuulatud neljapäeval ühte kontserti, reedel kahte; magamatus, väsimus andis tunda, kuid ära ei saanud ka kuidagi minna. Graps tõestas taas, et üks ansambel võib aastaid üliprofessionaalne ning samas ka väga kõitev olla. Kui *heavy* üldse teha, siis just nii nagu Graps.

**VO:** Kusjuures teda on kirglikult kritiseeritud, aga kes temast aru saab, peab teda esmaklassiliseks. Tema grupis säras seekord eriti Juri Stihhonov, stiilne ja meisterlik kitarrist.

*Parimat instrumentalisti-eksperdid sel aastal ei valinud.*

**VO:** Kuigi imetlesime taas Riho Sibulat. Ta mängib mõnikord väga vähe noote, kuid see-eest iga noot ka maksab. Lausa fantastiline kitarrist on Valeri Belinov.

**OE:** Ta näitas end ka väga mitmekülgsest, tegi «Radariga» head džässi, pärast «A-ga» bluusi.

**VO:** Tean ammu, kui hea pillimees on Jaak Joala, aga et ta Jimmy Hendrixi lugudes need unisoonid kõik peast mängis, see näitab, et tegemist on läbi-lõhki muusikuga. Oleme tema suhtes veidi ülekohtused olnud, seoses tema üleliidulise populaarsusega on tema kodune populaarsus tunduvalt vähenenud. Ometi kuulub talle meie levipildis püsiv koht. Tal saab juba kakskümmend aastat lavategevust, oli ta ju meie esimesi rokka-reid. Vähe on neid, kes nii kaua vastu on pidanud, ja punkti on veel vara panna.

**PV:** Kui Joalal on plaanis Eestis *comeback* teha, võiks seda teha just sel moel nagu Tartus. Vaevalt et publik teda enam estraadilauljana omaks võtab, ükskõik kui hästi ta ka ei laulaks.

*Alo Mattiisen*



**OE:** Esimeste rokkarite hulgas olid ka Toomas Kõrvits ja Heigo Mirka.

**PV:** Eraldi märkimist väärib Mirka töö bassipedagoogina Tallinna Muusikakoolis. Tulemused on näha, lühikese ajaga on ta kolm üsnagi eriilmelist virtuoosi välja koolitanud: Raul Vaigla, Paul Kikerpuu ja Kalle Tetsman.

**VO:** Muusikakool on juba päris palju meie levipildile andnud, pärineb ju sealt Kare Kauks ja enamik «Mahavoki» mängijaid.

**PV:** Pole vist juhus, et me täna kahest ansamblist rääkinud ei ole. «Radarist» ja «VSP Projektist». Kas džäss-rock on sellisel kujul oma elu ära elanud? Ka Läänes on huvi selle vastu nagu vaibumas. Kuigi, mõlemad ansamblid on meisterlikud, «Radar» esines lausa tiptasemel.

**OE:** «Radarist» paistab, et nad mängivad rohkem koos, neil on ratsionaalne professionaalsus. Kui nad paar aastat tagasi olid juba liiga mõistuslikud, siis nüüdne kava oli märksa emotsionaalsem, inimlikum.

*Seekordne festival oli juba üheksas.*

**PV:** On fakt, et festival vananeb, see algab juba organiseerimiskomiteest. Me hakkasime ju kõik seal üheksa aastat tagasi käima ja oleme vahepeal ka üheksa aastat vanemaks saanud, ka enamik pilli-

mehi, uusi on vähe juurde tulnud. See on päris loomulik. Nagu on loomulik seegi, et festival ükskord välja sureb. Oidi-nimeline võistlus oli ka kord värsked ja progressiivne, aga praeguseks on mahakäinud üritus, mis tuleks igal juhul ära lõpetada, ja küllap ka lõpetatakse.

**VO:** Sel aastal seda ei korraldata.

**PV:** Noorte üritus võiks olla näiteks «Levireportaaz». Sel aastal oli see minu arust üsna õnnestunud.

**VO:** Kui me Oidi-võistluse ära lõpetame, siis on mul tunne, nagu loobuksime Oidi rajatud suunast. Minu arust pole aga Arne Oit meile vähem oluline kui Raimond Valgre. Oidi-võistluse saatus on tugevasti tingitud organiseerimatusest. Viimati näiteks said lauljad orkestriga nii vähe proove, et saalis istudes oli vahel tunne, et laulja küll alustab laulu, aga ei tea, millega see lõpeb. Ja see oli õudne. Asja ei võeta tõsiselt.

**PV:** Seda võistlust on igal aastal püüdnud keegi reorganiseerida, kuid pole ikka parema tulemuseni jõudnud. Võrdleme seda Tartu festivaliga. Oidi-võistlusel on ju rahalised preemiad, aga heliloojad ei taha millegipärast kirjutada. Tartus pole kopikatki paista, aga «Ruja» sõidab Sotšist kohale. Kui keegi jätaks haltuurale minemata, et Oidi-võistlusel esineda, aga ei... Igaüks otsib põhjust, et seal mitte osaleda. Üritusel pole seda autori-teeti mis Tartu festivalil.

*Kare Kauks. P. Kotovi fotod*



**VO:** Tartus on organisaatoriteks entusiastid. Nii kaua kui Oidi-võistlus oli entusiastide käes, oli ka sellel kõrgperiood. Ma ei räägi organiseerimisest (orkester, proovid jne), vaid et selle võistluse kaudu tulid heliloojatena laia kuulajaskonna teadvusesse Andres Valkonen, Tõnis Mägi, Priit Pihlap, Silja Aavik, Mikk Targo, kunagi varem Kustas Kikerpuu, Arved Haug... Nimekiri tuleb pikk. Ansambliheliloojad, keda me Tartuga seoses kiidame, ei taha suure estraadiorkestri juurde tulla, pelgavad seda — ja õigusega. Sest nad teavad, mida nad saavad oma ansamblilt ja mida suurelt orkestrilt.

**PV:** Aga Tartu festival mitte ainult ei vanane, vaid ka üleliiduline huvi tema vastu on vaibumas. Veel kaks-kolm aastat tagasi oli ju see festival üks vähe-seid progressiivseid Nõukogude Liidus, kuhu kokku sõideti.

**OE:** Ei ole enam skandaali ja sensatsiooni hõngu. Metallistide armee on ka mujal pöranda alt välja jõudnud. Aga Tartus on Hardi Volmeri punt, ükskõik millise nime all see parajasti esines, alati osalenud.

**PV:** Volmer esines ka seekord, mitte halvemini kui kaks aastat tagasi. Aga kui tookord ütles Artjom Troitski väga tunnustavaid sõnu, siis nüüd kehitas õlgu. Aeg on ju edasi läinud ja väljaspool meie vabariiki on tekkinud oma Volmerid, kes ei jää meie omale sugugi alla.

**OE:** Kuigi minu arvates mängib «Singer-Vinger» isegi paremini kui toonane punt.

**VO:** Mind üllatas hoopis tänavune «Tudengi-jazz», kuhu oli Habarovskistki vaatleja kohale sõitnud. See festival peab ennast juba 1966. ja 1967. aastal Tallinnas toimunud rahvusvaheliste džässifestivalide järglaseks, olid ju need väga populaarsed üritused.

Mulle jäi Tartus kõrvu Dmitri Uhhovi lause, kes tsiteeris Aleksandr Gradskit mingilt foorumilt: «Lõpetame ära selle jutu, et rock on noorte muusika.» Tuleb nii välja, et inimene saab vanaks ja rock polegi enam tema muusika. Rocki teevad ju näiteks «Rolling Stones» ja «The Who», kelle mängijad lähenevad esimesele juubelile. Ringo Starr on koguni vanaisa. Minu arust on kohatu kleepida rockile külge teismeliste silti, see paneb juba 30-aastased häbenema, et mis nad ses laste muusikas leiavad. Tartu festivalile on ette heidetud, et ta vananeb. Aga kus on piirid? Kes ütleb, et «Justament» pakub noortele vähe, oli see ju paar-kolm aastat tagasi kooli-

poiste ansambel. Aga kas «Ruja» pakub neile vähem? Ometi on «Ruja» tegutsenud juba viisteist aastat. Teismelised ja pensionärid on kõige aktiivsemad oma muusikalist maitset (ja muidugi mitte ainult seda) kuulutama. Kui keegi suudaks nende inimeste arvamusi välja meelitada, kes kunagi ei tule seda ütleva, küllap siis pilt rocki levikust ka muutuks.



Annecy. Festivalikeskus Théâtre Bonlieu. H. Volmeri foto

SAP

## Komandeeringu aruanne

HARDI VOLMER

Sel kevadel, 28. maist kuni 2. juunini toimus Prantsusmaal Anncys rahvusvaheline multifilmifestival, kus viibisin kinoliidu lähetusel minagi. Teise poole väljalennule eelnenud päevast viitsingi juba lennujaamas. Ootasin seal paaril tühisel põhjusel Tallinnasse maha jäänud filmi «Nõiutud saar» koopiat. Autoriteetide arvamustest tuge saades oletasime Riho Undiga, et sel võiks olla rahvusvahelises plaanis teiste meie filmidega võrreldes parem minek, kuna film on tekstivaba ja küllaltki ootamatu kunstilise lahendusega. Oli olemas eriluba kolme oma filmi kaasaviimiseks ja sestap ma ta Anncysse tarisin. Minu reisi-kaaslane ja grupijuht (grupi moodustasin mina), «Sojuzmultfilmi» nukurežissöör Garri Bardin oli veelgi ennastalgavam ja võttis kaasa kaks oma filmi. Seda, et meil neid seal kuidagi demonstreerida ei õnnestu, oleks olnud lihtne prognoosida. Kohapeal kahetsesin kibedasti, et polnud mahti leidnud meie filme videokassetile lindistada. Zagrebi festivalil

oli meil kassett kaasas, aga kontaktide vähesuse ja ajanappuse tõttu (olime seal rohkem turistidena) ei olnud seda eriti kellelegi näidata. Anncys, vastupidi, oli küllaga huvitatud kolleegide, ent polnud kassetti.

Lennukisse sisenemisel selgus, et meie Bardiniga polnud ainsad õnnelikud väljavali tud. Sama sihtmärgiga istus lennukisse ka Goskino ja Gosteleradio lähetusega inimesi. Sedaviisi oli festivalil osalev Nõukogude grupp kaheksaliikmeline, kaasa arvatud Rein Raamat, kes kui žürii liige (ühtlasi ka president, nagu kohapeal selgus) oli kohal juba paar päeva enne meid.

Kiiresti viis lennuk meid Pariisi, seal saatkonna mikrobussiga läbi linna Lyoni vaksalisse, et paaritunnise ringijalutamise järel asuda rongile. Tasasel sahal ja suure kiirusega sõitis rong läbi poole Prantsusmaa. Viimaks sõitsime tüki maad piki Rhône'i jõe orgu, ümber Juura mäestiku.

Kokku ca 10 tundi väldanud reis lõppes

Mont Blanc'i ees, Annecy järve ääres, linnas, mis omal ajal oli Põhja-Savoy administratiivkeskus ja mis praegu on aastaringne kuurort ning ühe prestiižikama rahvusvahelise multifilmifestivali toimumispaik.

Kahjuks saabus meie edasist käekäiku organiseeriv «Sojuzeksportfilmi» töötaja vaksaliselle mõningase hilinemisega ja kuna see-tõttu käis kogu asjaajamine paaritunnise nihkega, lülitusime meie festivali kihisevasse ellu alles järgmise päeva hommikul.

Festivali keskus paiknes väga imposantses, kohvikute ja poekestega pikitud vastvalminud klaashoones nimega Théâtre Bonlieu. Pean tunnistama, et pole enne näinud sedavõrd mitteakadeemilist, kirjut ja lõbusat teatri-interjööri.

Saanud infokeskusest kätte oma kataloogid, programmid, osalejakaardid ja kõikvõimalikud muud üritusega seonduvad paberid, sai hakata asjasse sisse elama.

Filmograafia kataloogist võis lugeda, et siin on esindatud kõik viis maailmajagu (Aafrikast küll ainult rahvusvahelise filmituru kliendid) ligikaudu neljakümne riigi ja kolmesajatuunnise ekraaniajaga ning kohale on kutsutud üle kahe ja poole tuhande filmitegija, 45 000 pealtvaatajat, 300 firmat ja ligi 50 telekompaniid.

Sain teada, et festivalil osaleb 13 Nõukogude filmi, neist 6 konkursiprogrammis, ülejäänud panoraamprogrammides linna kinodes. Üllatus oli muidugi suur, kui programmist välja lugesin, et minu külakostiks kaasa toodud «Nõutud saar» koos A. Paistiku «Hüppe» ja R. Heidmetsa «Kaelkirjakuga» juba kinodes jookseb. Siiani teadsin, et meie filmidest on festivalile läkitatud «Kevadine kärbes». Kuidagi kurb hakkas tõdemusest, et ükski Eesti film ei konkureeri auhindadele. Ilus oleks olnud ju kas või Heidmetsale või Paistikule lillesülem tuua. Ilmnes, et meie Garri Bardiniga olime grupi ainsad režissöörid, kelle film ei osalenud konkursis. Kataloogi annotatsioonid uurides selgus, et «Tallinnfilm» ei pea oma firmamärgiga teoste puhul üleüldse vajalikuks ära nimetada nukujuhte. «Hüppe» autorite nimistus figureeris küll animaatori nimi, aga ruumi kokkuhoiu mõttes oli välja jäetud kogu originaalse kunstilise lahenduse looja Mati Küti nimi. Kõik teised filmitegijad kogu maailmas tunnistasid omad animaatorid kaasloojateks. Ühtlasi on tegemist probleemiga, mis puudutab ka Nõukogude kinoliidu põhikirja.

Valikukomisjon — koos lugupeetud multifilmitegijat Prantsusmaalt, Ungarist, Sakamaa LV-st, USA-st ja Inglismaalt — oli 14 märtsikuu päeva jooksul näinud ränka vaeva, valides 965 saadetud filmist konkursile 191 ja panoraami jaoks 86 filmi ning nende otsused edasikaebamisele ei kuulu.

Kogu see informatsioon andis meile Bardiniga suurepärase võimaluse pisut mossitada. Teatavat kompensatsiooni meie haavunud egodele pakkusid kolleegid, kes olid meie filme näinud, ja lõpuks nähtud panoraamid ise, kus üldjuhul mingit tasemevahet näha ei olnud.

Kujutan ette, et see võib mõjuda haleda enesevabandusena, aga isesugune nõutuse tunne sügenes õhtusse konkursiprogramme jälgides. Nimelt olid siin võistlustules kõikvõimalikud filmid, mille puhul oli kasutatud animatsioonitehnikat. Zagrebi festivalil näiteks konkureerisid valdavalt klassikalised, nn sõltumatud multifilmid.

Siin moodustasid umbkaudu kaks viiendikku konkursiprogrammist paarisekundilised telereklaamid, TV saatepead (oleks võinud vabalt välja pakkuda oma «Kitsa kinga» saatepea) ja näpuharjutused kompuutril. Oli ka videoklippe ehk eestindatult nn muuvisid. Täiesti jahmatav kogemus oli vilekoor ja nõrdimushäälitsused mitmetuhandelises saalis, kus käimas rahvusvaheline festival.

Tahtmata siinkohal väita, nagu oluks tegu ainult rämpsupuutusega, ei suutnud leida ühtki veenvat põhjendust seda laadi filmikeste rohkusele. Hiljem selgus, et sama küsimus vaevas paljusid. Tuleb siiski tunnistada, et selle kategooria filmide seas oli ka suur hulk tõesti vaimustavaid töid. Teadjate inimestega vesteldes räägiti mõistvalt naerata-des ja vabandavas toonis, et tohtul hulgal andekatel reklaamimeistritel, kompuutertehnika uute võimaluste otsijatel ja muidu multifilmilma pürgijatel on otse eluliselt vajalik esineda suurtel rahvusvahelistel ülevaatusel. Katsusin seda kõike heatahtlikult mõista, kuid asjade taustad jäid mulle siiski veidi udu-

*Annecy '87 embleem.*



seks. Seletati ka säravi silmi, kui pööraselt kütkestav ja rahuldust pakkuv on loomisakt kompuutri abil. Mine tea?

Esindatud oli ka paar TV mudilassarja didaktilist mömmilugu, millele muinasjutt peale loetud ja mis ka oma kunstilise lahenduse poolest nägid välja just sellised, nagu neid üle ilma ikka lastele teha vihutakse. Mis puutub muusikavideotesse, siis näiteks oli heameel näha suurel ekraanil Peter Gabrieli laulule «Sledgehammer» tehtud vaimukat lavastust. Oli mõnus vaheldus. Kataloog andis teada, et töö olid teinud oma ala tõelised meistrid — kujundus ja liikumine vendade Quay'de poolt, kelle «Krokodillide tänavat» (Zagrebi *grand prix*) ma juhust kasutades taas vaatamas käisin. Koostöö oli tehtud David Sproxtoniga, kes viis Anncyst koju kaks lühifilmi auhinda. Need olid reklaamid Taani võile ja ajalehele «Guardian». Mõlemad teostatud ümarnuku tehnikas, väga lihtsad, väga täpsed ja väga vaimukad, väärides auhinda täiel määral. Huvitav oli, et tehti väga konkreetset vahet kommertsist ja ülejäänud vahel. Suure hulga filmide annotatsioonides seisis tilluke märge — *commercial for...* Olgugi et õigem oleks vist tõmmata kriips vastavalt sihttellimuse ja vaba loominguga vahel. Kriips jääks jooksma samast kohast, küsimus oleks lihtsalt asjade nimetamise nende õigete nimedega. Lõpuks olid ju kõik filmid kunstiväärtusega, aga kommertshuvi on olemuslik kogu filmikunstile. Ei leidu autorit, produtsenti või riiki, kes ei oleks huvitatud oma toodangu müügist ja võimalikult laialdasest levist, ükskõik siis millise sildi all.

Igapäevastes bülletäänides ilmus rohkesti intervjuusid tegijatega. Toon siinkohal ära selektsioonikomisjoni liikme, USA režissööri Jane Aaroni vastuse küsimusele, milline on tema koht teiste ameerika sõltumatute filmitegijate seas?

«Mina kui stuudiota töötav, omaenda lühifilme loov tegija tunnen eneses puhuti palju rohkem ühist kunstnike, maalijate ja skulptoritega kui filmitegijatega. Üldiselt on sõltumatute multifilmide maailm Ühendriikides üks väga hämar ala. Võimalusi oma filmide demonstreerimiseks publikule on äärmiselt vähe ja üliagressiivne filmitööstus pole selle liini arendamisest huvitatud. Siiski eksisteerib sõltumatute filmitegijate vahel üksteisele tuge pakkuv võimalus. Me peame võitlema paljude probleemidega — finantseerimise, kasumijaotusega jne. Kõigele lisaks käib lakkamatu siseheitlus sõltumatu loominguga tegelemise ja kommertsist tootmise vahel. Tunnen üha kasvavat vajadust tegelda oma alaga.»

Rahvusvahelise filmituru president mureseb oma maa kommertsieriaalide (mida, muide, pakuti kohalikus televisioonis suisa usumatu hulgal) tuleviku pärast: «Ausalt öeldes olen masendatud. Hetkel elame vanast rasvast.

Enamik seriaale, mida vaatame ja mille najal kompaniid elavad, on väljastatud 1983. ja 1985. aasta vahel. Kui selline olukord jääb püsima, elamegi 2—3 aastases augus. Õnnetu olukord: ajal, mil Prantsuse multifilmitööstus hakkas arenema ja muutus võistlusvõimeliseks, vajus kõik kuidagi laiali.»

Gilbert Wolmarki seletusest ilmneb, et mure juured peituvad riiklikus dotatsioonis ja TV kanalite ning produtsentide omavahelelistes kemplemistes litsentsioiguste ja kasumite jaotamise pärast. Turul võidutsevad USA ja Jaapan, kus sellelaadsed probleemid on elimineeritud. Miskipärast ei suutnud ka Prantsuse sõltumatute filmide buketi, mis mainitud muredest justkui prii, festivalil olulist konkurentsi pakkuda.

Kommertsist veel nii palju, et kohtudes firma «Cosmos» (tegeleb Nõukogude filmide impordi ja leviga Prantsusmaal) esindajatega ja nende kaudu ka kellegi eaka daamiga, kes esindas telekompaniid Channel + (üks kahest Prantsuse TV kanalist), tehti meile teatavaks, et kõik festivalile pakutud Nõukogude filmid osteti mõlema firma poolt ära. Oli rõõm kuulda, et meie filme hakatakse seal demonstreerima.

Lühifilmide vallast mõjus meeldiva üllatusena ameeriklase John Lassetteri laualambi reklaam «Luxo junior». Üllatusena just seetõttu, et ei suutnud silmi uskuda, lugedes tiitritest, et tegu on ruumilise kompuutrifilmiga. Vaadates jäi mulje ülitäiuslikult teostatud nukufilmist, kus kirjutusalual käib mäng ehtsate laualampide ja kummipalliga. Oli teisigi hämmeldust tekitavaid kompuutrifilme, ent see oli esimene neist, mis lammutas mu suuresti teadmatusel toetava üleolekute ja veenis kompuutertechnika arenguruumi avarustes.

Tekstiga filme oli loomulikult vähe, ent siiski oli, ja kui ei olnud tegu vene-ega ingliskeelse filmiga, läks nende filmide verbaalne sõnum minu jaoks kaduma. Kui näiteks Zagrebis varustati publik pisikeste vastuvõtjatega, millel võis valida tõlke keelde, siis Anncys piirduti prantsuskeelsete subtiitritega, ilmse eeldusega, et seda kaunist keelt valdavad kõik maailma kultuursed inimesed. Aga võta näpust. Nii näiteks oli vanameister Frederic Bucki *grand prix'* võitnud ülimalt võluv, pastellidega joonistatud film «Mees, kes istutas puu» kogu oma 30-minutises vältuses tihedalt kaetud prantsuskeelse diktoritektiga. Arvan, et see pidi olema ülimalt tähtis osis, sest näha oli niigi, millest film jutustab.

Kogu mu nurisemisele vaatamata oli üldmulje meeldiv. Viie päeva jooksul sai näha tohutul hulgal kõikvõimalikes tehnikates tehtud multifilme, mille seas oli siiski suur osa tähelepanuväärselt häid linatseoseid.



Oli meeldiv, et minu salajased sümpaatid suuresti kattusid žürii omadega.

Konkursifilme näidati kolm korda päevas (sama programmi). Sai valida, millisele seansile lähed, ja ülejäänud osa päevast veeta oma äranägemise järgi. Jõudumööda käisin vaatamas panoraame. Tänu sellele õnnestus näha Tšehhoslovakkia meistri Jan Svankmajeri vapustavat nukufilmiprogrammi. Festivalikeskuses, Marquisats kultuurikeskuses ja ülalinna lossmuuseumis olid väljas mitmete tuntud multifilmimeistrite personaal- ja rühmanäitused.

Mis veel silma hakkas?

See, et paljudel väga noortel inimestel on võimalus oma filmi teha. Kui kataloogi uskuda, siis režissöörid sünnidaatumiga 1961—1963 ei olnud mingi haruldus. Konkursis osales ka üks 1966. aastal sündinud Šveitsi režissöör. Arvata võib, et minu aastastes jõudes on Thomas Ott juba vana tegija.

Hakkas silma see, et Nõukogude filmivalikut iseloomustas ühtlaselt hea tase. Võistelnud filmidest sai N. Šorina «Uks» preemia kujunduse eest ja E. Martšenko debüüdi-preemia (mõlemad naisterahvad). Kinnituseks löik bülletääniintervjuust valikukomisjoni liikme ungarlase István Antaliga: «Ja lõpuks oli meil tegemist animatsioonikultuuri alusammastega. Minu arvates läkitasid Nõukogude Liit ja Inglismaa Annecysse kaks eriti tugevat kollektsiooni filme.»

... et festivalile valitu alusel on produktiivseimateks multifilmimaadeks Inglismaa, Prantsusmaa ja Kanada.

... et filme sünnib igasuguses autori-koosluses, aga alla 10-minutiste filmide puhul domineerisid ikkagi autorifilmid, kus nii käsikirja, lavastus kui ka kujundus on ühe looja autentne eneseväljendus, ja mis lõppkokkuvõttes tõestab, et see on väga normaalne lähenemine asjale. Samas ei tõesta see sugugi, nagu oleksid mitme eri autori koostööfilmid üldjuhul nõrgemad või laiali valgunud. On peaasi, et iga liige meeskonnas oleks hädavajalik.

Siinkohal üks bülletääniküsimus Rein Raamatule:

«Mis te ise arvate, kes te ennekõike olete, maalija või režissöör?»

«Ma arvan, et olen mõlemad — nii maalija kui filmitegija, olgugi et ka teised kunstnikud minu tööd osalevad. Igal juhul ma mängin kunstniku rolli, kuna väljendan oma ideid ja emotsioone. Ma ei näe selles mingit vastu-rääkivust olla üheaegselt nii käsikirja autor kui ka kujundaja. Kui ma töötan teiste inimestega, kujutavad nad minu jaoks midagi klaviatuurisarnast. See tähendab, et vajutan klahvile, kuulmaks heli, mida soovin kuulda. Olen väga nõudlik, kuid neile meeldib minuga koos töötada.»

... et sotsialismimaad olid suhteliselt taga-



XVI Annecy multifilmifestivali žürii esimees Rein Raamat koos tõlgi Laurence Habeyga.

Foto festivali päevabülletäänist

sihoidlikult esindatud. Poolast näiteks ei olnud ühtki filmi. Et aga samal ajal osutus minu lemmikuku bulgaarlaste Boiko Kanevi ja Slav Bakalovi nukufilm «Räsitud maailm», kus kortsus ja käkrus «Potjomkini külas» kuidagi-moodi toetatud paberist majafassaadide taga ja vahel askeldavad krimsus paberist kahemõõtmelised inimesed, kes iga tühisema asja pärast üksteist kortsutavad, plakatina seinale kleebivad või vaibana kokku rullivad. Nad elavad seal räsitud maailmas oma väikest nasserdatud elu, unistades suurest triikrauast. See film oli ilus ja puhas oma idee ja kunstilise teostuse ideaalses harmoonias. (Jagamisele läinud *grand prix*.)

... et heal naljal on minekut. Inimeste kirmg nii absurdloomika kui ka lihtsa huumori vastu on vaibumatu.

Pressikonverentsi mõttevahetuse trükisest hakkas silma üks löik: seks, vägivald, labasus, sõjahullus — see kõik vormib karikatuuri inimesest, inimesest väikese algustähega, kui soovite. Karikatuuri mehest, kes tunneb end tugevana üksnes purjuspäi *sexshow*'d vaadates. Kümned ja kümned filmid näitavad meile karikatuuri meist enestest ja seejuures naeratame me teadjal, mõeldes ühtlasi, et see kõik juhtub kusagil mujal ja kellegi teisega. Selge on, et autorid ei püüagi varjata, et nende sõnum on suunatud igapähele. Sõnum, tehnik, uudsus — inimfantaasia ei ole piire ja huumor on parim vahend.

... et kõigest ei jõua ikkagi pajatada.

... et nukufilmi tehnikad on üha mainekamaks muutumas.

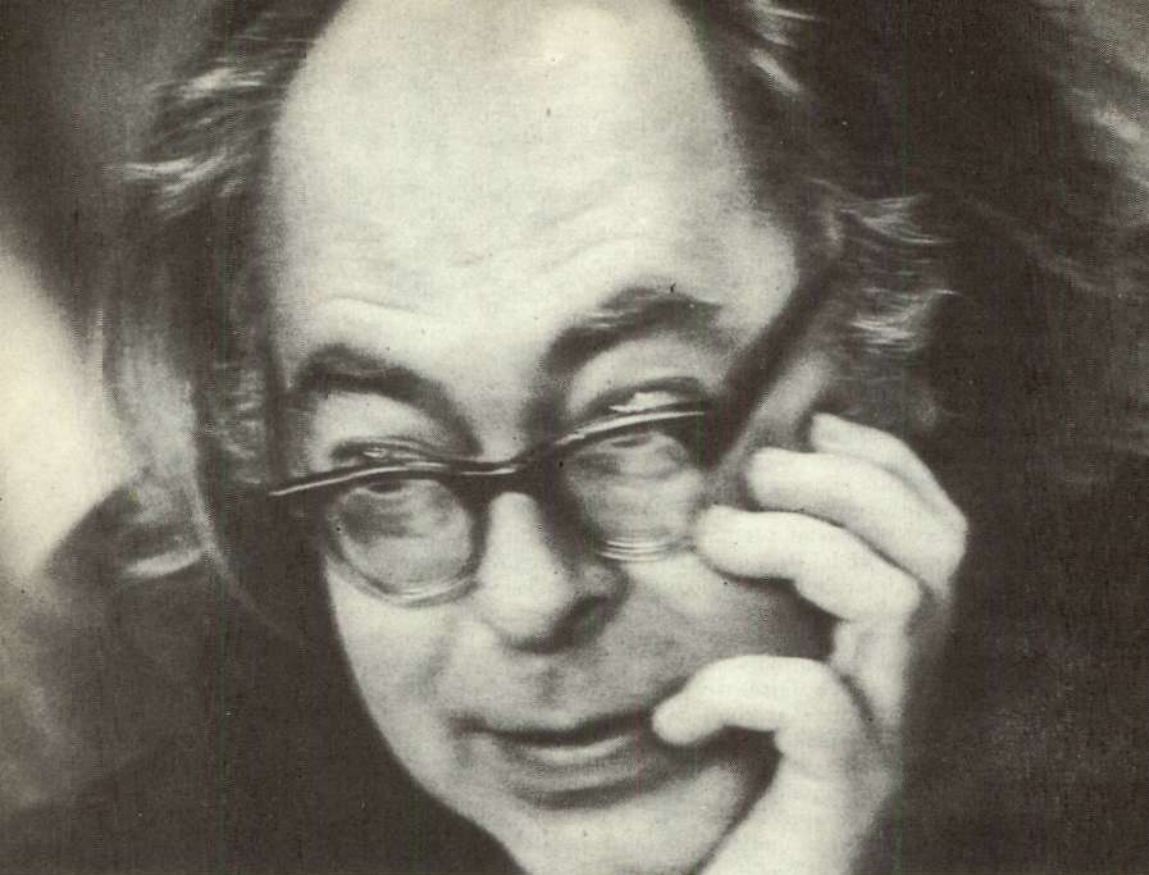
... et selle kunsti puu ajab oma oksid üha haralisemaks.

... et maailmas on väga suur hulk kadestamisväärset andekaid multifilmitegijaid.

... et rääkimata teistest, aga ka oma maa kolleegidega saad põhjalikumalt tuttavaks kodust kaugemal olles.

... et meile jäeti Pariisi sisseahmimiseks vaid 20 tundi.

... et see oli üks väga ilus ja kasulik komandeering.



Voldemar Panso, mai 1968. A. Moskaliku foto



## mõttevaramu

### Vanad märkmed

Mida kauem ma loen Panso nüüd juba üle kümne aasta vanuseid märkmeid, seda enam veendun, et tema märkused kehtivad ikka veel. Ma tean nüüd, et kooli ajal ei osanud me teda õige kõrvaga kuulata, sest püüdsime hirmuseguse ärevusega taibata, mis meie eneste pihta on suunatud ja kuidas end kaitsta. Aga Panso tegi harva märkusi kellegi pihta. Need olid kauemkehtivad ja enamhaaravad otsused kui käimasolev koolitund. Julgen oletada, et vähesed meist oskasid võtta, mida ta pakkus. Me ei osanud teda näha ega mõistagi. Püüdsime innukalt ainult enese peale langevat kiirtevihku (või vältisime seda) ja ei taibanud arvutada, et Panso on see, mis ta on meie kõigi (õpilased ja näitlejad, rääkimata instantsidest ja üldkultuurist) jaoks kokku. Liiga lähedal oli ta ja liiga kättesaadav. Kardan, et paljudel hakkas seetõttu arenema kammerteenri psühholoogia. Kammerteener näeb oma isandat negližees ja varsti näeb ainult negližeed. Nii nägime meie õpetajat väsinuna, haigena, taipamatuna, ülekohtusena, aina teatud postulaate kordavana, ja mis peatähtis — meile kuuluvana.

Natalja Krõmova, üks tähelepanuväärsemaid ja mõjukamaid inimesi teatrikultuuris, ka eesti režiiuubi toetaja ja vahendaja, Anatoli Efrosee, sarnase teatrisaatusena mehe naine ja kaasvõitleja, Panso GITISE-kaas-

lane ja eluaegne sõber, on öelnud: «Me ei osanud Pansot hoida...» See tuleks tõlkida «Teie ei osanud.» Niisiis meie, eesti kultuur, ei osanud. See on vakatama sundiv etteheide. Oleks tema meist vähem hoolinud, hoolinuksime meie temast rohkem. Nii möödus tema 65. sünnipäevgi «Altermann — 100» varjus.

«Praegu toimuvad veel enam-vähem need etendused, mis on välja kuulutatud, ja isegi nendel päevadel ja nendel kellaaegadel. Enam-vähem! Aga jääb see nõnda teatrite praeguse struktuuri korral? Suudab teatri juhtkond selle eest ka tulevikus vastutada? Leidub neid enesesalgajaid, kes riskivad juhitoolele istuda, seda koortat ja vastutust kanda? Kui näitlejad on hõivatud teatris, filmis, televisioonis, raadios, varietees ja estraadil! Kui näitleja teatris saab tasu kuu eest, aga mitte tehtud töö eest, nagu see on väljaspool teatrit. Kui juhtkonnale serveeritakse kergelt ning kergekäeliselt siniseid lehti, mis samaaegselt võidakse maha vaikida filmivõtteplatsil või televisiooniproovil. (- -)

Praktika näitab, et juba praegu on teatrite struktuur vananenud. Ta muutub. Milliseks, seda näitab elu. Võib arvata, et ta läheneb filmile. On see repertuaariteatri lõpp? Ei tea. On see lepingutesüsteemi algus? Ei tea, tean vaid, et ka teatris hakatakse maksuma töö järgi. Igaüks peab oma palga ise välja teenima. Direktorist autojuhini, rahvakunstnikust statistini. See seadus määrab tulevased truppide koosseisud ja kogu teatrielu muutuse. Ka Eestis.»\*

Selle artikli esimesest publikatsioonist on möödunud kümme aastat. Alles nüüd ennustatakse nihkeid, eksperimente. Kui oluliselt see teatrite struktuuri muudab, on raske ennustada. Ainus silmanähtav muudatus vabariigi ulatuses on peanäitejuhi asendumine kunstilise juhiga. Kuigi ma pean lugu «Ugala» kogemusest, ei saa jätta küsimata: kes oleks pidanud olema Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko teatri kunstiline juht? Kelle kunstilise juhtimise all peaks töötama Brook, võinuks töötada Grotowski? Keda oleks oma teatri kunstiliseks juhiks tunnistanud Panso? Või juhiks üldse? Siit on kerge järeldada, et praegused muutused eeldavad loomis- ja juhtimisvõimeliste lavastajate puudumist, süvenenult muutuvad nad loomis- ja juhtimisvõimeliste lavastajate sündi takistavateks teguriteks.

Veel on tunnuslik näitejuhtimise nõrgenemine. Mitte et lavastajad hakanuksid kuidagi ära vajuma, aga nad oleksid nagu otsustanud, et primaarne on näitleja, on hakanud näitlejat rohkem usaldama. Ma ei tea, kas see on hea. Ma ei tea, kas see on halb. Sest ma ei tea, kuhu see viib. Aga ehk on peanäitejuhtimisest loobumine ka näitejuhtimisest ja üldse juhtimisest (seega ka enese peale vastutuse võtmisest) loobumine?

Miks?

On see teatri loomulik areng — algul näitleja primaat, siis lavastaja oma ja nüüd on tasakaal?

Või on jõuvarud ammendatud? Pole juhtimine (ja vastutamine) teatud n arvul põhjustel enam võimalik? Või ei ole, kuhu juhtida?

Nüüd juhivad veel need, kes lavastajana alles alustavad või parema puudusel kätt proovima on lastud, teised enam ei taha, ei jõua. Mis see on?

Mis kaob, kui kaob juhtimine? Ei jõuta pärrale. Aga kui kõik teavad, kuhu minna? Kui kõik teavad, siis on see käidud tee.

See tuli täiesti ootamatult, see viimane. Ma ei tahtnud tark olla. Mul on samad probleemid, mis teistel ja ma tahan õppida.

Sellepärast pöördusin Panso poole, kooli poole. Ma tahtsin teada, mida ma teadma peaksin.

On ju olemas, peaks ju olemas olema, kui ära eksid ja heitud, kuhu tagasi pöörduda — kool, koolkond. Ma usun sellesse, tahan uskuda, ma pean sellesse uskuma.

\* V. Panso. Teatriartikleid. Tallinn, 1980, lk 316.

Lavakunstikateedri 13. lend mängib Dominiiklaste kloostris «Hamletit». Seda etendust on võimalik kirjeldada ja kirjeldus teeb etenduse tagantjärelegi põnevaks, nagu on juhtunud «Hommikteatriga».

Agas kuidas kirjeldada «Armast luiskajat»?

Teater (=publik? =näitleja? =misasi?) vajab mõlemat. Mida selle kohta öelda?

Mõned päevad tagasi panin Pansost ja tema õpilastest mõeldes kirja:

Kool peaks olema üks sinnamaani, kus lavastus hakkab vormuma kirjeldatavaks või mittekirjeldatavaks etenduseks. *De jure* ongi, *de facto* sünnib teater aabitsavigadest. Päris Panso-laadne paradoks. Pärlid sünnivad ikka austrikarbi vigadest, ometi peab hoolitsema austri tervise, mitte haiguse eest. Teatriilmas peab olema tugev tuumik, kes hoiab kooli ka siis, kui peaks selguma, et ilma teevad ainult erandid. Sest kus kasvavad pärlid, kui austreid enam ei ole?

Mingit rahutust ja loobumist, sammhaaval taganemist on tunda paljus. Selle kohta ei saa veel öelda, on see hea või halb. Võib-olla on see rahu algus? Küpsemise aeg. Võib-olla on see kooli lõpp.

Ja siis hakkangi lugema oma õpetaja mäluilde, käsusõnu, valuhüüde, aabitsatõdesid, peaaegu süsteemitult, sest aeg ei ole veel midagi paika loksutanud, taust on hämune, distants on lühike, ja mõtlen, et...

Agas mida teie mõtlete?

MERLE KARUSOO

## VOLDEMAR PANSO DATEERIMATA LEHTI ...

*Edusammude nimel peame halvale tõsiasi jaoks vaatama ja karmi tõtt tunnistama:*

*eesi teatrikultuur oma sügavas olemuses on ikka veel halvalt tasemel. Asjaaramastajalik. Sügavas olemuses, tema peenkoestikus, mis kuulub kutsetöö oskuse hulka, nii lavalaudadel kui režiilaua taga.*

*Kõike saab üle võtta, kohandada, järele aimata: lavapilti, valgustust, misantseene, kostüüme, rütme ja heli, rituaali ja šokki, aga mitte näitekunsti alust, kuhu loomise protsessi, kujude dialoogi — et istuvad kaks inimest ja räägivad ja saal peab hinge. Seda mitte.*

*Meie teatris puudub peaaegu üldse dialoogi-reži. Ma ei saa süüdistada näitlejat, puudub põlvkondade kultuur näitejuhatuses.*

*Süüdistada saab neid näitlejaid, kes on saanud Toompeal juba sellealase ettevalmistuse, juurde arvatud häälekool, kõnetehnika, peale sõna- ja dialoogivaldamise, ja kes pole edasi arenenud, või on sootuks tagasi läinud. Nagu nad on tagasi läinud või seisavad kehatehnikas. Ja neid on, nagu neidki, kelle puhul imestad, kuis nad on edasi arenenud.*

*Uskuge, mingi uuendus, moodsus, võte või kaasaegsus ei maksa kopikatki, kui ta ei baseeru sellel põhjal, meie solfedžol.*

*Ainus mees maailmas, kes on maailma suurte näitlejate nipid süstematiseerinud ja liitnud sellele omaenda kogemused, on Stanislavski, juurde arvatud artiklites, kõnedes, stenogrammides meile pärandatud Nemirovitš-Dantšenko ülipeen näitlejatöö sisetehnika tundmine. Nende raamatud täidavad Ameerika raamatupoodides teatririiuleid, me ahmisme neid enne sõda käsikirjadest, neelasime Mettuse mitte-täielikku tõlget. Agas praegu — kas tuntakse nende vastu huvi? Ja kui nimetad Stanislavskit, vaadatakse otsa — kust see mees on tulnud!*

*On kahju, et ka meie kriitikud ei tunne näitlejaoskuste aluste väärtust. See tähendab teatrikunstis pealiskaudset tundmist. Seepärast kulubki nii palju ridu tüki analüüsiks. Isegi sisu jutustamiseks, ja nii vähe sellele osale, milleks kriitika on mõeldud — s.t. teatrietendusele: näitlejast kuni inspitsiendini, sõnarežiist kuni valgusrežiini. Agas just see ongi kriitiku valdkond. See teebki kriitiku suureks. Olen järjest enam veendunud, et teatri arengut ei määra niivõrd ülitalendikate näitlejate tulek, isegi mitte ülitalendikate režissööride tulek, kuivõrd ülitalendika kriitiku ilmumine, kelle teatritundmise, mõistuse, kultuuri ja vaistu ees võtad mütsi maha.*

Kunstist peab rääkima nii, et kui pole enam seda kunsti ega kunstnikkugi, on sellest ikka huvitav lugeda.

Töö on sama peen ja avamist vajav mõiste kui ta vastand talent. Ja ta on samas isikupärane, kordumatu, aga mingite «põhireeglitega», mida on vaja teada, sest need on kordunud eri variantides kõigi suurvaimude juures, kes on ise end teostanud ja kes on osanud «u u e n e d a».

... ja 1968

Sa laskud suusahüppemäest, aga puudub t õ u g e, mis su kaugele viiks. Enamik näitlejaid rahuldub l a s k u m i s e g a. Aga looming algab t õ u k e s t.

Keskpärasuse üks olulisi põhjusi on «üleüldse». Jube on see, et temaga harjutakse, ta saab n.-õ. tingrefleksiks — nõnda nagu peakski. Just täpsus on kõige raskem, sest see nõuab ausust enda vastu ja nõudlikkust, ning tülikaid küsimärke. Hea, kui küsimärgid tekivad. Aga «üleüldse» ei lase neil tekkidagi. Harjud tolle neetud sümboliga, mida mäletan 1927. a. I klassi Juhkami vihikust: *đ* — võtke, kuidas tahate, kõva või pehme *đ*.

Mida enam teen teatrit, seda enam taipan, kui oluline on kunstis täpsus. Vähemandeka täpsus on palju suurem kunst kui andeka «üleüldse».

On inimesi, kes pole omandanud ühegi mängu reegleid ja neile on huvitav vaadata kõike, isegi seda, millest nad mõhkugi aru ei saa. (Muidugi juhul, kui mäng on meisterlik.) Ta tajub meisterlikkust, mängu sisemiste seaduspärasuste uudsust, ootamatust, tema vormiharmooniat, virtuooslikkust, ja võib intuiitiivselt tajuda isegi sisemist loogikat.

Teie, seltsimees kriitik, olete omandanud ühe mängu reeglid, neisse tardunud ja vaatate sellelt positsioonilt kõiki mängu, ning olete arusaadavalt hämmingus ja pettunud, kui teile mõistmatut mängu ei mängita tampka reeglite järgi.

Imelik, lavastuses otsitakse sageli seda, mida pole tahtnudki sinna panna. Ja see, mis kannab, seda ei märgata.

See meenutab üht kuuba anekdooti:

Igal õhtul pärast tööpäeva lõppu väljus üks mees, kes lükkas enda ees õlgi täis käru. Vabriku väravavaht (seltsimees kriitik) otsis õled iga kord läbi, ei leidnud aga midagi ja pidi mehe läbi laskma. Ühel õhtul ütles valvur mehele: «Kuule, vana, mind viiakse homme uuele töökohale üle. Ütle, mida sa varastasid, ma olen uudishimu kätte suremas?»

«Kärusid.» vastas mees.

1969

Üliõpilase puberteediaeg. See toimub täpselt nagu elus: **Mina ise tean.** Vanemad on lollid, kõik on vanamoodne, kooli pole vaja, ise tean, mida õpin, mida ei, maailm on lai ja põnev, palju põnevam kui kodu ja kool. Siis juuakse esimesed joodud, suitsetatakse esimesed suitsud, tehakse esimesed meheteod — aken puruks, telefoniputka upakile, oksendatakse esimesed oksendamised ja halvemal juhul tahetakse Armeenia kaudu Türgisse pääseda ning tuuakse Kiievist tapiga tagasi.

Ei ole vaja kehatehnikat, ei ole vaja laulu, ei ole vaja hääle ega hingamise tehnikat, ei ole vaja poliitökonoomiat, ei ole vaja esteetikat, ei ole vaja inglise ega saksa keelt. Oppeained on vananenud. Maailmas avastati uus teater: Artoo, julmus, kitarre.

Kurb paradoks: mu kunagised õpilased viivad meeleheitelise ebatäpsusega. Näib nii, et õnnestumine on juhus, viperused paratamatud. See on ju isetegevus. Mis juhtuks veel siis, kui mind juures ei oleks! Oigustatud on kriitika etteheide: Noorsooteatri etenduste tase ei püsi.

Kuidas viia koolis teadusse ja alateadusse kohusetunne, täpsusearmastus sõnas, «koreograafias», siseliinis?

Asi pole küündimatuses, vaid mõtlemises, suhtumises töösse. See on ajastu probleem. Pealiskaudsust ja lohakust töös kandub vabrikust ja tellingutelt ka lavale.

Praegu minnakse etendusele: «Poisid, katsume ära teha!» Läks viltu! — ja süda ei valuta.

Materjali kallale asusime 10. veebruaril ja kui 3 kuud hiljem, 10. mail igauks räägib veel risustatud, omasoonalist teksti, siis on midagi väga viltu.

Võidakse öelda: aga 20 päeva pärast oli kõik korras! See lohutus on kõige kohutavam. Kujutlege, kui sellise hoo ja haardega oleks alustatud semestrit, kui palju kaugemal me oleksime olnud, kui palju rohkem te oleksite minult saanud!

Kõik jooksevad, askeldavad, proovivad, närvitsevad, küsivad varem ära, puuduvad, mõtlen vahel — mida nad küll teevad?

Viga on selles, et teil pole aukartust ega lugupidamist ega loominguist hirmu tunni ees. Paradoks: mul on, teil ei ole. Lugupidamist ei ole koolitoo ees, see on rääkimas ja konisid täis, nii et võrast inimest siia kutsuda ei julge. Lugupidamatult võetakse vastu õpetaja, malenuppu tõstes, suits suus, üle öla.

Jõuame sinna, et Liivi loetakse: «Vata üks laevuke läks veest üle, läks veest üle ja läks lainetest ka.»

Lennart Meri käis täna meil allkirja võtmas artiklile: Waldeku park ja üldse Nõmme metsapargid, mille hooldamine pole kellegi asi, on reostatud ja hävingu ohus.

Mul on hirm — kaob kultuuri pidevus, huvi möödunu vastu. Kaob vastutus; kaob meest sõnast, härge sarvest. Ja see kõik juhtub mu oma lastega, kellele on naeruväärne rahvalaulu õppimine ja dr. Faehlmann.

Tema: Meie suurim õnnetus on alaväärsuskompleks, mis loobki provintsi. Sa oled õnnelikum, oled maailma näinud. Meie noorus pole näinud, elab suletud ringis, võtab iga Lääne tunglemise omaks, pimesi seoseta, umbes, muudab end mardisandina selle järgi kord hipiks, kord kellekski teiseks.

Miks on meil üliharvaks jäänud näitlejatüüp, kelle kohta öeldakse: erakordne aju. Või kelle kohta öeldakse: deemonlik. Kes tuleb ja ütleb: vaata, ma teen rolli nii!

Tema asemele on tulnud laiatarbekaup, seeriatoo, lollikindel, praktiline ja kerge käsitleda. Määri viinaga, ja peab eluag vastu.

Miks on see nii?

Ma igatsen suveräänse näitleja järele, kelle juuresolekul tahaks proovisaalis püsti tõusta.

Häiriv on, kui teater ise reklaamib oma lavastust kui suursündmust, vahel isegi kui üleliidulist. See tuletab meelde Smuuli Pinguinna Day'd, kes oma kandilise muna kõrtsi toob kui «tavalise geniaalse» muna, millest peab sündima geenius.

Nii võivad reklaamitud lavastusedki muutuda «tavaliste geniaalsete» munade katkestamatuks reaks, kust on haihtunud viimanegi andekuse hõng.

Ja lõpuks: matame maha tolle ebakunstilise trampliini: esmakordselt Nõukogude Liidus! Näib, et tihti läheb energia sellele, et leida esmakordset materjali, kui et esmakordselt kaasaegselt avada tuttav materjal.

Kriitikat on vaja meie järeltulijatele. Võib olla pisut halenaljaka tunnistusena meie põlvkonna muredest ja ideaalidest. Aga mis veel tähtsam: kultuuri pidevuse pärast neile üksikule, kes võtavad pärast meid oma õlgadele ühe rahvuse ideaalid ja ideed.

## 1970

Näitleja ja režissöör on dialektilised vastandid. Näitleja ei pruugi seda teada, aga režissöör peab teadma, muidu on ta kadunud või kaotab näitleja.

A. D. Popov ütles, et režissöör peab suhtuma näitlejasse kui arst haigesse. Praktikas veendun vahel veel kontrastemas: nagu taltsutaja looma. Ja seda just eriti andeka näitleja puhul. Sest tema tahab kõige sagedamini panna režissööri oma pilli järgi tantsima ning nõuab erilist peenust, psühholoogiat, osavust ja kannatust, et panna ta oma pilli järgi tantsima, nii et näitleja ise ei teagi ja on õnnelik, arvates, et praegu tantsib mitte tema, vaid režissöör.

Jah, k a n n a t u s on režissööri omadus, millest kõige vähem mõeldakse. Tohtu kannatus. Harilikult ta väheneb aastatega ja kuulsuse kasvuga. Pean tunnistama, et minulgi pole teda küllalt jätkunud. Vead, mida olen teinud, on ikka seotud kannatuse katkemisega. Peavaenlane on p r e s t i i ž.

Mulle ütles kord üks režissöör: näitleja arvab, et ainult temal on närvid, aga minul on ka. Nüüd taipan, et ei tohi olla, s.t. tal peavad olema väga vibreerivad närvid, aga ta ei tohi neid näidata.

*Kas oleme uurinud küllaldaselt näitlejate suguseltsi? Me ei tunne isegi neid liike küllaldaselt, kes on esindatud meie omas teatris. Kuis neid siis veel tantsima panna?*

*Väljalõige ajalehest: «Dressuuri ime. Hiljuti toimusid Havai saartel veepalli-võistlused. Ühes meeskonnas võistles ka vastavalt välja õpetatud delfiin. Ta viskas mängu jooksul küll viis väravat, kuid kahjuks oma meeskonna väravasse.»*

*Uudsuse üllatus, kogemuste puudus petab ära ja ei lase nii selgelt eraldada esmaklassilist teiseklassilisest. Rohkem üllatutakse, kui hinnatakse.*

*Vana puhul on lihtne; kuid siin võib juhtuda vastupidine: üllatus puudub ja väärtuslikku ei panda tähele, temaga harjutakse. Ah see vana Rein-dorff — ikka oma pliitsi ja puujuurtega. Sellest päästab uus üllatus: surm. Ja korraga on loojaga distants: surmalävi, ja siis mõistetakse, mida tähendas Rein-dorffi pliitsi ja juurikad.*

## 1971

*Suhtumist teatrisse võiks mõneti võrrelda suhtumisega elusse. Mõnele on elu nagu antud ülesanne, mis tuleb läbi elada; mõnele mäng, mis tuleks osavasti maha mängida.*

*Siit ka kaks erinevat arusaama, mis on omavahel läbi põimunud ja konflikte tekitanud läbi kogu teatriajaloo ja inimeste ajaloo. Siit ka kaks erinevat mängulaadi, kaks erinevat näitlejatüüpi: läbielav ja etendav näitleja.*

*Ei maksa ainult uskuda, et kõik maailma näitlejad kuuluksid just ühte või teise usku: et kui ma pole Motšalov, siis olen Karatögin. On olemas veel kolmas liik, n.-õ. asisoost näitlejate hiigelarmee, usutunnistuse ja oskusteta repliikide mängijad ja tundmuste kärstajad, võimetud ümber kehastuma ja läbi elama, mannetud etendus-kunsti suureks oskuseks. Ei ole midagi loomulikumat kui et nad punti löövad ja nõu peavad: aga kas ümberkehastumist on üldse tarvis. Võitlus ümberkehastumise vastu on võitlus oreli vastu.*

*Asisoost näitlejate hiigelarmeed võiks võrrelda viiulikunstnike kõrval selle hii-gelhulgaga, kes oskavad viiulil mõne loo maha mängida.*

*Kõige kiiremini ja kergemini võib kunstnik kaotada entusiasmi. Aga entusiasmita jääb oskus surnud kapitaliks. Pisut laosikust, pisut vallatust, pisut hullumeelsust nõuab kunst mõtte ja distsipliini kõrval.*

*Näitleja-kunstnik peab kõige vähem mõtlema rahast ja a/ü seadustest. Sellest mõelgu näitleja taskuväljanne. Ärge kunagi unustage, et näitekunst on ime.*

*Tekita oma mänguga usku; mängi sündmust nii, et sind usutakse, nagu sünniks praegu sinuga tõesti nõnda, ja sa oled imetegija. Alla seda ei maksa näitleja olla. Vihake näitlejat taskuväljaandes.*

*Entusiasmi on ime retseptis üks olulisemaid vürtse.*

*Mida kauem elan teatrile, seda teatraalsemaks muutub mulle eetika — teema, mille oskasin kandidaaditööse panna alles Knebeli näpunäitel. Ja seda vist põhjusel, et varem mõistsin eetikat kitsalt, käsuõpetusena (nagu enamik): Ole hea pois!*

*Küpsuses taipan alles, et eetika on talendi kõrval kõik. Teatud aspektis on ta isegi tähtsam kui talent. Valmisolek proovi, süvenemiseks, endaarenguks.*

*Eetika ei tähenda: hakka heaks poisiks. Eetika tähendab nõudlikkust enese vastu. Ta on seotud elu pealisülesandega.*

*Täna õhtul rääkisin Draama väikeses saalis sellest ja kõik kuulasid hinge pidades. Koju minnes ütles õõvalve: sm. Panso, tulge vaadake, millised õpilased teil on! Riide-hoid oli õlapuude nagu sügislehtede sadu.*

*Ma korjasin nad üles, jäin rongist maha. Ja nüüd mõtlen: tõesti, jälle minu viga. Ma pole neile ju kunagi rääkinud, et õlapuid ei tohi maha visata, või kui kukuvad, korjake üles!*

## 1972

*Loodusteadlased vaatlevad linde, loomi, loodust. Märgivad üles oma pidevad tähelepanekud, et seaduspärasust leida. Kuis siis näitleja, inimese kehastaja, ei jälgi* 85

pidevalt inimesi, ei fikseeri oma vaatlusi, kuidas ta ei vaatle iseennast, oma psüühilisi protsesse ja ei fikseeri neid, et seaduspärasusteni jõuda.

Su loomejõu määrab mitte see, palju oled käinud, vaid see, palju oled näinud.

Ma ei tea ühtegi nii erinevat saapapaari kui film ja teater. Film, see on tüübi võit näitekunsti üle, isikliku sarmi võit kehastumise üle. Ja nii see peabki olema. Kõik, kes sellele ühelt või teiselt poolt vastu vaidlevad, ei räägi reeglist, vaid erandist.

Ümberkehastumine ei kandugi filmilindile. See on teatri prioriteet. See on elava inimese nakatusvõime. Hitleri isikukiirgusest polnud filmilindil jälgegi.

Inimese sugestiuus, ta lumamiskiirgus, see on nagu permanentne elektrivool — seda ei saa näha, seda saab vaid ruumis tunda. See ei hakka filmilindile. Siin ongi teatri eelis ja ainulaadsus.

Raskus tänase kroonuteatri proovis on näitlejate väheses treenituses nii psüühika, keha kui sõna valdkonnas. E r i t i p s ü ü h i k a!

Mu vaev läheb aina stimuleerimiseks, et toimuks mingiväärnegi plahvatus, mis elustaks kavandatud skeemi. Aina enam tunnen, et näitleja ülesannet näib olevat teksti rääkida, mingit tüüpi luua ja näitlejalikku temperamenti ilmutada.

Isegi saavutatud kõrgpunktid haihtuvad, joonis lahjeneb, nagu lahjeneb «Aurukatlas» Lõuna-Eesti murre proovist proovi, nuta või palu, vii ninapidi juurde; ta taipab, ja homme on see jälle lahjunud.

Just pärast proovi ärge laske rollist lahti, ükskõik kas sööte või teete lõunat, või kõnnite porisel teel, või seisate sabas.

Just siis, kui olete mõtetest laetud, kui roll heliseb veel teis, mõelge, mille poolest saite rikkamaks. Püüdke lõpuni mõelda mõtet, kasvatage tunnet, korrake vastsündinud meloodia fragmente.

Mõte võib mujale minna, ärge raputage tärpanud tunnet maha.

Homme on vaba päev. Homme on aega. Aga homme pole enam neid mõtteid ja helinaid. Homme ei idane sündinu.

Istun üksi oma kabinetis ja mul oli rikas proov, sest rikkaks muutus proovi järgne aeg.

Iga prohvet muutub mõttetuks, kui tema õpetust rakendatakse vaid osaliselt. Osaline muudab terviku absurdiks. Seepärast ongi enamikke prohveteid reedetud. Nii kunstis, filosoofias, kui poliitikas.

10 k ä s u p u h u l t u l e b t ä i t a k ö i k i k ü m m e t.

## 1973

Kui kuskil on teatrikunstis kitsaskoht, siis on see tavalisuses, nii režiiis kui näitlejatöös. Vist on tegu liiga tavaliste inimestega.

Näitleja ei tohi liiga koduneda režissööriga, siis ta kaotab «sõiduhoo» ja plahvatuspinge.

Nad peavad olema mõttekaaslased, ka sõbrad, aga mitte «omad inimesed». «Omade asi, ajame läbi». See on nagu põhjapõder, tasta ei saa kunagi head sõidulooma, kui ta on inimesega liialt sõbrunenud. «Sõidupõder peab vabana üles kasvama.» (Yrjö Kokko, «Ungelo tare».)

Lehest võib lugeda, et kongressil kritiseeriti jälle kõvasti kriitikat. Mul on ikka mulje, et ei anta aru, miks kriitika on. Ega ometi mitte selleks, et tema järgi joonduda, ümber teha?! Ta on loomingu fikseerija, kirjeldaja-hindaja ning vahendaja. Interpreteerija. Kindlasti subjektiivne. Nagu on subjektiivne iga lavastaja interpreteering.

On kaks lolli soovi: 1. Et kontrolltenduse järel avaldaks saalitäis oma arvamusi. Kellele seda vaja on? Ja kui raske on otsustada vahetult pärast kokkupuudet kunstiga.

2. Vana hea traditsioon — Leningradi, Moskva kriitikud. See on kõige õudsem: Sõnalavastuses, kus peamine on sõna. Ja kritiseerib see, kes sõna ei mõista. See on hüllem veel, kui kutsuda Moskvast mees siia: meil A. H. Tammsaare on kirjutanud raamatu «Tõde ja õigus», öelge, mis me peame temast arvama. Seda ta saab vähemalt



T. Heyerdahl: «Mulle meeldib o p o s i t s i o o n. Kui teaduses ei tekiks leere, poleks progressi. Kui poleks vastu vaieldud mu väitele, et balsaparv ujub Polüneesiani, poleks ma seda ehitama hakanud.

Mida ma aga ei sallinud, on rünnakud isiku pihta. Võrdleksin neid lõõkidega allapoole vööd. «Kon-Tiki» päevil kutsusid sellised asjad mul esile šoki.»

Ala, mil rutiin kontrollimata patustab, eriti praegu, on k o o m i k a. Rabavusiha on seal ju eriti suur. Sageli katsetatud rünnakud pealtvaatajate naerulihastele pistetakse parajal hetkel vahele, nende sidetus jääb selles ülepakkumises kergesti kahe silma vahele või andestatakse, sest kes naerab, ei juurdle kunagi, mille üle ta naerab, kõige vähem teab seda mass. Hamlet: «Aga teil, kes mängivad teie juures narre, ärge laske rohkem kõnelda, kui nõuab osa...»

Enamik üliõpilasi meenutavad E.T.A. Hoffmanni kõuts Murri: «Igatsetakse nii kirglikult midagi saada, et ollakse valmis selle eest oma hingeõnnistust andma, on aga palavalt ihaldatu viimaks kätte saadud, siis pole tollest igatsusest enam jälgegi järel... Nii möödub kogu meie elu lakkamatus püüdluses igatsetud eesmärgi poole ja selle järjekordses minema heitmisel.»

Nõnda on ka näitleja rolliga. Igatseb, ja kui käes, on roll kapi otsas garderoobis, või unustab proovisaali.

Kõuts Murr suri 30. nov. 1821 — 99 a. enne mind.

Pedantsus võib olla kõige tähtsam elementi kunstiloomingus — teinavat etapil ja teatava andehulga juures. Aga isegi väikese ande puhul — võta temalt pedantsuseni ulatuv täpsus, mis jääb talle siis veel.

Koletumalt kahju, et suurteil annetel sageli puudub see omadus, mis laseks sündida suuri kunstiteoseid.

Vaatame praegu TV-s «Viini Filharmoonikuid». Issand, milline kunst! Ja millise ülima täpsusega. Vähendage pedantsuse nõuet, ja seda maailmataset ei oleks. Ja millise lustiga mängitakse Straussi valsse (alates dirigendist ja I viiulist) ning millise lustiga tantsitakse.

Ja kõiges on vormi täpsus ja pühadus! Seda õppige, režissöörid. Siis võite maailma võita!

Nõnda et on loov ja tappev pedantsus.

Knebel ütles kord, et kõigist elementidest kõige tähtsam on t a h e. Ja kõige raskemini arendatav.

Vaatame USA-st TV vahendusel Suurt Hockey't ja oleme haaratud, jahmunud, lausa ahhetame mängu tempost, paiskuvast jõust, energia suunitlusest, ennastalgavast, näiliselt lausa tapvast kirelöömast, kuis sööstetakse värava alt värava alla, vastu barjääri, heideldakse, lausa võideldakse. Miks on see nii kaasakiskuv?

Sest kummaski meeskonnas, igas mängijas on valla päästetud meeletu tahe.

Improvisatsioonid kulmineeruvad sündmusteks. Sealt paiskuvad tegevused, nii välised kui sisemised, luues uusi improviseeritud situatsioone, olukordi, millesse sööstetakse meeletu hoolimatusega, samal ajal suurima oskuse ja sihikindlusega.

Tahete kokkupõrge ajab rahva marru.

See on tänase päeva teatri struktuur ja impulss. Meie näitleja «hoiab tervist» ja hingevarusid. Ei teata, mida tähendab end tühjaks mängida.

Ka näitleja peab olema oma ajastu gladiaator, ehkki vaimses sfääris.

Kas kujutate Hamleti monoloogi: «To be — that's the question?»

Režissöör: Midagi jäi vahele: «or not to be?»

Näitleja: Ah jaa. On see siis nii tähtis? Kõik ei seisa ju meeles.

## 1977

Tööõnnistus tuleb vastu seada tööneedusele. Siis tuleb järele jätta, kui saab, sunnitööl ja talus ei saa. Stiller: «Töö tähendab rõõmu, palavikku, erutust, nii et rõõmujoovastusest ei saa isegi magada... See südamest tuleva auväärt suurusehullustusega töö on õnn, kõik muu on kõrvaline.»

Nagu on olemas enesekindluse klišee, nõnda on ka hästimängimise klišee, ja seda on režissööril läbi murda väga raske. Sest see klišee saab esineda vaid staažikal ja kahjuks juba liiga kuulsal näitlejal.

## Kultuuriministeriumis

29. aprillil istungil kinnitas Kultuuriministeriumi kolleegium abinõude plaani EKP Keskkomitee ja ENSV Ministrite Nõukogu määruse «Vabariigi kontserttegevuse edasise parandamise ja Eesti NSV Riikliku Filharmoonia materiaali- tehnilise baasi tugevdamise abinõude kohta» täitmiseks. Muu seas on ette nähtud moodustada kammerorkester filharmoonia juurde (1988), Narva linna kutseline puhkpilliorkester (1987), lõpetada 1988. aasta mais ansambli «Hortus Musicus», filharmoonia kammerkoori ja kammerorkestri uue maja (Lühike jalg 4) restaureerimine.

17. juuni istungil arutati filharmoonia tööd möödunud hooajal. Sisuka tegevuse tunnustuseks oli juba NSVL Kultuuriministeriumi ja üleliidulise kultuuritöötajate ametiühingu kesknõukogu rändlipp ja I preemia.

## Kinokomitees

27. aprillil arutas kolleegium büroos «Eesti Filmiinformatsioon» valmistatavaid filmisubtiitriteid. Vajaliku mahu ja nõutava kvaliteediga subtiitrite tootmist ei võimalda moolraalselt ja füüsiliselt vananevud masinad ning tehnoloogiat. Kolleegium kavandas olukorra parandamiseks abinõud, Kinomehaanika Eksperimentaaltehas peab välja töötama uue subtiitrimismasina.

21. mai istungil arutati allasutuste finantsi ja majandustegevust I kvartalis. Uheksa kinovörku ei täitnud brutotulu plaani, mitmel oli tegelik kahjum planeeritust suurem, endiselt suureneb normeeritud käibevahendite ülekulu. Kõne all oli ka videovõrgu loomine. Kõneldi põhimõttelisest vajadusest moodustada vabariiklik videokeskus.

29. juunil arutati filminäitamise kvaliteeti Tartu ja Narva kinodes. Kuulati ka Tartu Linna

aruannet kinovõrgu juhtimisest.

Aunimetuse saamiseks kinematograafia päeva puhul esitati «Tallinnfilmi» režissöör-operaaire Andres Sõöt ja Hiiumaa rajooni Emmaste maakinomehaanik Alfred Vinn.

## Heliloojate Liidus

Aprillikuu töökoosolekutel kuulati uudisloomingust P. Raigi Avamängu ja Kolme pala puhkpilliorkestrile; E.-S. Tüüri «Arhitektoonikat» klarnetile, klaverile ja tšellole; H. Otsa Trompetikontserti; B. Parsadanjani 9. sümfoonia; V. Tormise «Väinämöise venesõitu» («Kalevala») naiskoorile, «Meile antakse» (J. Viding) segakoorile, «Kodumaa laulu» (H. Visnapuu) ja «Kaitse, jumal, sõja eest» («Kanteletar») meeskoorile; A. Petti «Liikumisi nr 2» klaverile; A. Marguste «Suve kilde» naiskoorile ja «Orelendu»; T. Lepiku kvartetti keelpillidele; V. Kella *Concerto energico*'t tromboonile ja orkestrile; A. Männiku «Quasi labajalg» violale ja klaverile.

Mais: T. Lepiku poeemi «Iga vene tuli» metsosopranile, bassile ja sümfooniaorkestrile; A. Marguste «Orelõitsu»; 7. osa U. Sisaski «Tähistaeva tsüklist» klaverile; M. Kuulbergi «Mee-nutus» tšellole ja klaverile; V. Tormise «Kolme koori O. V. V. cietise luulele»; R. Kangro kantaati «Gaude»; O. Sau «Laule keskajast II»; U. Sisaski kantaati «Vabadus ja armastus» baritonile, koorile ja orkestrile; M. Kuulbergi Kontsertpala viiulile ja klaverile.

Juunis: H. Rosenvaldi Kahte pala viiulile ja klaverile; P. Raigi kahte marssi ja kahte polkat puhkpilliorkestrile; H. Kareva «Kolme votiivi muusadele» (2. saksofonikontsert); E. Kapi kahte soololaulu; G. Ernesaksa «Inimesed vaatavad merele» (D. Vaarandi); A. Põldmäe kuut lastepala; J. Räätsa Muusikat kammerorkestrile; M. Kõlari kammerkantaati «Sooja toa sõjalaulud»; Jüri Tamvergi *Sona-*

*to quasi improvisato*'t tšellole ja klaverile; V. Kella Rondot flöödile ja klaverile; E. Jalajase Teist klaverikontserti.

Muusikateaduse sektsiooni koosolek toimus 16. juunil.

## Kinoliidus

4.—11. aprillini toimus Dubultis (Läti NSV) rahvusvaheline dokumentaalfilmialane sümposion, kus näidati Eesti filme «Maraton» (A. Sõöt), «Kihnu mees» (M. Soosaar), «Ratastoolitants» (H. Sein), «Artist» (H. Druil).

8.—13. aprillini toimus Nõukogude—Soome filmiseminar.

15.—19. aprillini toimus Ternopolis (Ukraina NSV) XI vabariiklik multifilmifestival, kus «Nõiutud saar» (R. Unt, H. Volmer) pälvis žürii eripremia otsingute eest nukufilms. Väljaspool konkursi näidati R. Heidmetsa nukufilmi «Kaelkirjak».

15.—20. aprillini toimus Riias Balti liiduvabariikide multifilmitegijate konverents, kus M. Lotman tegi ettekande Eesti multifilmist.

21. aprillil kuulati juhatuses koosolekul Eesti NSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja I. Toome informatsiooni Kinoliidu Us t 5 juurdeehituse ümberaldamisest Eesti NSV Teatriühingule.

24. ja 26. aprillil toimusid Minskis ja Kiievi kinomajades T. Kase loominguga õhtud filmidega «Viktor» ja «Õnnelind flamingo».

24.—27. aprillini viibis Tallinnas oma filmiprogrammiga Saksa LV multifilmitegijad. 6. mai juhatuses koosolekul otsustati Us t 5 projekt üle anda Eesti NSV Teatriühingule (vastavalt Eesti NSV Ministrite Nõukogu 1987. a 2. veebruari otsusele). Loominguliste Liitude Kultuurinõukogusse esitati K. Kiisk, P. Simm, A. Sõöt, A. Valton.

10.—16. maini toimusid Irkutskis M. Põldre loominguga õhtud filmidega «Mina ise», «Igavesti Teie», «Peadirigent».

21. mail linastus Kiievi Kinomajas «Tallinnfilm» mängufilm «Saja aasta pärast mais».

21. mail oli Riia Kinomajas H. Seini loominguga õhtu filmidega «Raudrohutee» ja «Ratas-toolitants».

26. mail toimus Moskva Kinematografistide Majas L. Mere loominguga õhtu filmidega «Veelinnurahvas», «Linnutee tuuled», «Kaleva hääled».

26.—30. maini võttis H. Volmer NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus osa Anney rahvusvahelisest multifilmifestivalist.

1. juunil, Eesti Kinoliidu juhatause koosolekul rahuldati K. Kiisa avaldus ja ta vabastati juhatause esimese sekretäri ametikohalt, uueks esimeseks sekretäriks valiti M. Soosaar. Eesti NSV riikliku preemia kandidaadiks esitati A. Sõot, toetati Eesti NSV Riikliku Televisiooni- ja Raadiokomitee poolt esitatud R. Marani kandidatuuri. Kinnitati 1986. aasta kriitikapreemiad. Komisjon (R. Maran, M. Pöldre, A. Valton) määras 1986. aasta filmikirjutiste eest preemiad järgmistele autoritele: O. Remsule artikli eest «Aastad ja filmid. Essee Leida Laiusest» (TMK nr 11); T. Toometile ja J. Kaplinskile — artikkel «Karoliine sassis lõnga- viht ehk muinasjutt, nagu me teda mõistame» (TMK nr 4); A. Üprusele — artiklid «Tasased päripäev maa: millisena?» (SV nr 48) ja «Veel üks hüpe» (SV nr 51). Televisioonisektsiooni ettepanekul otsustati esitada üliüldisele telefilmide festivalile Minskis täiendavalt «Elulõim» (R. Maran) ja «Peadirigent» (M. Pöldre). Koosolekust võtsid osa EKP KK sekretär R. Ristlaan, kultuuriosakonna juhataja T. Koldits, instruktor M. Kraus.

5.—10. juunini toimus Kame-nets-Podolskis (Ukraina NSV) spordifilmialane konverents, kus näidati Eesti filme «100 m selili kammerorkestri saatel», «Lapsed ja liikumine» (H. Roospuu) ning «Hüpe» (A. Paistik).

5.—7. juunini oli Puštšinos keskonnakaitse nädal, kus näidati «Eesti Telefilm» loodusfilmi «Elulõim» (R. Maran).

16.—21. juunini toimus väliskü-lalaste (Tšehhoslovakkia, Poola) osavõtul telefilmitegijate loominguine kohtumine, teemaks «Televisiooni probleemid 1987».

26.—30. juunini toimus Moskvas Kinematografistide Ma-

jas esmakordselt Nõukogude—Ameerika sümposion teemal «Film kui ökoloogialaste tead-miste levitamise vahend», mil-lest võttis osa R. Maran oma filmiga «See tüütu herilane».

## Teatriühing

4.—9. aprillini toimus Tallinnas Vene NFSV Teatritegelaste Liidu ja ETÜ korraldatud Vene NFSV teatrite kirjandusala juhatajate seminar. Tööd juhtis A. Smeljanski ja sellest võtsid osa dramaturgid L. Petruševskaja ning A. Galin.

9. aprillil arutas ETÜ juhatus laboratooriumide ja stuudio-teatrite loomist. E. Hermaküla tegi ettepaneku moodustada stuudiolaboratoorium, mis oma tegevuse jooksul püüaks välja selgitada näitlejate psühhofü-siilist treeningumetoodikat. L. Peterson pidas vajalikuks asu-tada stuudio, mis tegeleks klas-sikalise repertuaariga. K. Orro tegi ettepaneku luua ühtne TÕ stuudiotheater, mille juhtimi-se all töötaksid kõik väikse-mad grupeeringud. Juhatus ot-sustas algatada stuudioteatrite tegevust Teatriliiidu Teatripropa-ganda Büroo loomisega.

5. mail pidas oma töökoosoleku ETÜ nõukogus moodustatud teatriliiidu põhikirja projekti komisjon.

14. mail tutvustas J. Allik ETÜ juhatause koosolekul Teatriliiidu põhikirja projekti ette val-mistanud komisjoni tegevust ja töö põhimõtteid ning selgitas liidu juhtimisstruktuuri projekti.

ETÜ juhatus esitas kandidaadid Nõukogude Eesti preemiale.

26. mail võttis ETÜ delegatsioon osa NSV Liidu Teatritegelaste Liidu põhikirja kinnitavast kon-ferentsist Moskvas. Meie poolt esines sõnavõtuga J. Allik.

29. mail ja 4. juunil toimusid ETÜ kriitikasektsiooniis moodunud teatrihooaja etenduste arutelud. TRA Draamateatri lavastustest rääkis R. Heinsalu, «Vanalinna Stuudiost» M. Vis-nap, Pärnu teatrist M. Balbat, Nukuteatrist A. Laasik, Noor-sooteatrist J. Allik, «Vanemuise-st» T. Karro ja H. Aumere. ETÜ oli hooaja algul sõlminud nende kriitikutega sihtlepingu ja põhiettekanded tellinud.

1. ja 2. juunil toimus Viljandis teatrite spartakiaad. Võitjateks

tulid naiste võrkpallis Nukutea-ter, meeste korvpallis RAT «Estonia» ja kalapüügis RAT «Vanemuine». S. Teppari eestvõt-misel toimus jalgpallimatš: rajooniteatrid — pealinna teatrid.

4. juunil tähistati raekoja saalis RAT «Estonia» ja ETÜ korraldusel Eesti NSV rahva-kunstniku O. Lundi juubelit.

7.—11. juunini toimus Tallinnas Valgevene NSV Teatritegelaste Liidu ja ETÜ balletialane semin-ar. Vaadati M. Murdmaa lavas-tusi «Meister ja Margarita» ning «Monoloogid».

18. juunil toimus ETÜ juhatause koosolek, kus arutati ettevalmis-tusi Eesti NSV Teatritegelaste Liidu asutamiskongressiks. Koosolekust võtsid osa teatrite peanäitejuhid, EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja T. Koldits, tema asetäitja J. Viller, kultuuriministri asetäitja M. Kubo.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

5. aprill — A. Kivi — V. Uibo, «Seitse venda». «Ugala». (Lavastaja V. Uibo, kunstnik I. Agur.)

5. aprill — A. Tšehhov, «Kirsiaed». Rakvere Teater. (Lavastaja S. Valkov, kunstnik V. Puškin.)

7. aprill — W. Shakespeare, «Macbeth». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak.)

10. aprill — M. Mussorgski, «Hovanštšina». D. Sostakovitši orkestratsiooniis. RAT «Estonia». (Lavastaja B. Pokrovski, dirigent E. Klas, kunstnikud R. ja V. Volski.)

18. aprill — P. Zindal, «Gammakiirte mõju ebamaistele saialilledele». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik E.-M. Kokamägi.)

19. aprill — R. M. Sherman — P. L. Travers, «Mary Poppins». TRA Draamateater. (Lavastaja V. Ernesaks, kunstnik A. Unt.)

19. aprill — J. Kaplinski, «Neljakuningapäev». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja R. Allabert, kunstnik J. Vaus.)

1. mai — E. Radzinski, «Kena naine lillelaga». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik H. Volmer.)

2. mai — A. Gelman, «Pink». ENSV Riiklik Vene Draamatea- 89

ter. (Lavastaja ja kujundaja E. Agu.)

8. mai — Z. Nalkowska, «Nais-te maja». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Pawlizki, kunstnik G. Zubrowska.)

8. mai — A. Strindberg, «Preilli Julie». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja ja kujundaja M. Unt.)

14. mai — J. Szakoni, «Täiskuu». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik M. Pottisep.)

15. mai — Lydia Auster, «Bambi». RAT «Vanemuine». (E. Koger — U. Vilimaa libreto, U. Vilimaa koreograafia, dirigent E. Kõlar, kunstnik M. Säre.)

6. juuni — A. Milne — K. Agur — V. Kangur — T. Oja, «Christopher Robin ja tema sõbrad». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja T. Oja, kunstnik J. Vaus.)

17. juuni — R. Rodgers — O. Hammerstein, «Oklahoma». «Ugala». TRK lavakunsti-kaateedri XIII lennu diplomilavastus. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

## ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

6. märts — Ü. Vinter (H. Mänd). «Konnakrooksu laulupäev». Esitaja RAM-i ettevalmistuskoor, dirigent A. Ojalo.

21. märts — E.-S. Tüür. «Arhitektoonika». Esitajad A. Narma, I. Sillamaa, V. Vurm.

15. aprill — A. Marguste. «Orelend». Esitaja I. Maidre.

23. märts — T. Lepik. Vokaalsümfooniline poeem «Igavene tuli». Esitajad ERSO, M. Eensalu, L. Savitski. Dirigent V. Pähn.

## HELILOOJATE AUTORIÕHTUD

20. märtsil toimus Kirjanike Majas V. Tormise autoriõhtu «Alguses oli sõna». Osa võtsid Filharmoonia kammerkoor T. Kaljuste juhatusel, K. Saukas. 26. aprillil toimus «Estonia» kontserdisaalis R. Kangro autoriõhtu. Esinesid: I. Kaler, N. Novik — R. Haradžanjan, I. Maidre, S. Milštein, K. Rodin, A. Volmer, Filharmoonia kammerkoor. 16. mail toimus «Estonia» kontserdisaalis E. Tambergi autoriõhtu. Esinesid: M. Eensalu,

L. Erendi, V. Pajuri, V. Puura, M. Siimer, H. Tauk, J. Tamme nim kvintett, Filharmoonia kammerkoor T. Kaljuste juhatusel.

## ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

6. aprill — «Otsin head inimest». (Stsenarist T. Ots, režissöör H. Speek, operaator V. Skolnikov, helioperaator O. Alp.) Kinos «Eha».

6. aprill — «Sadam udus». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helioperaator M. Otsa.) Kinos «Eha».

6. aprill — «Elujögi». (Stsenarist ja režissöör H. Pars, operaator A. Nuut, kunstnik H. Klaar, helilooja L. Sumera, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pirita».

20. aprill — «Artist». (Stsenarist R. Lillemets, režissöör H. Druil, operaator N. Sarubin, helioperaator H. Eller.) Kinos «Eha».

20. mai — «Saja aasta pärast mais». (Stsenarist M. Unt, režissöör K. Kiisk, operaator J. Sillart, kunstnik T. Hõrak, helilooja E.-S. Tüür, helioperaator E. Säde. Osades: J. Krjukov, J. Rekkor, A. Kukumägi, S. Luik, J. Filatov jt.) Kinos «Oktoober».

28. mai — «Keskea röömud». (Stsenarist V. Kuik A. Dmitrijevi osavõtul, režissöör L. Ulfsak, operaator N. Sarubin, kunstnik P. Vaher, helilooja T. Aare, helioperaator J. Elling. Osades: T. Kark, M. Klenskaja, K. Mihkelson, Ü. Kaljuste, L. Ulfsak jt.) Tartu kinos «Ekraan».

6. juuni — «Serenaad». (Stsenarist ja režissöör R. Heidmets, operaator A. Nuut, kunstnikud T. Linzbach ja R. Heidmets, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Sõprus».

6. juuni — «Kevadine kärbes». (Stsenarist T. Kall, režissöörid ja kunstnikud R. Unt ja H. Volmer, operaator A. Nuut, helilooja L. Sumera, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Sõprus».

6. juuni — «Partii». (Stsenarist P. Kivine, režissöör P. Puks, operaator A. Ruus, helikujundus V. Miku, helioperaatorid J. Kartušin ja H. Eller.) Kinos «Sõprus».

22. juuni — «Oktoober Kaunisepe sadamas». (Stsenarist ja režissöör S. Keedus, operaator D. Supin, helioperaator M. Jaska.) Kinos «Eha».

## ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Dokumentaal- ja populaarteaduslikud filmid

2. aprill — «Ratastoolitants». (Stsenarist ja režissöör H. Sein, operaator D. Supin, helioperaator V. Välik.)

3. aprill — «Üks, kaks, kolm». (Stsenarist, režissöör ja operaator E. Oja, helioperaator M. Otsa.)

17. aprill — «Emb-kumb». (Stsenarist ja režissöör J. Lõhmus, operaatorid E. Putnik ja P. Ülevain, helilooja I. Garšnek, helioperaator A. Preimann.)

15. mai — «Austria, detsember 1986». (Stsenarist, režissöör ja operaator E. Putnik, helioperaator H. Valdma.)

24. mai — «Liblikalend». (Stsenarist G. Diomidova, režissöör ja operaator D. Supin, helioperaator V. Välik.)

21. juuni — «Post scriptum» (1979). (Stsenarist E. Hion, režissöör ja operaator M. Põldre, helioperaator R. Schönberg.) «See tüütu herilane». (Stsenarist ja režissöör R. Maran, operaatorid R. Maran ja T. Talpsep, helilooja E.-S. Tüür, helioperaator E. Säde.)

Kontsertfilmid ja -programmid

8. aprill — «Minooride taga on algus». (Stsenarist ja režissöör J. Tallinn, operaatorid J. Suurevälja ja M. Kärner, kunstnik E. Tamberg, helioperaator P. Põldmaa.)

2. mai — «Eesmärk pühendat abinõu». (Stsenarist ja režissöör E. Nõgene, operaator J. Suurevälja, helioperaatorid A. Varts ja V. Meier.)

16. mai — «Meie Uduvere». (Režissöör S. Nõmmik, operaator E. Putnik, kunstnik K. Voogre, helioperaator M. Otsa.)

7. juuni — «Võõrad õõs». (Režissöör ja operaator K. Svirgdsen, kunstnik V. Tamm, helioperaator M. Otsa.)

16. juuni — «Tõnise ja Mäe vahel». (Režissöör T. Lepp, operaatorid J. Suurevälja ja I. Murel, kunstnik H. Volmer, helioperaator M. Otsa.)

## ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

23. aprill — P. Saarikoski, «Kauri põld». (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör A. Lauri, muusikiline kujundaja S. Vahuri.)

26. aprill — «Pantrikuru vangid», lastekuuldemäng V. Anan-

jani romaanist. Seade autor N. Rinne. (Režissöör H. Söerd, helirežissöör M. Puust.)

28. mai — R. Kauger, «Aga nad surevad ju mängult!». (Režissöör K. Toom, helirežissöör A. Lauri.)

4. juuni — «Pärlipüüdja», kuuldemäng A. Galliti romaan «Toomas Nipernaadi» samanimelise novellist. Seade autor M. Tuulik. (Režissöör T. Lään, helirežissöör ja muusikaline kujundaja E. Sepling.)

25. juuni — Z. Kapecz, «Julcsi». (Režissöörid M. Tasnadi Ungari raadiost ja A. Relve, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja M. Tasnadi.)

28. juuni — L. Männiksoo, «Rootsi kuninga köök». (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri.)

## ESILINASTUSED TELETEATRIS

29. mai — Ernest Thompson, «Viimane suvi». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik L. Pihlak, muusikaline kujundaja A. Mattiisen.)

## TEATRI-

### JAMUUSIKAMUUSEUMIS

3. aprillil toimus Priit Põldroosi mälestusõhtu Nissi kultuurimajas. Vestlesid K. Kask, P.-R. Purje, L. Kirepe.

5. aprillil avati näitus «Tsirkus, tsirkus...». Näituse koostas K. Krolli ja S. Mäkelä (Soomes) kollektiivide M. Urhsoo.

15. mail avati näitus «Olga Mikk-Krull 100», mille koostas I. Vaher.

### A. Särevi kortermuuseumis

28. aprillil kohtus Pedagoogilise Instituudi teatring Noorsooteatri näitlejate A. Vaariku ja T. Ojaga.

6. mail esitas luuleprogrammi «Astun uude päeva, armastus südames» Virve Kiple.

13. mail kohtus Pedagoogilise Instituudi teatring Draamateatri näitleja P. Poomiga.

## KINOMAJAS

2. aprillil toimus R. Undi ja H. Volmeri loomingu õhtu, mille kavas oli üliõpilasfilme (loodud ERKI juures 1979—1982 tegutsenud üliõpilaste filmigrupis «Pära Trust Film») ja nukufilmid «Imeline nääriöö», «Nõutud saar», «Kevadine kärbes».

2. aprillil oli «Tallinnfilmi» ja Kinoliidu stsenaaristikaseminaris õppus, kus O. Remsujev rääkis

V. Tšernõhi stsenaariumi «Halamisest pole abi» («Moskva pisaraid ei usu») tektoonikast. 3. aprillil oli A. Tarkovski (4. IV 1932 — 29. XII 1986) meenutusõhtu.

14. aprillil toimus «Lentelefilm» režissööri V. Vinogradovi filmide õhtu.

16. aprillil toimus H. Seini loomingu õhtu, mille kavas olid dokumentaalfilmid «Dialog», «Palestra», «Raudrohutee», «Ratastoolitants».

23. aprillil toimus Leedu režissööri H. Sablevičiuse filmide õhtu.

12. mail filmiklassika seminaril tutvuti I. Szabó loomingu.

14. mail toimus inimese ökoloogiat käsitlevate filmide õhtu, kus külaliseks oli Sverdlovski Filmistuudio režissöör A. Morozov oma stuudio filmidega «Tasakaal», «Tagastan sulle võla, maa», «Põhjamaa tundlik loodus», «Valitsejanna tundra», «Pais».

21. mail oli Läti režissööri A. Sukutsi filmide õhtu.

2. juuni filmiklassika seminaril tutvustati A. Lamorisse'i ja J. Cocteau loomingu.

10. ja 11. juunil näidati Tallinna vanalinna päevade raames dokumentaalfilme «Eduard Viiralt» (Ü. Tambek), «Johannes Võerahansu», «Maraton» (A. Sööt), «Jaani Oad», «Härra Vene maailm», «Kihnu mees» (M. Soosaar), «Raudrohutee» (H. Sein), «Intiimne Adams» (P. Tooming).

30. juunil toimus Väliseestlastega Kultuurisidemete Arendamise Ühingu väliseestlaste kultuuriseminaril filmipäev, kus vaadati dokumentaalfilme «Ilus on maa» (R. Maran), «Maraton» (A. Sööt), «Ühepuulootsik», «Kihnu mees» (M. Soosaar); multfilme «Kevadine kärbes» (R. Unt, H. Volmer), «Aeg maha» (P. Pärn).

15.—18. juunil viibis Tallinnas Itaalia filmiteadlane, Milano Multifilmiuuringu ja-propaganda Instituudi direktor A. Maisetti, tutvumaks meie multifilmidega. Ta vaatas 42 nuku- ja 24 joonisfilmi, et koostada neist Milanos toimuva Eesti multifilmiretrospektiivi kava: «Nael I» (1972, H. Pars), «Värvipiilatsid» (1973, A. Paistik), «Park» (1976, E. Tuganov), «Kütt» (1976, R. Raamat), «Kas maakeran on ümmargune» (1977, P. Pärn), «Sõlm» (1983, K. Kivi), «Imeline nääriöö» (1984, R. Unt, H. Volmer), «Vägev Vähk ja

Ahne Naine» (1985, A. Ahi), «Kaekirjak» (1986, R. Heidmets).

## PARNUTEATER LENINGRADIS

17.—26. maini andis Leningradis Dzeržinski-nimelises Kultuuripalatsis külalissetendusi Pärnu teater. Kaasa viidi viis lavastust: I. Normeti tööst Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest», O. Kooli «Musta kassi öösel ei näe» ja V. Udami «Vastutus» ning kaks P. Pedajase lavastust — B. Frieli «Tõlkijad» ning A. ja B. Strugatski «Miljard aastat enne maailma lõppu».

## «VANALINNA STUDIO» SOOMES

17.—22. maini andis Soomes külalissetendusi «Vanalinna Stuudio». Lahti Linnateatris mängiti R. Baskini lavastusi, T. Kalli «Lõunavaheega» ja B. Brechti «Svejki Teises maailmasõjas», viimasega anti üks etendus ka Jyväskylä Linnateatris.

EESTI MUUSIKAÜHINGU asutamiskongress toimus 30. mail. 93-liikmelise juhatuses esimeheks valiti Venno Laul.

## Muudatusi

### Kultuuriministeeriumis

Alates 23. juunist 1987 töötab Eesti NSV kultuuriministri asetäitjana Märt Kubo. M. Kubo (sünd 1944) on lõpetanud TRÜ ajaloo osakonna 1970. a. Filosoofiakandidaat. Enne sellele ametikohale asumist töötas ENSV Kvalifikatsioonitöstmise Instituudi dotsendina ja ühiskonnateaduste kateedri juhatajana, aastatel 1983—1986 Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhatajana.

Endine kultuuriministri asetäitja Jaak Viller siirdus tööle EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitja ametikohale.

### Kinoliidus

Alates 1. juunist 1987 on Eesti Kinoliidu esimene sekretär Mark Soosaar. M. Soosaar (sünd 12. jaan 1946 Viljandis) lõpetas Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi 1970. a. filmioperaatorina; töötas «Eesti Telefilmis» 1970—1978, 1978. a-st «Tallinnfilmis». ELKNU kunsti-preemia 1973. Eesti NSV teeneline kunstitegelane 1986. Senisele esimesele sekretärile Eesti NSV rahvakunstnikule Kaljo Kiisale (oli sel ametikohal 1962—1986) avaldati tänu pikaajalise viljaka töö eest.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1987  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

## ТЕАТР

**А. МИКК** — Первая колонка (3)

**Отвечает ИЛЬМАР ТАММУР** (5)

На вопросы отвечает народный артист Эстонской ССР, главный режиссер Таллинского ГАДТ в 1952—1970 гг., в настоящее время актер Государственного молодежного театра ЭССР Ильмар Таммур, который рассказывает о начале своего театрального пути, вспоминает сложные годы работы в Драматическом театре и сотрудничество с Вольдемаром Пансо, размышляет о проблемах актерского труда. Вопросы задает художественный руководитель театра «Угала» Яак Аллик.

**Диалог (48)**

Режиссер Таллинского ГАДТ Микк Миквер и писатель и драматург Рейн Салури беседуют о роли оригинальной драматургии в национальном театральном искусстве. Во время беседы всплывают острые проблемы, связанные с обязанностями драматурга и режиссера перед своим театром и национальной культурой: незатронутые темы и периоды нашей истории, запреты, изменения, произошедшие в сегодняшнем общественном мышлении и т. д.

**Если... если был бы... альтернативный театр? (57)**

Изменения, происходящие в нашей театральной жизни, открыли зеленую улицу для появления различных студийных театров, которые по своему организационному устройству (и по эстетическому складу мыслей?) отличаются от институционального театра. Нуждается ли эстонский театр тоже в альтернативном театре и каковы возможности для его осуществления? На эти вопросы в беседе за «круглым столом» редакция ищет ответ художественный руководитель «Студии Старого города» Эйно Баскин, постановщики Лембит Петерсон и Эвальд Хермакула, заведующий кафедрой сценического искусства Калью Комиссаров, заместитель заведующего отделом культуры Центрального Комитета (когда проходила беседа — заместитель министра культуры) Яак Виллер и заместитель председателя Театрального общества Ретт Миккель. Беседу вела заведующая театральным отделом журнала Ретт Неймар.

**М. КАРУСОО** — Старые заметки (80)

В этом году исполняется 10 лет со дня смерти педагога и режиссера, выдающегося эстонского театрального деятеля Вольдемара Пансо. Его ученица, постановщик Мерле Карусоо, при оценке сегодняшнего театрального процесса находит, что мысли Пансо о театральном искусстве, высказанные им уже десятилетия назад, актуальны и поныне.

**Недатированные листы и мысли В. Пансо 1968—1977 гг. (82)**

Мерле Карусоо предлагает подборку заметок В. Пансо, относящихся к 1968—1977 гг. и взятых

из картотеки оставшейся незавершенной докторской диссертации «Труд и талант в творчестве режиссера».

## МУЗЫКА

**У. ЛИПСУС** — О древних угро-финских напевах в эстонской культуре (27)

Автор в конце статьи приходит к следующим выводам: 1. Национальную музыку нельзя ограничить народной музыкой, это явление значительно сложнее. 2. Чистая музыка не означает, что у музыку отсутствует весть или функция, что она сама являлась бы как средством, так и целью; музыки, которую можно целиком считать чистой музыкой, сравнительно мало, но ощущение этого чистомызыкального аспекта очень существенно для адекватного понимания музыки вообще. 3. Узнаваемые элементы народной традиции в художественном произведении неизбежно начинают функционировать как символы и создают вокруг себя сеть ассоциаций, которая, однако, является самым поверхностным, легкодоступным слоем связей. Чистомызыкальные слои творчества связуются народной традицией посредством личности композитора, его жизнеощущения. 4. В кризисах современной музыки повинны мировоззренческие кризисы и интерес к природе и нецивилизированным народам представляет собой одну из попыток преодолеть или обойти эти кризисы. 5. Естественным продолжением эстонской тематики является прибалтийско-финская, в целях естественного расширения этого круга поиски наших корней совершили прыжок прямо в Сибирь, в традициях живущих там народов видятся остатки древней северно-евразийской культуры.

**В. САРВ** — Ритуальные плачи (35)

Причитание отличается от обыкновенного плача прежде всего тем, что его задачей является не разрушение, а воссоздание в человеке нарушенной в связи с горем или скорбью внутренней гармонии. Причитания — вид старинного фольклора, который известен народам всех континентов. Хотя в Европе причитание было запрещено церковью уже в средневековье, в Восточной Европе причитание сохранились и поныне в обширном районе от Балканского полуострова до Балтийского моря. Причитания известны и многим прибалтийско-финским народам, в их числе живущим в юго-восточной Эстонии сету. В этнической группе сету известны два основных вида причитаний — похоронные и свадебные. Первые из них исполняются в одиночку, вторые — запевалой и хором. В обоих случаях имеет место ритуал перемещения, так как согласно народным поверьям душа усопшего направляется к предкам и по аналогии ушедшей души из отчего дома приравливается к социальной смерти. Верование, согласно которому причитания позволяют вступить в связь с душами умерших, поддерживается сетускими сказками.

Плакальщицами были, как правило, женщины, которые посредством причитаний регулировали и психическое состояние людей, их взаимоотношения в обществе.

#### Тарту '87 (67)

9 Тартуские дни легкой музыки проходили с 14 по 16 мая. За «круглым столом» делятся своими впечатлениями входившие в состав жюри фестиваля композиторы Вальтер Оякяэр, Олав Эхала и Пеэтер Вяхи.

---

## КИНО

**М. ЛОТМАН** — Антигова выкапывает мертвеца из могилы (о фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние») (17)

Анализ художественного фильма «Покаяние» (реж. Т. Абуладзе, «Грузия-фильм»). Автор отмечает, что этическая проблематика фильма уже неоднократно обсуждалась на страницах печати и многие видят в этой картине лишь произведение публицистическое, поэтому рецензент ставит своей целью рассмотреть «Покаяние» как целостное художественное произведение. Как истинное произведение искусства фильм глубоко парадоксален и один из основных парадоксов заключается в языке фильма — символическом, очень сложном, но одновременно предельно ясном. Одним из главных художественных достижений Т. Абуладзе автор считает то, что с помощью визуальных средств создан такой мир, где ложь материально осязаема, мы видим ее собственными глазами. Модальность «Покаяния» — это модальность мифа, вымысла, сновидения.

#### Х. ВОЛМЕР — Отчет о командировке (76)

Молодой режиссер Х. Волмер делится впечатлениями о фестивале мультипликационных фильмов, который состоялся во Франции в Аннеси с 28 мая по 2 июня. Из 965 присланных на фестиваль фильмов на конкурс было отобрано 191 и для панорамного показа 86. Из советских фильмов 6 участвовало в программе конкурса, 7 в панорамных программах кинотеатров города, в числе последних вошли в «Прыжок» А. Пайстика, «Жираф» Р. Хейдметса и «Заколдованный остров» Р. Унта и автора статьи, который был куплен и для показа по французскому телевидению. В связи с Эстонией следует добавить, что Рейн Раамат первым из эстонцев возглавил в Аннеси международное жюри и успешно справился с этой задачей. Автор признается, что его тайные симпатии во многом совпали с мнением жюри.

---

## РАЗНОЕ

#### Хроника (88)

**Т. ТАММЕТС** — Вахтангов и Нивинский (96)

О сценографии известного графика Игнатия Нивинского к постановкам Евгения Вахтангова «Принцесса Турандот» и «Эрик XIV» в начале 20-х годов, гастрольные выступления которых в Таллине оказали влияние и на развитие местного театра.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1987

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

## THEATRE .

### A. MIKK. The leading article (3)

#### ILMAR TAMMUR answers (5)

The questions are answered by Ilmar Tammur, People's Artist of the ESSR, head director at the Tallinn State Academic Drama Theatre between 1952 and 1970, now actor at the Estonian State Youth Theatre who talks about the beginning of his theatrical career, recalls the complicated times at the Drama Theatre and his collaboration with Voldemar Panso, reflects on the problems of acting. The questions are posed by Jaak Allik, artistic director at the Ugala Theatre.

#### Dialogue (48)

Mikk Mikiver, director at the Tallinn State Academic Drama Theatre and Rein Saluri, prose writer and dramatist discuss the role original dramatic literature plays in the national theatre. In the course of the discussion several acute problems crop up which concern the dramatist's and the director's duties to the national theatre and the national culture, e.g. the subjects and periods in our history which have not been treated in writing, taboos, the changes which have taken place in our social thinking, etc.

#### The alternative theatre — ifs and buts (57)

The changes going on in our theatrical life today have given the green light to the rise of various studio theatres which will, as to their organizational structure (and, possibly?, aesthetical mode of thinking) differ from the institutionalized theatre. Does Estonian theatre need an alternative theatre and what are the chances for its materialization? The journal organized a round-table talk where answers were sought to these questions by Eino Baskin, artistic director of the Old City Studio, directors Lembit Peterson and Evald Hermaküla, Kalju Komissarov, Head of the Drama Department, Jaak Viller, Deputy Chief of the Culture Department of the CC of the ECP (Deputy Minister for Culture at the time) and Reet Mikkel, Deputy Charman of the Estonian Theatrical Society. The mediator was Reet Neimar, Head of the Theatre Department of this journal.

#### M. KARUSOO. Old notes (80)

This year it will be 10 years from the death of Voldemar Panso, drama teacher and theatre director, a prominent figure of Estonian theatre. Merle Karusoo, his pupil and theatre director thinks, judging the theatrical process of today, that the decades-old views expressed by Panso are still valid nowadays.

#### Some undated sheets and ideas from Panso 1968—1977 (82)

Merle Karusoo presents her choice of notes taken by Voldemar Panso between 1968 and 1977 which form part of his unfinished and filed doctoral thesis "Toil and Talent in the Director's Work".

## MUSIC

### U. LIPPUS. On Finno-Ugric primeval murmur in Estonian culture (27)

In conclusion, the author of the article sets forth the following points: 1. National music is not confined to folk music, the phenomenon is considerably more complicated. 2. Pure music does not mean that music lacks a message or a function, that it were both a means and an end at the same time; there is relatively little of music which could be regarded as totally pure, however, to perceive this purely musical aspect is essential as far as adequate comprehension of music is concerned. 3. The recognizable elements from folk tradition inevitably acquire the meaning of a symbol and produce a network of associations, which is the more readily attainable layer of relations. The purely musical layers of a musical creation are related to folk tradition through the composer's personality, his perception of the world. 4. The crises in modern music are attributable to the crises in world view and the interest shown to nature and primitive cultures is an attempt to overcome these crises or to override them. 5. A natural sequel to the study of Estonian folklore is that of the Baltic-Finnic people, as a natural expansion of that circle our modern seeking for roots has led us straight into Siberia, the traditions of the natives there are regarded as the remains of an ancient Northern Eurasian culture.

### V. SARV. Ritual laments (35)

Lament differs from ordinary crying since, first of all, its task is not to destroy but to reconstruct inner harmony that has been broken up because of grief or mourning. Lament is an ancient form of folk poetry which was known by the people of all continents. Although in Europe the Church banned laments in the Middle Ages, a large territory remained in Eastern Europe, ranging from the Balkans to the Baltic Sea, where laments are still practised. Laments are also sung by several Baltic-Finnic peoples, among them the Setu people who live in the south-eastern part of Estonia. In the Setu ethnic group we may distinguish between two main types of laments: funeral laments and bridal laments. The first of them are performed alone, the other with the leading singer and the chorus alternating. In both of these cases we deal with the transmission ritual, i.e. according to folk belief the spirits of the dead pass to their ancestors and, in the same way, the departure of a girl from her paternal home is treated as a social death. The belief that laments enable people to make contact with the spirits of the dead is supported by Setu folk tales. As a rule, lament singers were women who, by means of laments, regulated the psychic states of people and their relations within the community.

### Tartu '86 (67)

From 14th to 16th May the 9th Pop Music Festival was held in Tartu. Composers Valter Ojakäär, Olav Ehala and Peeter Vähi, members of the jury give their impressions about the festival.



---

## CINEMA

**M. LOTMAN.** *Antigone digs up the corpse* (on Tengiz Abuladze's film *Repentance*) (17)

*Repentance* which has become a major event in our cultural life and, possibly, a milestone in the moral development of our society, is analysed from the point of view of its conceptual structure and the peculiarities of its artistic language. The article emphasises the point that the significance of the film does not only lie in its social content but also in its innovatory film language. There is a detailed analysis of the cultural-historical and mythological-poetical imagery of the film, the relationship between abstract-symbolical and concrete-historical which constitute its conceptual structure.

**H. VOLMER.** *An account of a business trip* (76)  
Views and impressions given by the director of animated cartoons from the Annecy international festival of animated cartoons.

---

## MISCELLANEOUS

**Chronicle** (88)

**T. TAMMETS.** *Vakhtangov and Nivinsky* (96)

The designs made by the prominent graphic artist Ignaty Nivinsky to productions by Yevgeny Vakhtangov *Princess Turandot* and *Erik XIV* in the early '20s which, given as guest performances in Tallinn, have also influenced the development of Estonian theatre.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 07. 1987. Trükkimisele antud 18. 08. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,4. MB-07171. Tellimuse nr. 2844. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000. Sdano в набор 15. 07. 1987. Подписано к печати 18. 08. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,4. Заказ 2844. MB-07171.

«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.

1920. aastate alguses veel arglikult uuenduvat eesti teatripilti elustasid tunduvalt Moskva Kunstiteatri egiidi all tegutsenud noorte truppide, I ja III studio küllalisetendused Tallinnas, millest erilist elevust tekitasid Jevgeni Vahtangovi värskemad lavastused, ekspressiivselt teravdatud probleemiasetusega Strindbergi «Erik XIV» ja maailmamainega, teatraalselt atraktiivne Gozzi «Printsess Turandot». Neid etendusi on nii tollased teatraalid kui ka tänased teatroloogid üksmeelselt meie uuendustejanuse noore teatri arengule olulisteks pidanud. Kuid vähem kui Vahtangovi lavastusprintsipiidest on räägitud kunstnik Ignati Nivinski osast lavastuste teatraalse vormi loomisel, seega ka ühest võimalikust mõjust meie stsenoograafiale.

Vahtangoviga tutvus siis juba tunnustatud graafik, monumentalist ja plakartist, VHUTEMAS-i õppejõud Nivinski 1921. aastal ja see saigi pöördepunktiks kunstniku edasises saatuses. Kuid Nivinski asumine teatritööl polnud pelgalt juhus, sest huvi teatritemaatika vastu oli avaldunud juba ta varasemas loomingu, lisaks kõrge maalikultuur, huvi figuuri plastika, ruumi, eseme ja figuuri vastastikuste suhete vastu, täpsus, pingestatus, monumentaalsus. Vahtangov hindas eriti Nivinski võimet leida stsenograafiline väljendus režiimõtte nüanssidele, komponeerides ka omapoolseid variante ning aktiviseerides lavastaja mõtet. Kunstniku ja lavastaja loominguga ühendavaks lüliks sai ere teatraalsus, mõtteselgus, lakooniline tinglikkus, võime sünteesida ebaolulisest olulist.

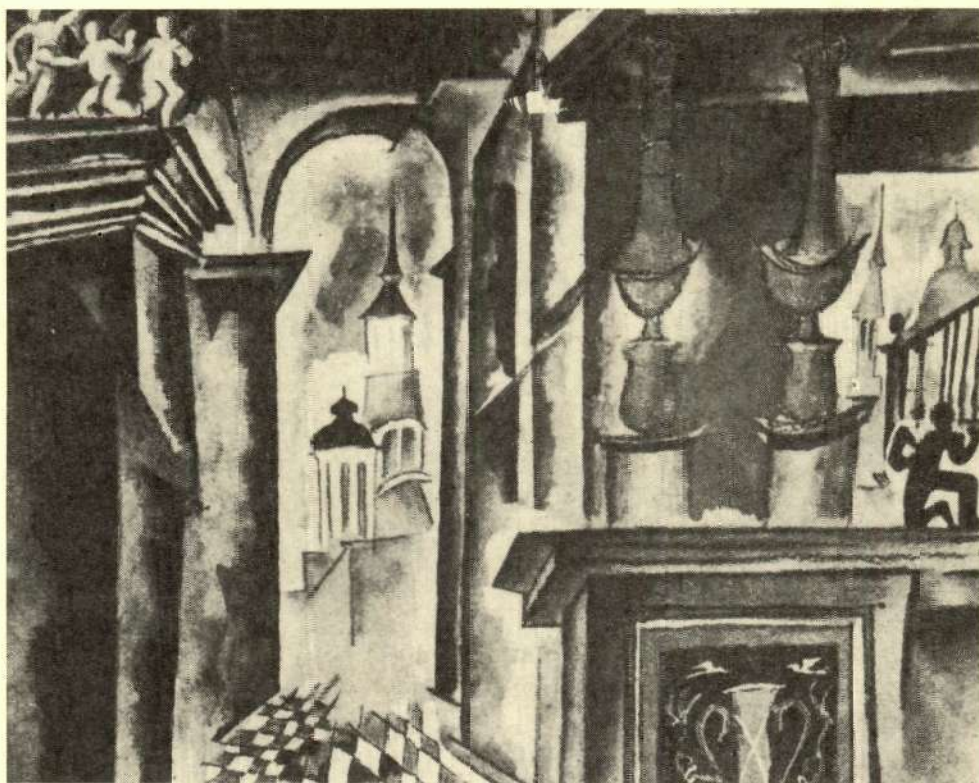
«Erik XIV» lavastuse põhiideeks kujunes kahe maailma vastandamine, lavastuslikuks dominandiks kontrastiprintsiip. Ühelt poolt isikupäratute, veretute ja kahvatute öukondlaste surev maailm, teiselt poolt elav lihtsate inimeste maailm kogu tööpäras ja psühholoogiliste rollijooniste keerukuses. Samas Erik — inimene, kes, ihalehes kirglikult rahu, hävitab enese, muserdatuna ümbritsevatest kontrastidest. Lossipiltides sai režiilähenduse stsenograafiliseks vasteks tinglikkusele tuginev, kohati skeemiks taandatud või groteski viidud üldistus. Viltused, ebaloomulikes vormides sambad, perspektiivi loogikat eirav pindade, platvormide, treppide ja avade labürint, roostepikkideks muutuv kuld, murtud välgunooled mustal foonil, kuningakroonil, kostüümidel ja nägudel — kõik see lõi lavastuse ideed jätkava kujundusliku ansambli, rõhutas teatraalsust, mis ei allu reaalelu skeemidele, võimaldas misantseenide põnevaid kombinatsioone. Dekoratsioonide ekspressiivne dünaamika süvendas pinget ja ängi, fataalse huku paratamatust. Grotesk valitses ka kostüümis ja grimmis, kus teatraalsusega ühendati geomeetriline stilisatsioon, monumentaalsus ja allegooria. Värvilähenduses esindasid sureva maailma võltsi hiilgust kuld, hõbe ja elutu hall. Abstraktsele ja grotesksele lossile vastandati lihtrahva elu kujutavates stseenides elujõud, helged värvid ja konkreetsus, reaalsed esemed, etnograafilised detailid.

«Printsess Turandotis» tuli kunstnikul hoopis uut laadi ülesandega kokku puutuda. Lavastaja põhinõudeks kunstnikule sai dekoratsioonide osalemine etenduses võrdselt näitlejaga, mille Nivinski ka kuhjaga täitis. Pakutud eskiisidest koondati ühte kõige huvitavamad ja tähenduslikumad elemendid, mille tulemusena sündis tõeliselt virtuooslik kujundus. Lavastuse aluseks oli mitmekordne mäng — hiina muinasjutt läbi itaalia *commedia dell'arte* nõukogude näitlejate esituses. Ideeks usk tulevikku, mõttelend, optimism, huumor. Teatraalset mängulisust rõhutas juba eraldiseisev mänguplatvorm, väljalõigetega kaldpind avatud lava keskel, millega ühendati originaalselt lavastaja dikteeritud funktsionaalsed elemendid: väike rõdu, süng kelder, väljapääsud. Platvormid, kaarte kombinatsioonid, sambad, redelid ja värvilised kardinaid moodustasid põnevalt liigendatud mitmetasandilise mängupinna. Hiinale vihjasid hieroglüüfid, pagoodide ja katuseviilude motiivid, Itaaliale *commedia dell'arte* maskid — kõik näiliselt segamini varjamata lavaseadmetega. Lavapildid komponeeriti poolnaljaga, pooltõsiselt vaataja silma all otsekui juhuslikult kättesattunud detailidest, tulemuseks hiina baroki, futurismi ja valguse üllatavalt dekoratiivsed kooslused. Lavaehituslikke võimalusi ei avatud kohe, vaid üllatati vaatajat kogu etenduse vältel. Erinevate ajastute ja stiilide sümbioos valitses ka kostüümis. Frakkides ja õhtuualettides näitlejad tõmbasid laval selga ajalooliste kostüümide stiliseeritud detailid, sidusid ette sallidest habemed, pähe käterättidest turbanid... Etenduse värvikust ja mängulisust on peetud ületamatuks.

Kahe kunstniku ühtset maailmatajust ja täielikust mõistmisest sündinud etendus tähistas nende koostöö kulminatsiooni ja ühtlasi lõppu. Vahtangov suri; Nivinski jätkas küll teatritööd, kuid pidas elu lõpuni koostööd Vahtangoviga oma elu kõige õnnelikumaks ajaks.



*I. Nivinski. Kostüümikavadid lavastusele «Printsess Turandot», 1922.*



*I. Nivinski. Dekoratsioonieskiis A. Strindbergi draamale «Erik XIV», 1921.*

