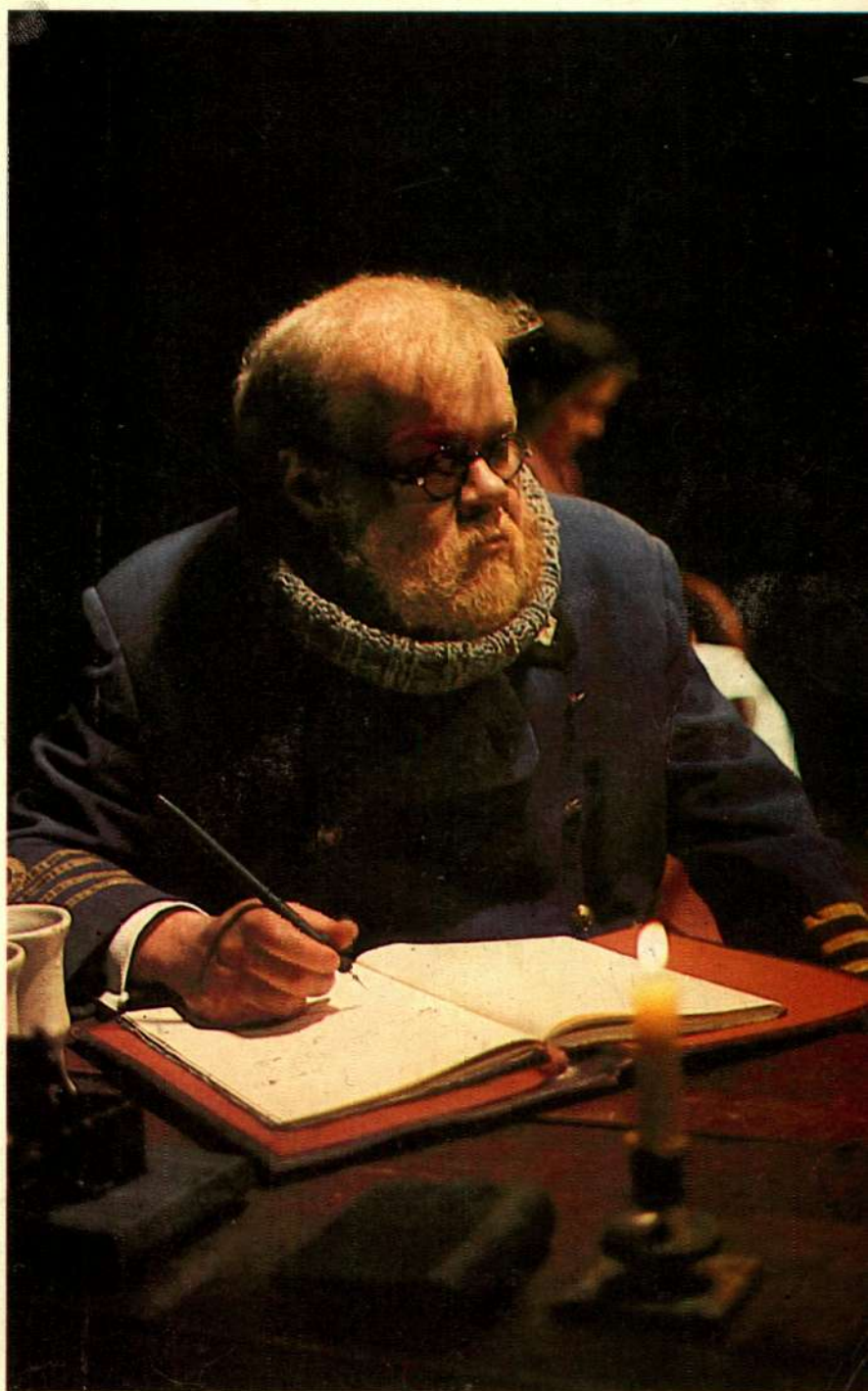


ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



11

/1988

november

VII aastakäik

Esikaanel: Ain Lutsepp (kapten Keeney, O'Neilli «Ölis» (Draamateater, 1985).

R. Tiikmaa foto

Tagakaanel: Enneolematul hulgal kuulsaid rockmuusikuid astus üles «Tallinna Rock Summeri» kolmel augustiöhtul lauluväljakul. Üks omapärasemaid esinejaid oli soome rocki suurkuju Juice Leskinen.

P. Lauritsa ja H.-E. Merila foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 51
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09
Filmiosakond
Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

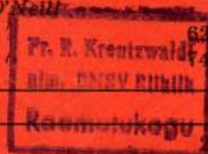
	ARMASTUS JA VAESUS. Teatrikunstnike omavaheline arupidamine (Aime Unt, Liina Pihlak, Ingrid Agur, Tõnu Virve, Vadim Fomitšev, Kastav-Agu Püüman)	30
Riina Schutting, German Schutting Lea Tormis	VÖÖRAPÄRASUST ÜLETADA PUÜDES (O'Neill ja eesti lava) Kommentaar varasematele lavastustele	63

MUUSIKA

	IV GEORG OTSA MUUSIKAPÄEVAD	
Ivalo Randalu	NAAN PÖLD LAULJAST JA LAULUÕPETAJAST	5
Merike Vaitmaa	REIGI ÕPETAJA LUGU MUUSIKAS	38
Reino Sepp	PILK EESTI HELIPLAADI ALGÜKÜMNENDEILE	46
	ÜHE MUUSIKUTEE KROONIKAST: ENN VÖRK	57

KINO

Linnar Priimägi	•WHITE BOX• (Märkmeid erootilise filmi semiootikast)	12
Hendrik Lindepuu	ANDRZEJ WAJDA (•Kes?•)	75



IV GEORG OTSA MUUSIKAPÄEVAD



Seekordne festival pakkus publikule rekordhulga mitmesuguseid muusikasündmusi. Festivali mahukasse tubiniaanasse kuulusid kaks kammermuusikaõhtut Raekojas (fotol 1 esinevad U. Vulp, V. Rumessen, A. Järvi, T. Järvi) ja ooperi «Reigi õpetaja» esietendus (peaosades A. Miilberg ning I. Kuusk — foto 2). Filharmoonia kontserdisaalis kanti ette R. Tobiase oratooriumi «Joonase lähetamine» kolm esimest pilti (3). Tartu «Vanemuine» näitas festivalil E. Aava «Vikerlasi» (4). Georg Otsa päevadel viibisid E. Tubina pojad Rein ja Eino (5).



Festivalile andsid sära soome tipplauljad P. Lindroos (6) ja Jorma Hynninen (7). Traditsioonilisel noorte ooperilauljate konkursil tunnustati esmakordselt parimaks meessolistiks eesti laulja — Mati Kõrts (8). Tohtu menuga läksid linnahallis Gerschwini «Porgy ja Bessie» kontsertetendused USA solistide, Helsingi *Kansallisooppera* koori ning «Estonia» orkestri osavõtul Eri Klasi taktikepi all (9).

Teooriaseminaril olid kaalukateks nime-deks B. Pokrovski (10) ja Berliini *Komische Operi* dramaturg S. Stompor (11).



6



9



8

7



10



11



*Naan Põld 1988. a mais.
T. Volmeri foto*

Naan Põllu esimene seminar sünnimaal

Naan Põllu viimasel sünnimaakülastusel lasti kujuneda tähtsündmuseks ka siinsele rahvale — tänavuste G. Otsa muusikapäevade aegu ja raames! Seekord sattus ta ka ajakirjanduse orbiiti, kusjuures nii sisult kui ka mahult kaalukaimaks kujunesid saated Eesti Raadios («Muusikaline tund», kaks saadet juunis) ja Eesti TV-s («Heli jälg», oktoobris). Nimetatud kanaleid pidi jõudis esmakordselt meie ette ka tema hää, osake ta kunsti. Ent eeter haihtub ja ajalehti tavaliselt ei säilitata. Ajakirju aga küll. Veelgi enam ENE-t, mille 1974. aastal ilmunud 6. köitest, kuhu Naan Põllust artikkel oli valmis, koristas Gustav Naan peatoimetajana selle ära. G. Naani «kustukummiroll» rahva teadvuse vormimisel on seda piinlikum, et tal on hea muusikaline maitse ja muusikaliselt ei saaks Naan Põld talle mitte meeldida. Seepärast, enne kui anname sõna maestrole, täidame ENE tühiku.

Naan Põld on sündinud 19. oktoobril 1921. aastal Ravila-Kosel kirikuõpetaja peres, kus ühtekokku kasvas üles kuus last. Põldude harmooniline kodu asus Pirita jõe kaldal, ja seda, et joogivesi ammutati ühest Eestimaa puhtast allikast, on ta meeles hoidnud palju aastaid. Isa oli esimene tenor Tallinna Meestelaulu Seltsis, aga peres laulsid kõik ja sageli. Kui sugulased külla tulid, musitseeriti neljahäälselt. Pere poisslapsed jäidki mõneti muusikaga tegelema, üks lõpetas koguni konservatooriumi Sigrid Antropoffi juures (kellega Naan Põld säilitas sidemed Saksamaa LV-s kuni tema surmani 1987. aastal).

Tallinna, täpsemalt Kadriorgu, Narva maantee 102 koliti, kui Naan Põld oli kuuene. Siin algas koolitee, siin lõpetas ta gümnaasiumi ja astus 1940. aastal konservatooriumi Arno Niitofi (ka mitte ENE vääriline!) lauluklassi. Detailidest niipalju, et kooliajal oli ta lauluõpetajaks karmnõudlik, viulipoonnat teinekord roosana tarvitatav Tuudur Vettik; et lauluhuvi ärkas gümnaasiumi koori ja topeltkvarteti eestvedamisel; et 97 katsetajast võeti konservatooriumi lauluklassi neli. Aasta möödudes A. Niitof lahkus, Naan Põld jätkas Helmi Betlemi (taas ENE-le sobimatu figuur) juures, ent sõjaoludes kulgesid õpingud lünklikult ja pärast konservatooriumi hoone hävimist 9. märtsil 1944 katkesid hoopis. Paus kestis mitukümmend säärast kuud, kuhu mahtus hulk näguripäevi ja sõjapõgenikelaager Lüubekis koos Karin Prii-Raudsepa, Carmen Prii-Beredseni, Lydia Aarde, Irma Kalveti, Jaan Villardi, Paul Tammeveski, Rudolf Alari ja mitmete teistega, kui mainida ainult muusika-inimesi. Seepärast Naan Põld Tallinna-aastaid päriselt oma muusikalise hariduse sisse ei loegi, vaid arvab alguseks 1946. aasta jaanuari, mil pääses õppima Detmondis äsja avatud Lode-Saksamaa Muusikaakadeemiasse. See kujunes kohe saksa parimate professoritega komplekteeritud kooliks, endised olid purustatud. Naan Põld soovitati väga nimeka pedagoogi, Berliini šveitslase Frederick Husleri õpilaseks, kes võttis ta ka aasta pärast enda juurde elama. Nii siginesid spetsiifilise stuudiumi kõrvale igapäevased arutlused muusika ja laulmise üle, igasugune analüütiline tegevus, heliplaatide kuulamine jms. Ühesõnaga, sisseelamine saksa muusikakultuuri sai sedavõrd põhjalik, et see sidus endaga jäägitult. Stuudium kestis ühtekokku 7—8 aastat, ametlikult lõpetas Naan Põld akadeemia 1952 kiituse ja aurahaga. Lävimine Fred Husleriga kujunes sõpruseks ning ettelaulmised jätkusid veel kontsertlauljanagi, kontaktid — veel siis, kui maestro oli juba tagasi Sveitsi pöördunud ja kui Naan Põld juba ise pedagoogilist tööd tegi.

Esinemised kontsertidel ja raadios siginesid kiiresti, juba õpiajal 1949/50, ja neid tuli aiva juurde (ta ise naljatab, et võoras nimi jäi hästi meelde). Esimesed pakkumised tehti Hannoverist, Hamburgist ja Breemenist, seejärel Münchenist ning see on juba midagi sama, ütleme, kui Valga, Võru ja Pärnu järel ollakse kutsutud «Estoniasse». Päris algul tuli laulda n-õ kõike. Kuid tänu sellele, et Saksamaal tehakse üldse väga palju oratoriaalset muusikat ja selles, eriti Bach'i teoste puhul, on tenoripartiid väga rasked ja kõrged ning eriliselt sobivat häälevärvi nõuavad, sattus Naan Põld niivõrd headele ja arvukatele pakkumistele, et kõik muu jäi tagaplaanile. Eriti ooper, mis (iseäranis Mozart) küll huvitas ja kuhu teda taheti, kuid kahe ala vahel jagamine oli liiga töömahukas. Kõige enam ja edukamalt oli Naan Põld laulnud Bach'i — ainuüksi Matteuse passiooni ligi 250 korda (mõnel aastal 5

joulude aegu 14—15 korda järjest). Samuti Mozartit; Reekviemi, kontsertariaiad. Üldse aga kõike, mis oratooriumidest mõeldav, tänapäevani välja.

Naan Põllu tihedamad esinemised (koos arvukate heliplaadistustega, plaatide hulgas leidub ka *grand prix* Brahmsi «Rinaldole» prantslastelt 1957.a) olid 50. ja 60. aastatel. Esinemisgraafik hõlmas peaaegu kogu Saksamaa LV ja kõik Lääne-Euroopa riigid peale Hispaania ja Portugali. Mitmed reisid viisid Põhja- ja Lõuna-Ameerikasse (ka «Coloni» Buenos Aireses), Ida-Euroopas on teda kuulatud üksnes Prahas. Spetsiaalsete kavadega puhtalt eesti muusikast (M. Saar — u 25 laulu, neist plaadistatud 19, R. Päts, E. Oja, M. Lüdig, J. Aavik, T. Vettik, E. Aav, rahvalaulud — kokku u 120 laulu, millest plaadistatud kuni 90) on Naan Põld esinenud korduvalt Müncheni, Breemeni, Hamburgi, Hannoveri, Genfi, Berni, Stockholmi, Hilsversumi (Holland), Helsingi ja mitmes ookeanitaguses ringhäälingus.

Pedagoogilise tööga alustas Naan Põld 1962. aastal Hannoveri muusikaülikoolis ja kuigi tema käe alt pidid seal tulema välja ülikoolide lauluõpetajad, tegi ta mõned neistki pärislauljateks. Viie aasta pärast viis selline edu hoopis tähtsamasse, Hamburgi muusikaülikooli ja otse laulukateedrisse, mida ta juhatas tänavu sügiseni, pensionile siirdumiseni. Õpetajana oli Naan Põld väga nõutav ja õpilasi on tal olnud ohtrasti, kõige rohkem muidugi sakslasi, aga ka jaapanlasi, prantslasi, soomlasi, inglasi, ameeriklasi, juute... ja ei ühtki eestlast. Paljud on laulnud end juhtsolistideks kõigis Saksamaa LV ooperites, mõnedki maailmanimeks, nagu näiteks bariton Berndt Weikl, kes on esinenud sageli ka *Metropolitan Opera's* ja *La Scala's*, von Karajani ja teiste kuulsuste käe all.

Ja nüüd järsku, 29. mail 1988 seisis too üks Euroopa lähimineviku juhtivaid kontserttenoreid, keda ta oma rahva jaoks pole olemaski olnud, G. Otsa nim. Tallinna Muusikakooli saaiis meie ees, laskis kuulata oma Mozartit ja Schubertit, Lüdigit, Saart, Oja, Pätsi, Aavikut ning pidas maha seminari, mille põhiosa siin esitame. Veel rääkis ta sõna ja tooni seostest, laulja ja pianisti partnerlusest, originaali ja tõlke kasutamisprobleemidest, kontsertlaulust kui raskeimast laulukunstis ja muustki. Lisaks sellele kohtumisele viis Naan Põld oma Tallinnas viibimise nädalal viiel korral läbi konsultatsioone, kus tõdesime, et häid hääli meil jagub, isegi ilusat kõla, kuid... See oleks teine ja juba erialainimeste jutt.

IVALO RANDALU

Armsad kaasmaalased, mu daamid ja härrad! Mul on hea meel esineda oma rahva ees oma emakeeles — seda võimalust pole mul seni olnud. Nii et mulle on see «esietendus». Ja teiseks — ring on saanud täis: siin saalis laulsin ma ette vastuvõtueksamitel. See oli 48 aastat tagasi, nüüd olen jälle samas. Aga palju aastaid on mööda läinud.

* * *

Viimastel aastakümnetel on olulisi uusi teadmisi võidetud, mis aitavad valgustada laulmise füsioloogilist protsessi. Nende hulgas on mõned põhjapaneva iseloomuga. Teadus ei seisa ju paigal, ta kingib ka kunstile, tehnilisest küljest lähenedes, ikka ja jälle uusi vaatevälju. Ainult et kunstnik peab siis oma kunsti produtseerides terviku moodustama — tehnika peab n-ö kunsti sisse sulama.

Et haarata kogu lauluprobleemi, peaksin ma alustama anatoomilis-füsioloogilistest eeldustest lauluorganis. Kunstilisest küljest oleks ainult nii-palju juttu, kui see laulutehnilist külge riivab. Üldse on laulu kunstiline külg tihti ainult oma aja ja selle väljendusvormide tuletis ning sõltub kaugleulatuvalt aja maitsest. Maitse üle ju ei vaielda — vähemalt nii öeldakse. Mille üle aga meil oma kindel arvamine peaks olema, see on laulu tehniline külg. Alles siis, kui laulu tehniline oskus meie alateadvusse on sööbinud ning automaatselt funktsioneerib, võib kunstnik kunstilise vormi kallale asuda. Täielik tehnika valitsemine on iga kunstilise esituse põhjapaneev eeldus. Me teame ju: palju teid viib Rooma. Millist ka valida,

siht on ikka üks — omandada tehnika, mis annab kunstilisele väljendusele viimistletud vormi. Ei ole see lauljal teisiti kui instrumentalistil. Ainult et lauljal on see tee veel palju keerulisem. Instrumentalistil on vähemalt instrument juba viimistletud kujul olemas, laulja aga peab oma instrumendi ise ehitama või vähemalt seda täiendama ning välja tooma, mida loodus talle puhta kullana pole andnud. Ma ei hakka palju ühe või teise laulukooli või -süsteemi üle seisukohta võtma, ka ei kavatse anda ma mingeid kindlaid juhtnööre laulu õppimiseks. Tahaksin nappide sõnadega võimalikult selgelt välja valgustada üldise olukorra.

Laulmise kohta on juba väga palju kirjutatud nii head kui ka vähem head. Fanatism, millega mitmed laulukoolid oma süsteemi või meetodeid kaitsevad, ei tunne mõnikord mingit piiri. On selge, et iga õige kunstnik peab teatud määral entusiasmi näitama, kuid tuleb hoiduda äärmuslikkusest. Kunstnik otsigu seni, kuni leiab sobiva tee, ja see ei olegi võib-olla nii raske, kui algul paistab. Sest lõpuks on ju ainult üks moodus õigesti laulda. Nimelt see, kuidas suur enamus maailma edukaid lauljaid oma hääleorganit kõlada laseb. See erineb, vaatamata hääleliigile, oluliselt vaid iga hääle spetsiifilise kõlavärvi ning keele võrra. Vaatamata nn häälekoolidele — me räägime itaalia, saksa, prantsuse ja vene koolist —, näeme, et maailmaklassi lauljatel on siiski väga palju ühist, et häälekoolid hakkavad pika-peale ühte sulama. Meile tundub nende tooniandmine n-ö loomulik, nagu endastmõistetav. Tähendab, nad on looduslauljad? Jaa, suured looduslauljad on meile heaks eeskujuks, kellelt on alati palju õppida. Kuid kahjuks on loodus võrdlemisi kitsi loodushäälte esiletoomisel, tihti on need ühekülgsed, toonitades ülemäära üht laulu funktsiooni, jättes selle arvel mõne teise unarusse. Ning mis veel halvem — looduslauljad ei tunne enamasti vajadust oma annet viimistleda ega täiendada. Me võime looduslaulja annet võrrelda majaga, mis on väljast ilus, kuid mille konstruktsioonis esineb võib-olla suuri puudusi ning millel puudub kindel alusmüür. Juhtub nüüd tingituna ilmastikust või mõnel muul põhjusel majas mõni kandetala katkema, võib see väga järsku kokku variseda. Nii on ka looduslauljatega. Nad enamasti ei tea, mis neil on ja kuidas nende n-ö maja on ehitatud. Laulja peab praktilises töös tihti esitama partiisid, mis ei vasta tema looduse poolt antud häälele, ja siis puudub tal igasugune tehniline oskus end aidata. Jääb üle vaid puhast jõudu kasutada, mis peagi mõne tala murrab, ning ehitus langeb kokku — laulja kaotab oma hääle. Nii ei ole meil mingit põhjust nn looduslauljat kadestada.

Muidugi peavad igaühel, kes lauljaks tahab saada, ka looduse poolt selleks head omadused olema, kuid lauljaks saamine ei ole ainult ande küsimus, vaid võib olla palju suuremal määral visa töö ja ka karakteri küsimus. Peavad olema ilusa kõlaga hääleorgan ja füüsilised eeldused, näiteks tervis, vitaalsus. See laulja poolt teatri- ja kontserdilaval produtseeritud toon, mis kuulajaid vaimustab ja kaasa kisub, ei tule aga ainult lihtsalt laululaskmisest, vaid on kaaluvamas osas aastatepikkuse vaearikka vaevarikka töö ja koolitamise tulemus.

Kunst nõuab erilist vormi ja viisi loodushääle kõlada andmisel. Ta tahab olemasolevaid jõude ohjeldada ja kultiveerida ning teiselt poolt arendada ja kasvatada. See nii raskelt saavutatud kunstipärane toon on abiks meie kasvatuse ning tsivilisatsiooni tagajärjel kaduma läinud loomuliku laulmisviisi tagasivallutamisel.

Kui katsetada lauljatega keskustleda kehaliste funktsioonide üle laulmise juures, siis on see väga harva võimalik. Laulja lähtub esmajoones kunstilisest vaatevinklist ning kujundab selle järgi oma tooni ja tooni ilu. Ta mõtleb esialgu vähe samal ajal organismis toimuvatele anatoomilisi-füsioloogilistele protsessidele, sest need saavad oma käsud kunstilistelt tundmustelt. Seetõttu on ka enamik lauluõpetajaid võimeline vigu kuulma, neid oma eeskujuga, st õige ettelaulmisega korrigeerima. Sel moel 7

on juba generatsioonide viisi laulmist õpitud ja õpetatud ning seda tehakse ka edasi, muidugi seal, kus leidub häid õpetajaid.

Kuid süsteemsed teadmised mitmesuguste anatoomilis-füsioloogiliste funktsioonide koordinaatsiooni üle laulmisel tulevad kindlasti kasuks, sest on ju loomulik, et kunstnik oma tööriistu, nende ehitust ja omadusi hästi tunneb. Silmatorkav tõik, et paljudest küllaldase musikaalsusega laulannetest ei tule siiski häid lauljaid, näitab, kui vähe teatakse laulmise põhifunktsioonidest. Tõsi küll, algajat need teadmised rohkem takistavad kui aitavad — ta usaldab ju täielikult oma õpetajat. Nõuab aega ja kasvatust ise oma tooni õigesti kuulma õppida, et selle tehnilise ja kunstilise kõlakvaliteedi üle otsustada.

Iga laulja teab, et paljud lauljad õppides üldse ei edene, vaid vastupidi, oma häält hoopis kaotavad. Niisugune õnnetus võib tulla ainult hääleorgani valest kasutamisest. Kunstilisest küljest võib seda kahetseda, kuid vaevalt parandada. Õige tee saab taas leida, kui õnnestub lauljale selgitada vea anatoomilis-füsioloogilist mehhanismi, seda muidugi vastavate laulmisnäidetega täiendades.

Me ei oska veel õige laulmise kõiki võtteid tehniliselt lahata. Selleks peab olema eriline kõrv, et kuulda õpilaste juures kõike seda, mis toimub seespool. Õpetaja ei saa ainuüksi teoreetiliselt asju õpilasele selgeks teha — ainult ise ette lauldes sugereerib õpilastele õiget laulmisviisi. (Muidu ju peaks mõni musikaalne kõriarst kõige paremini laulma, kuna ta tunneb õige põhjalikult hääle sünnitamise aparatuuri!) See teadus on veel päris noor, paar-kolmkümmend aastat tagasi oli sellest palju vähem juttu. Ehkki näiteks itaallased kasutasid neid nn teaduslikke meetodeid juba ammu. Üldse on itaalia laulumeistrite kool süvenenud kuulmise ja järelelaulmise läbi väga kõrgele tasemele jõudnud, võtnud aja jooksul üht ja teist nii sakslastelt kui ka prantslastelt.

Veel kord: vigadeta, perfektne laulutehnika on eelduseks kestvale mõjule kuulajates. Nii nagu laulus helisev laulja keha on tema instrument, nii ei taju ka kuulaja laulu mitte ainult kõrvaga, vaid samuti kuidagi ihulikult. Ta elab kaasa iga ettekande pingega ja lõtvuse, tunnetab iga tehnilist puudust kui ihulist ebamugavust. Teiselt poolt, vaba, särav, kõrge *forte* jõud võib anda kuulajale täieliku ihulise naudinguga. Kuulaja laulab sisemiselt kaasa, viies alateadlikult oma lauluorganid samasse asendisse kui lauljal, teda intensiivselt toetades. See sisemine liigutus, kaasahelisemine kuulajaskonnas peegeldub lauljale tagasi, mis omakorda tugevdab ta seisundit sel silmapilgul ja kannustab teda erilisteks saavutusteks, milleks ta üksi ei oleks kunagi võimeline. Seepärast plaadistavad paljud lauljad meelsamini publiku ees, et nii rohkem pinget, kontserdi atmosfääri saavutada. Õiged kunstnikutüübid vajavad publikut.

Ja edasi. Mõnelgi laulukunstnikul on teisigi väljendusvõimalusi: kui võim ei kandu kuulajatele üle ainult hääle kaudu, vaid esineja valdab sealjuures veel hingelist kiirgamisjõudu. Laulja sisemine liigutus, emotsioon — kõik kõlab toonis kaasa ja leiab tee kuulaja südamesse. See oskus ei ole õpetatav ega õpitav. See on see teatud *idag*, mis kogu laulja isiksusest kiirgab, ning see kuulub nende seletamatute hingeliste võimete hulka, mida ühel edukal lauljal suuremal või vähemal määral peab olema.

Tekib küsimus, millisel määral on laulmine õpitav? Inimesel, kes ei oska laulda, ei puudu lauluorgan, ainult et see on laulmiseks võimatult mandunud olukorras. Nii kirjutab oma raamatus läänemaailma üks tuntumaid lauluprofessoreid Frederick Husler. Tsiivilisatsiooni mugavuste tõttu kannatab inimkond rohkem või vähem fonasteenia all, st häälemehhanismi jõuetuse all — lihased ja lihasrühmad on degenererunud, reageerides impulssidele puudulikult ja kramplikult. Mida arenenum tsiivilisatsioon, seda vähem lauluandeid (näiteks Prantsusmaal). Kui läheme ida poole,

Balkanimaadesse või põhja, Skandinaaviasse, siis kohtab väga palju laulandeid. Üllatavalt palju leidub neid Soomes, soomlased on saavutanud Euroopas väga palju, Saksa ooperites laulab neid terve hulk. Nii et Põhja-maa tingimustes on laulmine kindlasti suurel määral õpitav ning see peaks enamasti õnnestuma.

Sellisel komplitseeritud alal nagu laulutehnika üldiselt puuduvad edu garanteerivad meetodid. Loomulikult on laulmise, laulu õpetamise ning õppimise kohta kirjutatud palju raamatuid, aga abi saab nendest siiski väga vähe, sest laulmine on igal inimesel niivõrd erinev, sõltuv igaühe kehalistest eeldustest, et ei saa olla kõigile ühist õpetust. Hea õpetaja peaks iga õpilasega täiesti individuaalselt töötama. Nagu arst — kõigepealt põhjalik diagnoos ning seejärel vastav ravi. Laulupedagoog vajab põhjalikke teadmisi inimese anatoomiast ja kehalistest funktsioonidest, eriti hingamis- ning häälesünnitusmehhanismist. Ja peab suutma kõike seda oma õpilase juures jälgida, et teada, mida õpilasel nõuda võib ning millised on ta eeldused, võimalused, puudused.

On olemas kindlad reeglid hingamistehnika ja teiste laulmise põhi-funktsioonide kohta. Kes aga hingamistehnikat valdab, ei oska ju kaugeltki veel laulda. Peaprobleemi olen lühidalt juba maininud. Iga inimese elundid on detailides kordumatud, nõnda ka kõriruum, resonantsruum, häälepaelad jne. Tarvitseb vaid võrrelda inimpeade vorme või mõelda, et pole kahte teineteisega sarnanevat nägu, veel enam — ühe ja sama inimese näopooled on erinevad. Muidugi on ka hingetoru, rinnakorv, vahelihas jne kõigil erinevalt vormitud. Niisiis veel kord: oma põhioskustes on laulmine kindlasti õpitav ning peaks enamasti õnnestuma. Kuid siis algab peatöö — kuidas arendada lauljat ja ta lauluorganit küpse kunstilise väljenduseni, sest ilus hääle ning hea tehnika ei ole veel kaugeltki kõik, peavad lisanduma kunstilised võimed: musikaalsus, intelligentsus, väljendusjõud ning isiksus. Võib tuua palju näiteid, kus võrdlemisi piiratud hääleliste eeldustega lauljad on saavutanud tänu väljenduslikule küpsusele, isiksuse kiirgusele suurt kunstilist edu. Ja võib-olla veel enam näiteid, kus ilus hääle — kõigi soodsate omadustega — ei too vähese musikaalsuse ja intelligentsi tõttu kaasa lauljakarjääri.

Mida peab hea laulupedagoog valdama? Nagu eespool mainisin, on lauluõpetaja ülesandeks inimese lauluaparaadi regenereerimine ja avamine, et seda looduse poolt ettenähtud seisukorda tagasi viia. See töö eeldab esiteks sünnipärasest pedagoogilisest talenti, teiseks head funktsionaalset kuulmist, sest lauluõpetaja võib ainult oletada, kuidas ta õpilane häält tekitama peab, ta ei saa seda sel määral näha, nagu klaveri- või viiuliõpetaja. Õpilase igasugune hääleproduktioon signaliseerib koolitatud kõrvale vastavatest muskulaarsetest aktiivsustest. Vigased, ebafüsioloogilised liigutused reedavad end hääle kõla läbi ja annavad tunnistust mittetreenitud, puudulikest funktsioonidest. Need vead tuleb sihipärase individuaalse teraapiaga korrigeerida ja tasakaalustada. Töös detailiga ei tohi kunagi ununeda orgaaniline tervik. Tervikust välja kistud liigne üksiku funktsiooni treening võib ikka ja jälle uusi funktsionaalseid häireid tekitada.

Heast funktsionaalsest ettelaulmisest. Leidub küllalt laulpedagooge, isegi tuntuid, kes oma õpilastele üldse tooni ette ei laula. Põhjenduseks väide: ma ei kavatse ju papagoisid kasvatada, kes mulle järele ahvivad! Minule on see mõistmatu — nagu peaksin võõrkeelt õpetama, ilma et seda ise valdaksin. Hea ettelaulmine viib kas või esialgu järeleaimamisega palju otsemalt sihile kui kõik teoreetilised seletused ja nõuanded. (Viimaseid võib hiljem parajal määral õpetuse sisse poetada, kui õpilasel juba ettekujutus kõlast olemas.) Ma ei kujuta ette, kuidas oleks võimalik näiteks meeshäälele üleminekuid või nn katmist selgeks teha ainult rääkimisega.

Laulu õpetamine on kaugel komplitseeritum kui iga muu instrumendi õpetus, kuna nii õpetajal kui ka õpilasel pole võimalik sama instrumenti 9

kasutada. Ükski inimene ei ole võimeline oma häält nii kuulma, nagu see ruumis tegelikult kõlab. Kui näiteks klaveril mängitud toon kostab õpetajale ja õpilasele samal kombel, toimub see lauluõpetamise juures järgmiselt. Õpilane laulab tooni, mis kõlab talle endale hoopis teisiti kui õpetajale. Õpetaja püüab seda tooni parandada sellega, et laulab ette n-ö mudeltoon. See aga kõlab omakorda õpetajale teisiti kui õpilasele. Sellele fenomenile pööratakse liiga vähe tähelepanu. Analoogia: kui inimene kuuleb esimest korda helilindilt kas või oma kõnehäält, tundub see talle väga võõras (hiljem muidugi harjub, tekib suhe). Ja nii tekib ka lauljal vaid pikapeale kõlaltumus, sest täpselt ta kõla ei taju. Kui mina õppisin, tulid kasutusele magnetofonid ja paljud arvasid, et nüüd on kõik käes — pruugib vaid võtta iga toon, iga tund lindile, mängida need ette ja proovida, kuni asi saab õigeks. See ei vii mitte kuhugi! Mul oli üksvahe terve hulk õpilasi Jaapanist, nad lindistasid kõik oma tunnid otsast lõpuni ja siis kuulasid. See viis neid rohkem segadusse kui miski muu. Nii et lindistamine on küll väga tulus — aitab õppida fraseerimist, tempot valima jne —, aga laulu- tehnikat ei ole lindiaparaadi järgi võimalik õppida. See juhib enamasti täiesti valedele otsustele, sest iga väiksem «nupu keeramine» võib eksiteele viia, illusioone tekitada.

Hea lauluõpetaja kõige kergemini jälgitav tundemärk on kahtlemata edukad õpilased. Üks või kaks head õpilast võib veel õnnelik juhusega olla, hulk häid õpilasi on aga õpetaja võimete parim tunnus. Õpilane peab aga algul pimesi oma õpetajat usaldama — ka siis, kui õpetaja meetod ei ärata esialgu usaldust, sest enamasti pole algaja võimeline oma õpetaja üle objektiivselt otsustama. Samuti nagu haigel on väga raske kindlaks teha, kuivõrd ta arsti menetlus õige või vale on. Üldiselt on aga kergem leida head arsti kui head laulupedagoogi. Arst peab paljude eksamite ja praktikumidega tõendama, et ta oma ala täielikult valdab. Miks kohtab lauluõpetajate seas tihti väga erinevaid ametialaseid töökspidamisi? Üks peapõhjusi on, et laulukunst, eriti laulu õpetamine ei allu ühelegi autoriteedile. Lauluõpetaja kvalifikatsioon on kaugelt kompleitseeitum kui teiste muusikaharude pedagoogidel. Võrreldes lauluõpetaja ülesandeid klaveriõpetaja omadega, võib öelda, et lauluõpetaja alustab tööd juba «klaverivabrikus», ta peab kõigepealt instrumendi valmis ehitama. Kahjuks tehakse isegi erialaringkondades seda viga, et inimhäälede suhtutakse nagu mingisse instrumenti. Õpilane peab — eeldades, et ta on leidnud hea ja sobiva õpetaja — mõistma, et ta hakkab omandama midagi täiesti uut (võrreldavalt senitundmatu võõrkeelega). Et ta peab kõigepealt oma instrumendi üles ehitama, ning tal ei ole seejuures abiks ei puud, metalli ega muud materjali.

Ja nüüd veel nõuandeid lauljale. Ära kaota oma võimete ja ande piiride tunnetust. Ka kõige tugevama või kõrgema tooni juures peab sul (ja sellest, tulenevalt ka kuulajatel) jääma tunne, et võiksid vabalt veel enam paisutada või pool tooni kõrgemalt laulda. Pärast pingutatavat ooperipartiid või kontserti peab jääma tunne, et suudad jätkata. Ka siis, kui sa ühe tooni pikalt välja oled pidanud, peab jääma tunne, et sa seda veel kauem teha võid. Hea öelda, aga raske täita. Mitte midagi sa laulad, vaid kuidas sa laulad, on tähtis. Hea buffotenor on palju enam väärt kui vilets kangelastenor. Samuti ei ole tihti edusamm lüürilisest lauljast dramaatilise poole minek. Tähtis on, kui hästi sa laulad, mitte kui kõrgelt või madalalt või valjusti. Pea meeles, et kogu su võime laulda oleneb kahest väikesest häälepaelast, seepärast väldi nende ülepingutust. Nendega võib juhtuda nagu kummipaeltega, mis pideva liigse venimisega elastsuse kaotavad. On muidugi traagiline, kui dramaatilise andega lauljal ei jätku looduse poolt dramaatilisele häälele vajalikke füüsilisi eeldusi. Neid näiteid on küllalt, võib-olla isegi Maria Callas, kes andelt kaldus dramaatilise väljenduse poole, kuid looduslike eelduste poolest vahest sellesse liiki ei kuulunud. Ta muidugi kasvas dramaatilisusse sisse ka, aga kui ta juba

mõned aastad üle neljakümne jõudis, laulis ta ainult veel Carmenit, ja seejärel ei laulnud enam mitte midagi. Ma vabandan, et nii kuulsa nime siin ette toon.

Iga väevõimuga treenimine võib häälele väga kahjulik olla. Tee vahet dramaatilise ja muusikaliselt väljendusrikka laulu vahel. Püüa mõlemat õppida ning õigesti doseerida. Ja tee vahet üldise ja individuaalse laulu- tehnikaga vahel. Mis ühele võib olla hea, ei pea teisele sobima. On ju veel nn pseudotehnika. See tähendab, et leidub ikka palju lauljaid, kes igasugu trikkidesse ja imeharjutustesse usuvad. Need trikid lõpevad enamasti ummiktänavas. Imeharjutusi ega üldse mingeid erilisi nõkse pole olemas.*

Igale lauljale on kõige vajalikum enesekontroll omaenda kuulmise kaudu. Ning lõpuks võib-olla kõige tähtsam: tunne laulmisest rõõmu!

*Väheoluliselt kärpinud ja
kõnekeelest kirjakeele suunas viinud IVALO RANDALU*

*Naan Pöld ETV saates «Heli jälg»: «... loodusrahvad (ju usuvad), et inimese hing tuleb siit keskkohast, diafragmast. Kõik meie emotsioonid tulevad [sealt], me naer ja nutt. Kui inimene hakkab naerma, järsku siin [viitab diafragmale] töötab — muidu ei saa liigutada mitte millimeetritki, hingamine on kängu jäänud. Kui järsku emotsioonid tulevad, siis tuleb siin elu sisse. Lauluõpetaja ülesanne on seda elustada. [— — —] Ei ole ka ühtki nõksu ega, ütleme, niisugust asja, et näita mulle, kuidas seda teed, ja ma siis oskan ka. On vaja kannatust, jäävad ikka needsamad a, e, i, o, u — vokaalid, mille peal tuleb harjutada. Ei ole seal mingit saladust ega nõksu. Ega trikki.

«White box»

MÄRKMEID EROOTILISE FILMI SEMIOOTIKAST

LINNAR PRIIMÄGI

EROOTIKA JA SEMIOOTIKA

KLEOPATRA: ... On sul tunge?

MARDIAN: On, lahke emand.

KLEOPATRA: Ikka tegelikult?

Shakespeare, «Antonius ja Kleopatra», I 5.

1. Guido Aristarco tsiteerib oma «Filmitooriate ajaloos» «kedagi Palmerit», kes väitnud: «Inimelu on põhimises ühesugune, sõltumata sellest, kas me vaatleme teda Vanas Kreekas või nüüdisaegses Ameerikas, Kaug-Põhjas või troopilise taeva all. Kauges tulevikus, niipalju kui kujutlus suudab haarata, jäävad inimloomuse emotsionaalsed konfliktid ikka ühtedeks ja samadeks ... Neidsamu kirgi, sedasama armastust, sedasama kadedust kohtame niihästi Vana-Egiptuse ja Babüloonia ajaloos, Homerose eepostes, Shakespeare'i tragöödiates kui ka moodsaate kirjanike teostes.»¹ Talle vastu vaieldes kergitab Aristarco ühe tänapäeva esteetika põhiküsimustest, **ajaloolise psühholoogia** küsimuse. Kas inimtundmuste sisu on läbi aegade olnud muutumatu? Kui tüpoloogiliselt rääkida väga keerulistest sotsiaalsetest tundmustest, näiteks au- ja häbitundest, tuginedes seejuures kultuuriloolisele ainesele², kas on siis õige tänapäeva uurijal nendesse mõistetes automaatselt valada omaenese kaasajal ning omaenese kultuurilises lähiümbruses käibiv sisu?³ Kas sotsiaalsed tundmused on kõikjal ning alati «olnud tehtud» ühest ja samast «ainest»? — Need on

küsimused, mis peavad teadvustuma ka siis, kui hakata kõnelema nii rikkast ja keerulisest tundmusest nagu **erootika**.

Usutavasti on selles valdkonnas eriti raske ületada introspektiivsust, asuda välise kirjeldaja positsioonile. Siinseid metodoloogilisi raskusi võiks võrrelda emakeele kirjeldamisel esilekerkivatega⁴: omaenda erootiline kogemus hakkab vältimatult etendama metakeele osa, millesse tõlgitakse, mille abil mõestatakse kõik teisteltki laekuvad andmed. Metodoloogiliselt pole niisiis tegemist mitte deduktsiooniga (järeldamisega üldiselt üksikule) ega ka mitte induktsiooniga (järeldamisega üksikult üldisele), vaid **analoogiajäreldusega üksikult üksikule**. Sellepärast — ja muidugi kõigepealt ka erootika kui uurimisobjekti enese suure hajuvuse, tohtu individuaalse variatiivsuse (idialektuse) juures — on erootilised tundmused teaduslikule psühholoogiale halvasti ligipääsetavad (seda, mis on erootiline, pole võimalik öelda ei definitsiooni ega loetelu vormis; puuduvad ka konkreetsete näidete representatiivsuse, «eriti erootilise» kriteeriumid) ning on jäänud peamiselt kunstilise tunnetuse, kujundliku kirjelduse esemeks.

Oleks aga vale arvata, et vähemalt kujundlik kirjeldus on midagi automaatselt üldmõistetavat. Kunstikeele konventsionaalsust teadvustab just kinematograafiaga seoses I. Montagu: «Pikemalt mõtlematagi on selge, et mis tahes kunsti mõistmine eeldab vastavat ettevalmistust, mitte ainult tolle kunsti, vaid ka temale fooniks oleva kultuuri ja ühiskonnaelu tundmist. Niisuguste teadmiste puudumine võib põhjustada vääri-

¹ Г. Аристарко, История теорий кино. Москва, 1966, lk 331.

² Vrd Ю. М. Лотман, О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры. «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам 17—24 августа 1970 г.», Tartu, 1970, lk 98—101; Ю. Лотман, Биография — живое лицо. «Новый мир» 1985, nr 2, lk 235.

³ Rõhutame, et jutt käib psühholoogilisest, mitte kategooriaalsest sisust, mille avamisega seostuvad hoopis teist laadi probleemid. Vrd J. M. Lotman, Kunst als Sprache. Leipzig, 1981, lk 243—268.

⁴ Vrd «Tõos kirjeldatavate ja analüüsitavate rõhumudelite» aluseks on autori isiklik keelepruuk, mida siiski toetavad või täiendavad autori pikaajalised tähelepanekud oma kolleegide ja lähikondsete kõnes esinevatest rõhumudelistest. — M. H i n t, Eesti keele sõnafonoloogia, I. Tallinn, 1973, lk 5.

timõistmist või täielikku mittemõistmist. Hiina muusika tundub Lääne publikule kiunuvana, ja räägitakse, et Gröönimaa eskimod vaatasid Chaplini varasemaid komöödiaid tardunud pühalikkusega. Kui nad tolle võõramaalase käitumist pidasidki veidraks, olid nad küllalt viisakad, et tema üle mitte naerda.»⁵ Võib-olla veelgi tihedamini kui huumor on kultuurkondlikult seotud erootika. Muidugi, puhtfüsioloogilised ja nendega vahetult seotud madalamad psüühilised funktsioonid on inimesele liigiomased ega erine kultuurkonniti kuigi oluliselt. Kuid mida kõrgemate psüühiliste nähtustega on tegemist, seda enam lahknevad nad eri kultuurides. On muide täheldatud, et mida madalam on kultuuritase (sotsiaalne seisund), seda konservatiivsemad, konformsemad ollakse seksuaaleelistustes.⁶

Erootika on niisiis interkultuuriline nähtus (olgu või tegemist individuaalsete kultuuridega, kultuuriliste idiolektidega) ja võimaldab eeskätt analoogiajäreldusi. Need kaks asjaolu teevad ta sobivaks semiootilise analüüsi objektiks.

Niisuguse lähenemisviisi viljakust võib illustreerida ilmeka näitega. Teise maailmasõja ajal Inglismaal paiknenud Ameerika sõdurite hulgas oli laialt levinud arvamus, et inglise tütarlapsed on ülimalt hõlpsasti kättesaadavad. Kummalisel kombel väitsid tütarlapsed jälle, et hoopis Ameerika sõdurid on ülemäära keevalised. Uurimus, millest võttis osa ka Margaret Mead, tõi esile selle vastuolu tagapõhja. Selgus, et erootiline etikett (*courtship pattern*) — tutvumisest kuni suguühteni — koosneb nii Inglismaal kui ka Ameerikas umbes kolmekümnest eri käitumisvormist (astmest), aga nende astmete järjekord on kummalgi kultuurialal erinev. Kui esimene suudlus tuleb Ameerikas võrdlemisi varakult, umbes viiendal suhtlusastmel, siis Inglismaal käibivas etiketis paikneb see alles üsna lõpus, umbes kahekümne viiendal astmel. Tegelikuses tähendab see, et inglanna, keda Ameerika sõdur suudles, polnud mitte ainult ilma jäänud tema sisetunde kohaselt

⁵ I. Montagu, Filmimaailm. Tallinn, 1973, lk 121.

⁶ G. Kockott, Sexuelle Störungen. Verhaltensanalyse und -modifikation. München, Wien, Baltimore, 1977, lk 37.

«õige» suhtluse vahepealsetest järkudest (5—24), vaid pidi ka valima, kas suhted katki jätta või partnerile anduda. Kui ta valis viimase võimaluse, pidigi tema käitumine tunduma häbituna ameeriklasele, kelle meelest nii kiire lahendus nende suhtluse varasesse järku kuidagi ei saanud sobida.⁷

Õpetlik pole selles loos mitte ainult lahendus, vaid ka probleem ise: erootika sfääris erinevad isegi suhteliselt lähedased inglise ning ameerika kultuur.

2. Erinevalt seksuaalsusest kui üldisemast bioloogilisest nähtusest võib erootikat käsitada seksuaalsuse pinnal tekkinud spetsiifilise **inimkultuuri-nähtuse**na. Nii seksuaalsus kui ka erootika on mõlemad märgilise käitumise sfäärid. Etoloogid teavad, et juba loomade seksuaalkäitumises täheldub küllalt keerulisi märgilisi — signaalilisi — struktuure, mida uurib biosemiootika (kitsamalt: zoosemiootika).⁸ Erootiline käitumine areneb seksuaalkäitumisest märgilisuse laadi muutudes, semioosi tüüpide mitmekesisustes, lihtsate signaalide asendudes keerulisemate märgiliikidega. Tõu keerulisustumisprotsess algab juba loomariigis,⁹ kuid väljub tema piiridest tähistatava ja tähistuse vahelise seose konventsionaliseerudes.

See konventsionaliseerumisprotsess ei kulge suvaliselt: seos seksuaalse käitumise esmaste märgiliste vormidega säilib sedakaudu, et iga järgmine ja konventsionaalsem märk on ka eelmise, vähemkonventsionaalse **märgi märk**. Märgilisuse laadi muutus leiab niisiis aset märgi astenduses, metataseme astme tõustes. Näiteks fallilised sümbolid, mida oma «Traumdeutungis» nimetab Freud, on just niisuguse järkjärgulise astendumise tulemus.

Teatavasti on erigeerunud kehaosa (või tema erektsiooni) otsene demonstratsioon üks algelisemaid seksuaalseid signaale. See toimib *pars pro toto* põhimõttel, niisiis **metonüümiliselt**. Toosama metonüümia on nähtav ka näiteks Vana-

⁷ P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Wien, 1974, lk 20.

⁸ Vt näit Ю. С. Степанов, Семиотика. Москва, 1971, lk 27—32.

⁹ Vt К. Э. Фабри, Основы зоопсихологии. Москва, 1976, lk 62—63.



Metonüümia ja metafoori piiril: madu ka vaimse viljakuse, vaimuenergia sümbolina. Lõuna-India jumalannakuju XIX sajandist.

Kreeka viljakusriitustes, «Dionüsose auks toimepandavail rongkäikudel, kusjuures kanti fallost kui viljakuse sümbolit»: ¹⁰ ehkki siin pole enam tegemist otsese signaaliga, vaid juba eelmise tase me signaali indeksiga (mida väliselt rõhutab priaapiliste sümbolite hüpertrofisatsioon), seisneb maagilise rituaali olemus nimelt indeksite käsitamises signaalidena. ¹¹ Põhimõtteliselt sedasama võib nentida falliliste sümbolite kasutamise kohta näiteks vanakreeka saatüridraamas, ehkki seal on seos otseselt seksuaalse tegevusega juba märksa kaugem kui viljakusriitustes (mis enamasti — erinevalt teatrietendusest — läksidki üle orgiateks). Veelgi vahendatumaks

¹⁰ I. M. Tronski, Antiikkirjanduse ajalugu. Tartu, 1949, lk 187.

¹¹ «...Magical acts are indices; the magician treats them as signals» — E. Leach, Culture and Communication. London, New York,

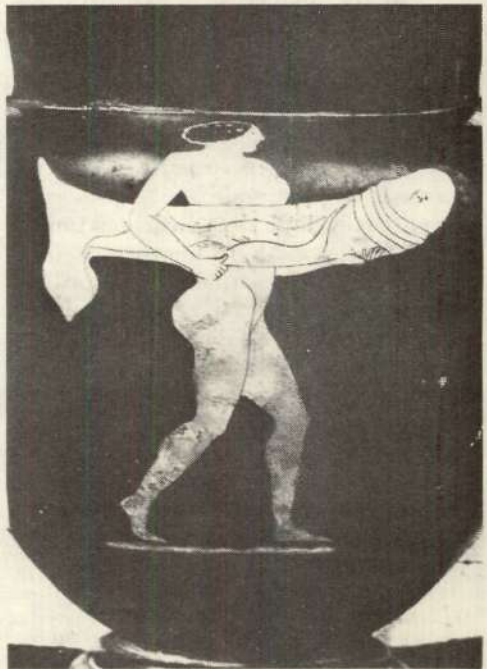
muutub mainitud seos metonüümilise fallosesümbolika asendudes metafoorsega (sarnasuse alusel). Osaliselt leiab niisugune nihe aset juba viljakusriitustes, kus fallose üheks transformatsiooniks on türsoos (algsest öisikuga narteksivars). Veelgi hiljem kujuneb sellest — ühenduses teise fallilise sümboli, maoga — Asklepiose kepp (vrd kepi muutumine maoks ja mao muutumine kepiks Moosese loos — 2. Moos. 4:2 — 4). ¹² Jalutuskepp, millest kui seksuaalsümbolist kõneleb Freud, ¹³ on selle astenduva jada üks hilisemaid liikmeid. ¹⁴ (Olulisi vahelülisid on karjasekepp — piiskopil, marssalil, lõpuks ka nn *badine*'ina rokokoo karjusekostüümi juures.) Kultuurilooliselt on niisii tegemist katkematu hargneva märgijadaga, milles iga järg-

¹² Maost analoogilise rea sümbolina: E. von Aster, Die Psychoanalyse. Bern, München, 1959, lk 81.

¹³ S. Freud, Vorlesungen über den Traum. Leipzig, Wien, Zürich, 1922, lk 166.

¹⁴ Aga mitte viimane: väites, et «oma individuaalse meenusainese põhjal võib magaja sümbolina kasutada ükskõik mida», mõnab Freud seksuaalsümbolijadade (ka kultuuriloolist) lõpmatust. — З. Фрейд, Толкование сновидений. Москва, 1913, lk 220.

Fallos kui metonüümiline viljakussümbol: indeksi tasemele kuuluvust markeerib hüpertrofisatsioon. Atika punafiguuriline vaasimaal V sajandi teisest veerandist e.m.a.



mine liige ei tähista mitte ainult algset sisu, vaid ka eelmist märki, millest ta on kujunenud.¹⁵

Nõnda areneb märgilisus ajalooliselt metonüümsusest aina suurema ja diferentseerunuma metafoorsuse poole.¹⁶

¹⁵ Märgilisuse areng mudeldub niisiis assotsiatsiooniahela printsüübil. Niisuguse mudeli rakendusest: L. Priimägi, On the Possibility of Applying Some Aspects of Music Analysis to the Study of Poetic Texts. «Symposium On Common Aspects of Processing of Linguistic and Musical Data (Tallinn, November 22—24, 1982). Summaries», Tallinn, 1982, lk 82.

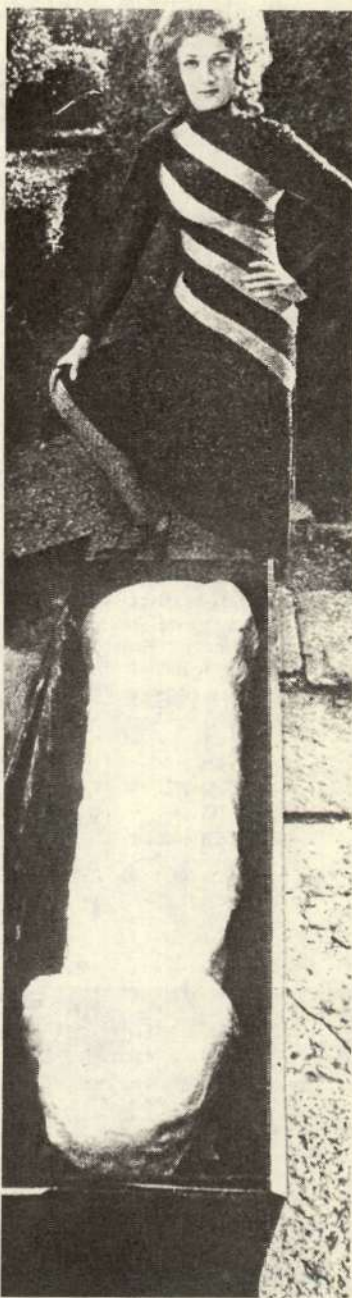
¹⁶ Selle hargnemise äärmiseks saaduseks on individuaalsed (idioletkilised, ainulised) metafoorid — mis, tõi, võivad hiljem, eriti kunstiliste tekstide kaudu, laiemaltki kinnistuda. (Niisuguseid erootilisi metafoore ilukirjanduses on Boccaccio ainel vaadelnud V. Šklovski: В. Шкловский, Повести о прозе, I. Moskva, 1966, lk 136—139.)

Kui need individuaalsed tähendusosad muutuvad erootilistest stiimulitest seksuaalkäitumise päästikuiks, käsitatakse seda seksuaalhälbena, vrd G. Kockott, *op. cit.*, lk 38: «Seksuaalhälbed ei ole niisiis lähemalt vaadates midagi muud kui seksuaalsed reaktsioonid tavatutele stiimulitele.» Samas on küllalt raske pädevalt määratleda stiimuli tavalisust (normaalsust). Nagu märgivad W. Schulte ja R. Tölle («Psychiatrie», Berlin, Heidelberg, New York, 1977, lk 130), ei saa normiks pidada ei tegeliku käitumise keskmist ega ka mingi moraalkodeksi ettekirjutist, sest nii enamuse kui ka kodeksi eelistused on ajalooliselt ja kultuurkondlikult piiratud. Niisugune arusaam on ka seksuaalfilmitoodangu üldine moraalne lähtekoht.

Stanley Kubricki «Kellavärgiga apelsin» (1970) oli oma aja skandaalsemaid vägivalda- ja seksfilme. Pildil näeme filmi peaosalist Malcolm McDowellit ühes kaunis viisakas episoodis muistse fetiši plastjäljendiga «varjamas» oma tegelikke kavatsusi.



1960. ja 1970. aastate juhtivaid inglise sõltumatuid režissööre Peter Whitehead käsitles oma filmis «Daddy» (1973) «vaba naise» müüti. Peosatäitja Niki de St Phalle, kes ühendab oma isikus luuletajat, näitlejatari, kunstnikku, skulptorit, mängib filmis iseennast. Pildil Niki de St Phalle ühe oma taiesega filmis «Daddy».



Seos algtähdusega seejuures ei katke, aga muutub aina vahendatumaks, st ka aina sügavamaid kultuuriloolisi teadmisi eeldavaks. Niisugusele semiootilisuse kasvu loomulikule tendentsile, nagu korduvalt näidatud, töötab kultuuris vastu teine, tasakaalustav suund võimalikult vahetute väärtuste ja märkide 15

tunnustamisele ning kasutamisele.¹⁷ Nende kahe tendentsi pinges arenebki kultuur oma tegelikes ilmingutes. Erootika vallas toovad selle pinge väga selgesti esile niisugused vastandlikud nähtused nagu koketerii (flirt)¹⁸ ja — meie teemale lähemalt — pornograafilise filmikunsti olemasolu.¹⁹

¹⁷ Vt näit Ю. М. Лотман, Асимметрия и диалог. «Труды по знаковым системам, XVI», Tartu, 1983, lk 15—30; Ю. Лотман, Статьи по типологии культуры, I. Tartu, 1970, lk 26—32.

¹⁸ I. Bloch, Das Sexualeben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur moderner Kultur. Berlin, 1919, lk 130.

¹⁹ «Pornograafiline kultuur» on «ametliku kultuuri» kord ilmsema, kord vähem ilmse vastandhoovusena olemas olnud pidevalt. Teatrikunsti vallas on seda nähtust kõige põhjalikumalt uurinud A. M. Rabenalt («Voluptas ludens», München, Regensburg, 1964; «Mimus eroticus», Hamburg, 1965). Uurimusi on teisteltki kunstialadelt, vt näit peatükki «Sexualität und Kunst» P. G. Hesse jt väljaantud koguteoses «Sexuologie. Geschlecht, Mensch, Gesellschaft, III», Leipzig, 1978, lk 293—395.

«Mu kirjastaja kinkis mulle rikkalikult illustreeritud «Pornograafia»! Kaplinski sai muidugi esseid ja romaane. Ma ei julgenud oma kingitust üle piiri tuua ja vist tegin õigesti, sest nii saab seda ehk teinekordki Helsingis vaatamas käia.»

Mati Unt,

«Mälestusi kirjanduslikult reisilt.»

3. Erootika ja pornograafia vahet on eri seotes määratletud erinevalt. Mis puutub filmisse, siis võiks lähtuda Steven Ziplow' liigitusest ja nimetada pornograafiliseks (*hard-core*) niisugust filmi (lõiku), mis varjamatult kujutab ekraanil genitaalkontakti (ükskõik millises vormis), erootiliseks (*soft-core*) aga filmi (lõiku), milles genitaalkontakti otseselt ei näidata, kuid küll selle toimumise fakti *in praesentia*.²⁰ Nendele lisaks võib eristada veel nn armastusfilme, mille psühholoogilis-erootiline pinge võib olla küllalt suur ilma otsesest (*in praesentia*-) seksuaaltegevust kaudseltki näitamata (küll võib seda kujutada *in ab-*

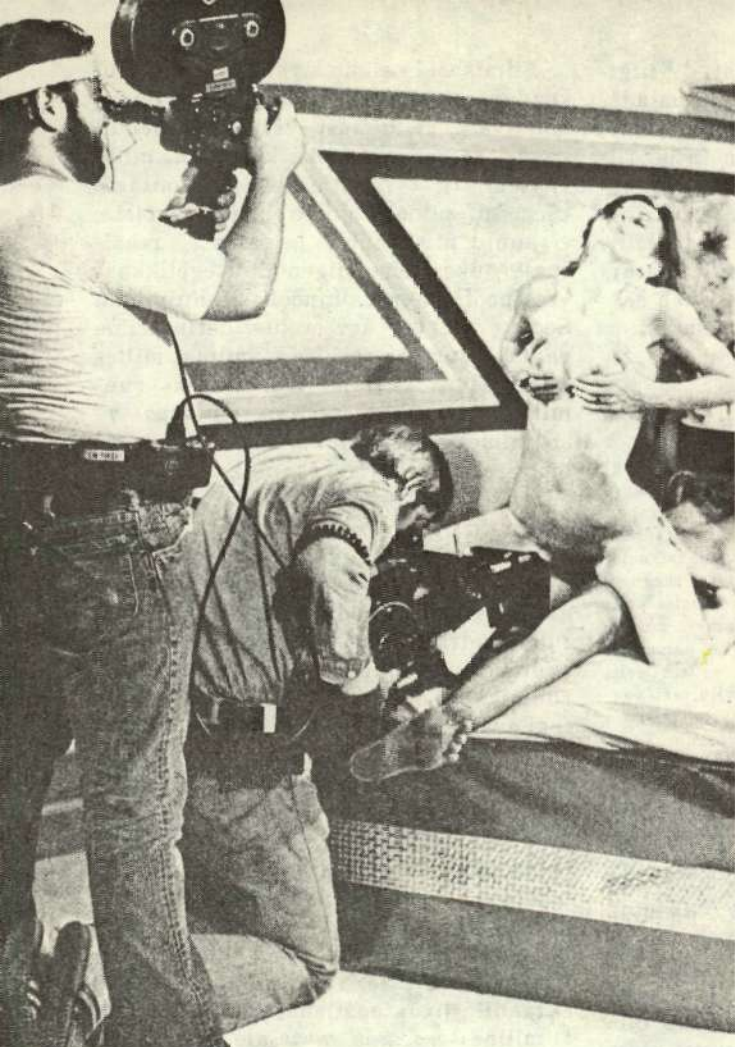
²⁰ «In soft-core you can show people engaged in sex but not what they're doing it with. You can show frontal nudity, a nonerect penis, and a closed vagina but not the actual insertion.» — S. Ziplow, The Film Maker's Guide to Pornography. New York, London, 1977, lk 77.

In spe? Kaader Luchino Visconti filmist «Surm Venezias» (1970). Björn Andresen ja Dirk Bogarde.

Hard-core: Nagisa Oshima «Armastus-corrída»/ «Meelte kuningriik». 1976.



Leida Laiuse ja Arvo Iho film «Naerata ometi» (1985) — käesoleva kirjutise märksõnastikus «armastusfilm». Tauri (Tauri Taltermaa) ja Mari (Monika Järv). V. Menduneneni foto



Võttepunkti valik erootilise stseeni jäädvustamisel määrab soft- ja hard-core'i piiri.



Metafoorselt astenduv sümbolika, narteksivarrest raadio teel juhitava mängutanki suurtükitoruni — kaader Dušan Mahavejevi filmist «Montenegro» (1981), peaosatäitja Susan Anspach.



Kaader Liliana Cavani filmist «Võti» (1981). Erootilise stseeni taha asetatud peegel võimaldab näidata ka seda, mis otse ei paista, jättes siiski näitamata näidatamatu.

sentia, sh in spe).²¹ Esitatud liigitust võib muudelt alustelt vaidlustada, kuid antud juhul on ta küllalt käepärane esile toomaks **erootiliseks** nimetatud filmitüübi (*soft-core movie*) olulist semiootilist eripära, mille poolest erootiline film vastandub niihästi pornograafilisele²² kui ka «tavalisele» filmile (sh armastusfilmile). See eripära tuleneb seksuaaltegevuse kujutamise kaudsusest.

EROOTILISE FILMI SEMIOOTIKA

«Mõelge järele, mu isa, kuniks veel aeg! Pingviinide riietamine on kaugeleulatavate tagajärgedega ettevõtte. Kui mõni pingviin praegu mõnd pingviinitari ihaldab, siis teab ta täpselt, mida ta ihaldab, ja ihaldusobjekti üksikasjaline tundmine piirab tema himusid. Praegusel hetkel armatsevad rannal päikesepaistel kaks või kolm pingviinipaari. Ja vaadake, millise lihtsusega nad seda teevad! Keegi ei pane neid tähele ja nad isegi ei paista sellest eriti haaratud olevat. Aga kui pingviinitari varjavad loorid, siis ei mõista pingviin enam nii hästi, mis teda naise poole kisub. Tema ebamäärased ihad võtavad igasuguste unistuste ja pettekujutelmade vormi.»

Anatole France, «Pingviinide saar», II 1.

4. Meid ümbritseva tegelikkuse mingi osa saab olla teadusliku, sh semiootilise uurimise objekt, kui temast õnnestub välja tuua või — halvemal juhul — temasse sisse viia mingi kas rangem või vähem range struktuursus, liigendatus, diskreetsus, Ainult piiritletu saab olla märk, sest ainult piiritletu on teisaldatav (teisaldatavus on aga märgi olemuslik tunnus).²³

²¹ Näiteid. *Hard-core*: Henri Pachard'i «The Devil in Miss Jones», Tirok Maliki «Kamasutra», Robert McCallumi «Tangerine»; *soft-core*: François Leterrier' «Emmanuelle III», Tinto Brassi «Kitty Salong» ja «Võti», Pier Paolo Pasolini «Canterbury lood»; nn armastusfilmid: Krzysztof Zanussi «Ligipääsmatu», Luchino Visconti «Surm Venezias», Leida Laiuse — Arvo Iho «Naerata ometi».

²² Pornograafilises filmis asendatakse keeruline vahendatud seksuaalne metafoorika metonüümilise otsedemonstratsiooniga algelise seksuaalsignaali vormis. Vähemalt väljaspool kinematograafiat käsitatakse seda nullkujundlikkust teatava hälbena, ekshibitsionismina — mida ühe oma käitumismotiivina muide ei eita ka pornograafilise filmi näitlejad (vt S. Z i p l o w, *op. cit.*, lk 150). Meie ei tegele siin siiski praegu mitte «moraalse palge» küsimustega, vaid erootilise filmi semiootilise erinevusega pornograafilisest.

²³ Põhimõtteliselt seletab see ka struktuuralse ja dialektilise mõtteviisi polaarsust: dialektika opereerib rohkem kvaliteetide kui ühikutega. — Me

Filmikeele keskne struktuuriüksus on kaader, esiteks kui ruumiühik, mille on nähtavast maailmast välja piiritletud kaadri raam, ja teiseks kui ühik, mille vaatamisajast piiritleb välja montaaž. Üksused, mida hõlmab kaadri mõiste, ei kuulu niisiis ühte ja samasse reaalsusse: üks neist liigendab tegelikkust «sealpool», teine siinpool ekraanipinda. Seda erinevust arvestades defineerime vaatajaruumina reaalse maailma, milles viibib filmi vaataja. **Kunstiliseks ruumiks** (vrd *художественное пространство*) nimetame maailma, mille illusiooni loob ekraanil («ekraaniakna taga») film.²⁴ **Kaadriruumiks** nimetame kunstilise ruumi seda osa, mis on antud hetkel nähtav erkaanil («paistab ekraaniaknast», vrd *экранный пространство*, **ekraaniruum**). **Kaadriruum**, mis moodustub kaadri servadest, jagab kunstilise ruumi niisiis nähtavaks osaks (kaadriruumiks) ja **mittenähtavaks osaks**, mis igal antud hetkel kujutab endast kaadriruumi laiendit (täiendust). **Plaan** (suur, kesk-, üld-) iseloomustab kunstilise ruumi ja kaadriruumi ning kunstilise ruumi ja vaatajaruumi suhet. **Malnidusefekt** (juuresoluefekt) on vaataja illusioon vaatajaruumi asendumisest kunstilise ruumiga. **Kaadri(pildi)ks** (vrd *кадрик*) nimetame filmilindi osa, millele igal konkreetsel hetkel vastab teatav kujutis ekraanil; (**montaaži**)kaadriks nimetame filmilindi osa, mis vaatajale on piiritletud kaadriruumi järsu vahetumisega.

5. Kaadri kui filmikeele põhiüksuse omadustest on erootilise filmi puhul räägime siin ettevaatlikult «polaarsusest», mitte opositsioonist, ehkki nende kahe pooluse mõjuvälja piiril peab ilmselt aset leidma järsem kvalitatiivne murrang, kui arvab näiteks N. Mouloud, väites «rahuliku ülekasvamise» vaimus, et «aksioomaatika rikkuse määrab tema poolt genereeritavate ja kontrollitavate mudelite arvukus, et nende rohkus ongi nende võime väljuda oma formaalse staatuse piirest ja tungida kogemuse valda» (Н. Мулуд, Современный структурализм. Размышления о методе и философии точных наук. Москва, 1973, lk 230). Struktuuralse ja dialektilise mõtteviisi vastuolu teistsuguse, kvalitatiivse lahenduse katset näitlikustavad Claude Lévy-Straussi «sümfoonilised kirjutised». Tema lähenemisviisi on J. Lotman aga hinnanud «teaduslike perspektiivide poolest selgusetuks» («Труды по знаковым системам, VI», Tartu 1973, lk. 386).

²⁴ «... Sõna «film» kõige laiemas mõttes [...] ei tähista ainult materiaalselt filmilinti, vaid pigem muljet, mille vaataja teadvuses loob nähtud kujutis.» — I. M o n t a g u, *op. cit.*, lk 57.

eriti oluline see, et kaadriraam ei kujuta endast mitte ainult vaatajaruumi ja kunstilise ruumi piiri, vaid on piiriks ka kaadriruumi ja kunstilise ruumi selle osa vahel, mis «ekraaniaknast hetkel ei paista». Ekraan on vaadeldav kui valge ristkülikukujuline «auk» vaatajaruumi pimeduses. Tolle «augu» (ristküliku) servad varjavad vaataja eest suurema osa «ekraanitagust maailma» — kunstilist ruumi (vt joonis).

Joonis 3.



Selles asjaolus ei ole iseenesest midagi uudislikku, põhimõtteliselt on filmisemiootika ikka möönnud, et filmimise «objekti maailm on jagatud nähtavaks ja mittednähtavaks piirkonnaks». ²⁵ Kuid seda mööndes on «tavalise» filmi kunstikeele analüüsile pühendunud filmiestetika — oma uurimisobjekti survele — tegelnud üksnes kaadrisemiootika probleematikaga, ja seda isegi juhul, kui kõne all on olnud eriti ilmselt väljajätelised, suure plaani kaadrid: asetades rõhu kaadri võimele «kontsentreeruda olulisel ja välistada ebaolulist», kõneldakse ka «suure plaani välistamisvõimest» eeskätt kui kaadrisemiootilise-emosionaalse kontsentratsiooni suurendamise vahendist. ²⁶ Kaadrist kõneldakse kui sisaldusühikust, määratletakse teda «kaadrisemiootiliste elementide ühtsusena». ²⁷ J. Lotman kirjutab isegi: «Ruumiliselt on kaadri piiriks autoreile filmilindi servad, vaatajaile ekraani servad. Kõik, mis paikneb tollest piirist väljaspool, oleks justkui olematu.» ²⁸

Erootilise filmiga, millest siin jutt, on lugu teisiti: *soft-core*-kinematograa-

fia olemuslikuks jooneks on *per definitionem* seksuaaltegevuse kaudne kujutamise, so ühtaegu kujutamise ja mittednähtamine, kujutamise otsese mittednähtamine kaudu, niisiis ilmne, aktiivne varjamine. Selles erilises kujutussituatsioonis omandab kaadriruumi ja kunstilise ruumi mittednähtava osa (nimetagem seda siin «varjatud ruumiks») vahetäiesti uue sisu: varjatud ruum väljub semantilisest olematusest ja muutub kaadriruumi aktiivseks laiendiks. Paniipaigast, kus «varjatakse mittevajalikku», ²⁹ saab kunstilise ruumi semantiliselt oluline osa. (Seda kaadriruumi ja varjatud ruumi uut vahetäiesti võiks näitlikustada hulga ja tema täiendi graafilise kujutisega matemaatikas.) Erootilise filmi kujutussituatsioonis tuleks kaader kui «kaadrisemiootiliste elementide ühtsus» ümber defineerida «kaadrisemiootilise antud hetkel nähtava ja kaadriraamiga äralõigatud kunstilise ruumi ühtsuseks».

Kujutussituatsioon, mida *soft-core*-film realiseerib, on semiootikas tuntud nn null-indeksiga märgi situatsioonina, kus «ilmselt väljendatud märgi puudumine võib ise olla teatava olukorra märk», kus «mingi sündmuse või isiku mainimatajätt kannab märgilist funktsiooni». ³⁰ Nõnda ei osutu ka kaadriraam, millega (näiteks keskplaani puhul ³¹) on ära lõigatud otsese seksuaaltegevuse ala ekraanitaguses ruumis, mitte üks-

I. Montagu, *op. cit.*, lk 197.

³⁰ Ю. А. Шрейдер, *Логика знаковых систем (Элементы семиотики)*. Москва, 1974, lk 26–27. Klassikaliseks lendlauseks niisuguse situatsiooni kohta on saanud prantsuse «briller par son absence», mis lähtub Tacituse «Annaalidest» (III 76). Vana tava kohaselt kanti Roomas matuserongkäigus ka kadunukese omaste vaha-surimaski. Kui suri Cassiuse naine ja Brutuse õde, keelatud Tiberius nende, keisritapjate näoilpiltide väljatoomise. Lünk surimaskide galeriis torganud kõigile silma. Seda kirjeldabki värs «*Brutus et Cassius brillant par leur absence*» («Brutus ja Cassius hiilgasid oma puudumisega») M.-J. Chénier' tragöödias «Tibère» (I l). Samas vaimus laulus Mallarmé kord ühe kontserdi kohta, et kohalolnute vähesus rõhutab eemalejäänute arvu-kust.

³¹ «... Keskplaan kujutab vahest ehk kaht inimest, kuid mitte pealast jalatallani, vaid ainult vööst saadik...» — I. Montagu, *op. cit.*, lk 76.

²⁵ Ю. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Tallinn, 1973, lk 32.

²⁶ I. Montagu, *op. cit.*, lk 70–71.

²⁷ Vrd Ю. Лотман, *Семиотика кино*, lk 36. Neid kaadrisemiootilisi elemente nimetatakse P. P. Pasolini ettepanekul kinemideks.

²⁸ Sealsamas, lk 37.



Charlotte Rampling Liliana Cavani filmis «Öine portjee» (1976). Foto samast filmikaadrist illustreeris mäletatavasti Nikolai Meinerti kirjutist augustinumbris, ent tollel pildil — kuna ta pärines nõukogude filmiklassiku Sergei Juthevitši Lääne manduvat kinematograafiat manavast teosest «Модели политического кино», — oli «erootiline torso» jäetud väljapoole reparaami.

nes ekraanil nähtavate kineemide kooshoidjaks, vaid ka varjatud ruumis olevate «varjatud kineemide» olemasolu markeerijaks.

Siit tuleneb veel üks erootilise filmi oluline semiootiline erinevus «tavalisest» filmist (aga ka pornograafilisest filmist, mis ju samuti on orienteeritud otsesele kujutamisele): kui tavaliselt on filmis semantiliselt väärtustatud (markeeritud) kaadri keskosa, siis erootilises filmis muutub markeerituks kaadri perifeeria, kaadriserv. Selgitame seda lähemalt.

Kinematograafia esteetika seisukohalt on ülimalt tähtis, et kinofilmil peab teatavatel tehnilistel põhjustel eksponeerima pimedas ruumis helendavale ekraanile. (Selles muide seisneb ka kinofilmil ja telefilmil esteetika oluline erinevus.) Nõnda redutseerub vaataja vaateväli kinosaaits täpselt ekraanisuuruseks ning vaataja pilgu haardes ei ole (ideaaljuhul) mitte midagi, mida poleks ekraanil. Veelgi enam, see redutseeritud vaateväli osutub ka ekraanikujuliseks. Tänu sellele muutub ekraan passiivsest projektsioonipinnast vaataja visuaalse tegevuse aktiivseks suunajaks ja liigendajaks.

Meie filmikunstis kinnistunud ligikaudu kuldloikeliste proportsioonidega ekraanile on kõige omasem³² **tsentraalne kompositsioon**, kineemide organiseerimine ümber ekraani keskme, koondumine eriti väljendusrikkaks peetavate diagonaalide löikumise piirkonda.³³ Tavali-

³² Põhjused on siin ilmselt rohkem kultuuriloolised (näiteks maalikunsti kauane orientatsioon renessansi eeskujudele nende kuldloikelise formaadi ja tsentraalse kompositsiooniga ning omakorda filmi kaadrikompositsiooni kauane orientatsioon maalikunstile) kui nägemistaju füsioloogias tulenevad (nagu nende ridade autorile on vastutulelikult osutanud psühholoog Jüri Allik). Vrd I. Montagu, *op. cit.*, lk 56–61.

³³ I. Montagu nimetab diagonaali «mõjuvaimaks võtteks kuldloikes kaadri puhul». — Sealsamas, illustratsiooni allkiri lk 129 juures.

Otsese seksuaaltegevuse varjamine kaadri taha: suur- ja keskplaanis naiseportreede taustaks hostab fotodel portreeteritute orgasmihääli — kaader Federico Fellini filmist «Naiste linn» (1980).



selt paiknevad kõige suurema semantilise koormusega kineemid ekraani keskmes, mis järelikult osutub ka vaataja tähelepanu keskmeks. Tavaliselt ekraani kui vaateväljakese ning vaataja tähelepanukese ühtivad.

See ühtimine pole aga paratamatu. Vaatevälja keskme paigale jäädes (ja kaadriruumi formaalse tsentraalkompositsiooni säilides) võib tähelepanukese temast ka lahkneda. Katseliselt tõestas seda (kui pertseptsiooni ning apertseptsiooni erinevust) W. Wundt: «Kui aga õppida juhtima oma tähelepanu nägemisvälja eri piirkondadele, sel ajal, kui fiksatsioonipunkt jääb muutumatuks, siis sellised katsed näitavad, et tähelepanu fiksatsioonipunkt ja nägemisvälja fiksatsioonipunkt ei ole sugugi samased ja võivad vastava suunamise korral vabalt teineteisest lahkneda, sest tähelepanu võib olla suunatud ka n-ö viltu nähtavasse, s o kusagil kõrval paiknevasse punkti. Siit ilmneb ühtaegu, et selge taju psühholoogilises mõttes ei tarvitse kaugeltki kattuda.»³⁴ Erootilise filmi(lõigu) vastuvõtul leiabki (erootiliste elamusisude motivatsioonilise

tugevuse tõttu³⁵) aset selline füsioloogilise nägemisväljakeskme ja psühholoogilise teadvusväljakeskme (tähelepanukeskme) lahknevus. Selle lahknevuse pinges muutuvadki semantiliselt markeeritaks kaadri perifeeria ja kaadriraam.

* * *

... Может быть за голубым туманом больше нет ни сказок, ни чудес...

И. Кобзев, «Капитан».

6. Semantiliselt markeeritud sirmina ei kasuta erootiline film aga mitte üksnes kaadriraami, mis piirab ekraaniruumi neljast esiküljest — samas funktsioonis on rakendatav ka kaadri sügavus, täpsemalt: sügavusteravus.

Fototehnika ABC kohaselt saab eri kaugusel paiknevatest esemetest (punktidest) teravalt filmilindile jäädvustada vaid seda, millele objektiiv on välja häälestatud (fokuseeritud, teravusta-

³⁵ See tugevus ei tarvitse olla kõigil ühesugune. Üldiselt on kindlaks tehtud (G. Kockott, *op. cit.*, lk 37; W. Schulte, R. Tölle, *op. cit.*, lk 135), et mehed on visuaalsele erootikale vastuvõtlikumad kui naised.

³⁴ Хрестоматия по вниманию. Под ред. А. Н. Леонтьева и др. Москва, 1976, lk 15.

Traditsiooniliselt kadreeritud «väljajäte» erootilises stseenis. Catherine Deneuve ja David Bowie Tony Scotti filmis «Nälg» (1983).



tud). Ülejäänud kaugustel, tollest **teravduspunkti tasapinnast** lähemal või kaugemal paiknevad esemed (punktid) hajuvad pilditasapinnal (projektsioonitasapinnal): punktidest saavad ringid. Kui nood hajusringid jäävad teatava sallitava läbimõõdu piiridesse, siis võib inimsilma ja filmi emulsioonikihi piiratud lahtusvõime tõttu neid veel teravana tajuda. Seda piirkonda, kus paiknevad teravana tajutavad esemed (punktid), nimetatakse sügavusteravuspiirkonnaks ehk lühemalt: sügavusteravuseks.

Sügavusteravuspiirkond on piiratud kahe, teravduspunkti tasapinnast taha- poole ning ettepoole jääva viimse sallitava hajususe tasapinnaga. Esimest neist nimetatakse teravuse tagumiseks piiriks, teist teravuse eesmiseks piiriks.

Sallitav hajusus on keskmine väärtus, mille seos tegeliku teravustajuga sõltub jäädvustatud eseme suurusest (kujutise mastaabist). Suurepinnalisi esemeid tajutakse teravalt ka suurema hajususe korral, väiksemad või liigendatumad ei tarvitse teravina paista ka keskmiselt sallitava hajususe piirides.³⁶

Sellest, et suurem kujutis lubab niisii suuremaid teravushälbeid, tuleneb üks filmitheoreetiliselt oluline seik. Teatavasti ei seostu kujutise suurus ekraanil esmajoones mitte kujutatava eseme enda suurusega, vaid tema kujutletava lähedusega vaatajale. (See asjaolu tuleneb vaataja vaatepunkti ühtimisest liikva kaamera vaatepunktiga.³⁷ Juba Béla Balázs märkis omal ajal, et suur plaan rikub ja hävitab kindla distantsi vaataja ning ekraani vahel.³⁸ Vrd J. Lotman: «Kui me ekraanil näeme suures plaanis filmitud käsi, käsi, mis hõivavad terve ekraani, ei mõtle me kunagi: «Need on hiiglase käed, need on tohutud käed.» Suurus ei tähenda antud juhul sugugi mitte suurust [- -] me tõlgendame eseme mõõtmete suurenemist või vähenemist ekraanil (plaanivahetust) vahemaa kasvamise või kahanemisena

eseme ja vaatleja, so vaataja vahel.»³⁹) Samuti märgib kujutise väiksus ekraanil eeskätt kujutuseseme kaugust vaatajast (projektsioonipinnast, ekraanist).

Nimetatud seik annab sügavusteravuse tagumisele ning eesmisele piirile kardinaalselt erineva semiootilise tähenduse. Kui sügavusteravuse tagumine piir seostub filmis peamiselt kujutuseseme objektiivse kaugusega, siis sügavusteravuse eesmine piir seostub subjektiivse lähedusega (modaalsusega). Fookusest hälbiva üldplaani tähendus erineb niisiis fookusest hälbiva (üli)suure plaani tähendusest: esimesel juhul on tegemist «nii suure kaugusega (sügavusega), et silm enam üksikasju ei erista», teisel juhul aga «nii lähedalt vaatamisega, et vaadeldava eseme kujutis silmapõhjas ei saa füsioloogiliselt enam teravustuda» (vaataja silm «paikneb» alati filmi projektsioonipinnal, so ekraani tasapinnas).

Kaadri modaalsuse tähenduse juurde naaseme järgmises punktis, siin on meile oluline märkida, et tänu sügavusteravuse tagumise piiri olemasolule ei osutu erootilisele filmile tunnuslik näitav varjamine võimalikuks mitte üksnes *pars pro toto* põhimõttel (kus otsese seksuaaltegevuse asemel demonstreeritakse suures plaanis ainult selle kõrvalilminguid), vaid ka *totum pro parte* printsiibil, paigutades otsese seksuaaltegevuse üldplaanis teravuse tagumise piiri taha, so sügavusteravuspiirkonnast väljapoole. (Näiteid: rannastseen Sigggi Götzi filmis «Vili on küps», rongikoridori-stseen Just Jaeckini «Madame Claude'is».) Nii viisi «suleb» sügavusteravuse tagumise piiri moodustav tasapind otsese seksuaaltegevuse nähtavast ekraaniruumist «välja», moodustades nagu mingi vaheseina (vaheloori) teravalt nähtava kaadriruumi

³⁶ Vt näit H. Dobbet, H. Koleczko, Film-taschenbuch, Leipzig, 1971, lk 110.

³⁷ Filmi vastuvõtul ühtib vaataja vaatepunkt kaamera omaga alati (vrd I. Montagu, *op. cit.*, lk 73), kuid kõnealust läheduse illusiooni võimaldab suure plaani puhul ainult liikuv, s.o eri plaane jäädvustav kaamera. Üksnes suurt plaani eksploateeriv film seevastu võib vabalt mõjuda ka «stseenidena hiiglaste elust»!

³⁸ Vt G. Aristarko, *op. cit.*, lk 325.

³⁹ Ю. Лотман, Семиотика кино, lk 37. Autor märgib siin, et vahemaa muutub vaataja tajus objekti subjektiivse lähenemise või kaugenemise tulemusel («увеличение или уменьшение расстояния от предмета до наблюдателя»). Rõhutamata koos temaga (sealsamas, lk 60), et sama tõenäoliselt tekib ka vastassuunaline efekt, kus vaataja tajub hoopis iseennast objektile lähene- mas või sellest kaugenemas.

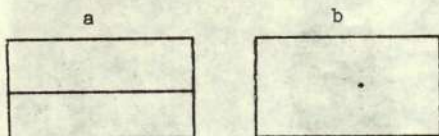
ja sügavusteravuse piiri taha jääva kunstilise ruumi vahele.

Kaadriiraami ja tolle «tagaseina» varjefunktsiooni ühtsuse pinnal mudeldub erootilise filmi(lõigu) ekraaniruum niisii omalaadse «vaatekastina»⁴⁰, millest otsene seksuaaltegevus jääb väljapoole ja mis sisaldab üksnes tolle tegevuse metonüümilisi vihjeid.

Küberneetikas on W. R. Ashby algatusel tarvitusele võetud musta kasti mõiste (*black box*), mis hiljem on levinud muudelegi teadusaladele, sh psühholoogiasse. «Must kast» kujutab endast «süsteemi, mis on antud üksnes sisend-väljund-suhete kaudu, mille struktuuri kohta niisii puuduvad lisaandmed». Tähelepanuväärselt lisab G. Claussi sõnaraamat, kust pärineb see määratlus, et «rangelt võttes on *black box* fiktsioon, sest igal reaalsel juhul on matemaatilisel kujutatava realsüsteemi kohta olemas suurema või vähema ulatusega teadmisi».⁴¹

Pole raske märgata, et erootilise filmi(lõigu) mudeliks olev «vaatekast» funktsioneerib «pahupidipööratud *black-boxina*, mis mitte ei sisalda (suhtelist!) teadmatust, vaid on sellega ümbritsetud. Analoogia põhjal võiks seda mudelit nimetada *white box*'iks, «valgeks kastiks» (vt joonis).

Joonis 2.



White-box'i põhimõttele rajanevad pildmõistatused. (a) «Siit kitsse vedamas»: pildiaknast paistab vaid ohelik, eit ja kits jäävad vasakpoolse ja parempoolse rerva varju. (b) «Elevant, aga hästi kaugel».

⁴⁰ Niisuguse «vaatekastina» funktsioneerib meie teatris alates XVII sajandist tüüpiline kullislava, kus tegevus kulgeb lavakastis, millesse publik saab avatud esiküljest (läbi portaali) sisse vaadata. Sama mudeli järgi — ja see on filmikunsti esteetikale ehk olulisemgi — ehitus üles renessansiajastu maal: Alberti nimetas raamiga ümbritsetud pildipinda «avatud aknaks» (*finestra aperta*) pildimaailma.

⁴¹ G. Clauss jt, Wörterbuch der Psychologie. Leipzig, 1976, lk 87.

* * *

OPHELIA: Olete siivutu, olete siivutu; mina jälgin mängu.

Shakespeare, «Hamlet», III 2.

7. *White box*'i põhimõttel töötav erootilise filmi(lõigu) «vaatekast» sarnaneb klassikalise teatri lavakastiga, kuid erineb sellest ühe olulise joone poolest: ta on ka eest (n-õ portaali poolt) suletud, tal on konstitutiivne, püsiv «neljas sein»⁴². Selle püsistab kahetine võõritus.

Esimene neist tuleneb juba kõneks olnud seigast, et filmi vaataja isiklik vaatepunkt ühtib kaamera vaatepunktiga. (See kokkulangevus on midagi nii enesestmõistetavat, et märkamagi hakatakse seda alles siis, kui kaamerasilm paigutub mingisse ilmselt ekstravagantsesse kohta.)⁴³ Erootilises filmi(lõigu)s teadvustub kaamera vaatepunkt aga ka autori (režissööri) isikliku vaatepunkti. Näitav varjamine või varjav näitamine kui erootilise filmi olemuslik kujutussituatsioon tingib, et ekraanil nähtavaga käib kaasas näidatavuse adu. Mida ja kui palju vaataja näeb, ei sõltu temast endast, ning rahuldamatuse tunne, mida on kutsutudki tekitama erootiline film, annab talle sellest tema needitusest kaamera vaatepunkti külge selgesti märku. Erootilise filmi (varjamise) emotsionaalne efekt seisneb selles, et kaamera vaatepunkt ei tule vaataja suvale järele. Kaamera vaatepunkt ilmutab selgesti mingit oma suva. Too vaataja omast irduv suva omistub vaataja teadvuses filmi autorile (enamasti režissöörile, harvem operaatorile), st personifitseerub, isiklikustub. Vaataja konfronteerub autori kui näitajaga (täpsemalt: mittenäitajaga). (See erootilise filmi autorikujund ehk autori positsioon, mida markeerivad eelkõige kaamera vaatepunkt ja sügavusteravus, so «valge kasti» asend kunstilises ruu-

⁴² Selles sõnapruugis tugineme teatriterminoloogiale, kus «(nähtamatuks) neljandaks seinaks» nimetatakse esteetiliselt distantsi (esteetiliselt barjääri) lavakasti ja vaatesaali vahel, kunstilise ruumi ja vaatjaruumi vahelist piiri, mida klassikalises teatris etendus nii mängutehniliselt (näitleja poolt) kui ka emotsionaalselt (vaatajate poolt) eitab.

⁴³ Vrd I. Montagu, *op. cit.*, lk 97. Näiteks võib meenutada kaamera samastumist sündides emakast väljuva peategelase pilguga V. Schlöndorffi «Plekktrummi».

mis, teadvustub vaatajale isiklikuna samasuguse paratamatusega, nagu teadvustub vaatajale isiklikuna mõni mõeldav eesistuja, kelle selg või pea varjaks osa nähtavast ekraanikujutisest, või siis kinomehaanik, kes jätkaks projektsiooniaparaadi teravustamata.) Autori suva kui autori isikliku juuresoleku teravdatud taju on erootilise filmi(lõigu) vastuvõtu esteetika oluline eripära. Tollele isiklikustatud autorile omistuv näitamishoiak tingibki esimest liiki võõrituse, takistab malniduefekti teket.⁴⁴

Viimase teenistusse rakendub ka kaadri modaliseerimine, so piltkujutise

⁴⁴ Moodsatest teoreetikutest kõige põhjalikumalt võõritusefekti analüüsinud Brecht märgib: «Vefekti tekitamise eeldus on, et näitleja selle, mis tal on näidata, varustab selge näitamishoiakuga (*Gestus des Zeigens*).» — B. Brecht, Schriften, V. Berlin ja Weimar, 1973, lk 287. Erootilises filmis võtab niisuguse näitamishoiaku niisiis autor (režissöör, operaator), mitte näitleja. Näitleja mänguviisi kohta kehtib otse vastupidine nõue: panna publik seksuaaltegevuse nähtava osa töepärasusega (ehtsuse, dokumentaalsusega) uskuma ka kaadriruumist väljapoole jääva osa reaalsust. Seda reeglit teadvustab taas tema ilmekas rikkumine: Fellini «Casanovas» loovad *soft-core*'is lahendatud kaadrid seksuaaltegevuse ehtsuse mulje sellest hoolimata, et vaataja teab näitlejaid olevat riietatud.

Kostüüm «viigilehe» funktsioonis — kaader Just Jaeckini filmist «Gwendoline» (1984).



«Varjava näitamise» tavavahendid erootilises filmis — poolläbipaistev klaas. Kaader Radley Metzgeri filmist «Little Mother».



kunstikavatsuslik moonutamine optiliste seadmete abil: suurplaani fookusest väljaviimine (Hollywoodi filmides määrgib veidi fookusest väljas suur näoplaan traditsiooniliselt «vaataja armunudolekut» — näiteks Marilyn Monroe *en face* Billy Wilderi filmis «*Some Like it Hot*»), lainurkobjektiiv või värviliste filtrite kasutamine vms (meenutame läbi punase filtri näidatud erootilist stseeni Claude Lelouche'i «*Mehes ja naises*»). Kaadri modalisatsioonis, kui sellega taotletakse otsese seksuaaltegevuse varjamist, manifesteerub selgesti autori, mitte vaataja suva.

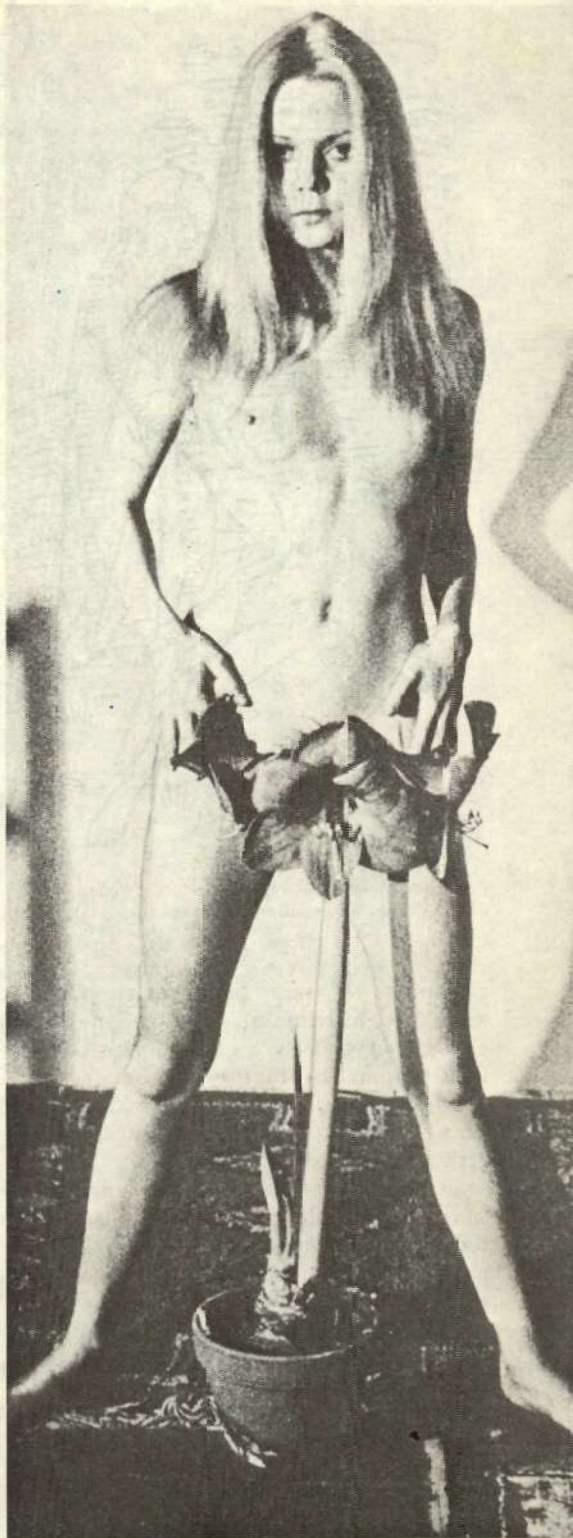
Teist liiki võõritus, mis täiendab esimest, tuleneb filmikunsti vastuvõtu kollektiivsusest. Tavalist filmi jälgides (kui selles pole häirivat järjekindlust) võib vaataja hämaras kinosaaalis filmiga sedavõrd kaasa minna, et unustab ümbuse ning iseenda (tekib malnidusefekt). (Nagu on näidanud sotsioloogilised uuringused, minetavad vaatajad selles kollektiivses eneseunustuses rea oma olulisi isikupäraseid jooni, peenema intellektuaalse ja eetilise tundlikkuse ning individuaalse otsustusvõime.⁴⁵) Erootilise filmi puhul ei võimalda seda näitamishoiakust tulenev võõritus: vaatajate tähelepanu juhitakse selle abil neile endile ning hoitakse valvsana nende teadmine oma kuuluvusest vaatajaruumi, mitte kunstilisse ruumi. Näitamishoiakust johtuval võõritusele lisandub niiviisi veel publiku omavaheline võõritus. Vaatajaskond killustub vaatajateks, indiviidideks omaenese isiklike erootiliste eelistustega. Taas avaldub erootika individualiseeriv toime. *White box* on kõikidest külgedest suletud.

* * *

«Maestro, «Viimne kohtupäev» on päästetud.» — «Ma ei suuda seda uskuda. On paavst nõus?» [---] — «... Noh, paavsti pehendamiseks... ta nõustus sellega, et seina ei hävitata, kuid kõikide alastus kaetakse püksitega. [---] Me peame peitma kõik häbedused.»

I. Stone, «Michelangelo», XI 5.

8. Peale n-ö **totaalse varjamise** kaadriiraami, sügavusteravuse või modaalsuse abil on erootilises filmis laialt kasutatav ka **lokaalne varjamine** kaad-



Sümbol ja «viigileht»: ratsuritähe vars ning öis. Kaader David Whiteheadi filmist «Daddy».

⁴⁵ Vrd E. A. Wright, *Para comprender el teatro actual*. La Habana, 1969, lk 220.



«Null-indeksiga märk»: puudub viigilehegi vajadus. Keskaegne gravüür «Eeva sünda».

riruumis — kas piltkujutise üksnes kohatise hägustamise teel (enamasti ekraaniservadel) või siis mingite kunstilisse ruumi kuuluvate kineemide abil. «Valges kastis» hõljuksid kummalgi juhul justkui «mustad kastikesed» või «mustad augud».

Kõige otsesemalt on see kujutussituatsioon teada kriminalistikast, kus teatavil juhtudel tavatsetakse musta riskülikuga varjata fotole jäädvustatud inimese silmad. Kuuldavasti — siin piirab meid paraku me vaatajakogemus — olevat Jaapani X-kinodes näidatavad pornograafilised filmid **erotiseeritud** just niisuguste aplitseeritud nelinurkade abil. (Viimaste paratamatult võõritava toime tõi väga selgesti esile üks Benny Hilli videosketše, kus noile «kriitilisi» kineeme varjavatele ja vajaduse järgi suurust ning asukohta muutvatele nelinurkadele oli leitud motiivatsioon

stseeni «skandinaaviakeelse» teksti inglise tõlget vahendavate subtiitrite taustana.)

Võõritusefekti tugevus on selle nn **viigilehe**-menetluse puhul pöördvõrdelises sõltuvuses varjamise motiveeritusest kunstilises ruumis: mida sisulisemalt on varjav kineem integreeritud kaadri ruumi kineemkoostisse, seda väiksem on võõritusefekt.

Lokaalsele erootilisele varjamisele motiivatsiooni (sisulise katte) leidmisel on kujutavkunstides ja nende eeskujul ka filmikunstis ilmutatud suurt fantaasiat. Ühe semiootiliselt keerulisema vahepealse juhuna võib näiteks vaadelda stseeni Tinto Brassi «Kitty Salongist», kus alasti avatud naisekehale projitseerub natsionaalsotsialistlik kinokroonika: see «film filmis» pealduks ekraanile aluskujutisele üle kogu ekraanipinna, just kui modaliseerides kaadrit, täidab aga hoopis sisuliselt ülitugevasti motiveeritud ning **hajutatud** «viigilehe» funktsiooni.

* * *

BENVOLIO: Jäta juba, jäta juba!

MERCUTIO: Sa tahad mu juttu peatada, et see sabata jääks?

BENVOLIO: Muidu paisuks su jutusaba liiga ropuks.

MERCUTIO: Oo, sa eksid sootuks! Pidin ta just lühikeseks tegema, sest olen põhjani jõudmas ja teema oli peaaegu ammendatud.

Shakespeare, «Romeo ja Julia», II 4.

9. Nii nagu inimesele on objektiivselt ja tähenduslikult struktureeritud maailmatervik üldse, on talle seda ka «mikrokosmos», inimkeha. Inimfüüsise osad paiknevad teatavais kultuurilooliselt üsna püsivais väärtusastmikes. (Nende astmike konkurents illustreerivad arvukad moraalfilosoofilised allegooriad à la «Mõistuse ja südame vaidlus».) **Vaimuastmikus** näiteks on kehaosad gradueeritud alt üles: hierarhia tipneb peaga kui Mõistuse kojaga. Sellele vastanduvad alanevad hierarhiad, mille hulka kuulub ka erootiline. Viimane ehitub üles kehapiirkondade ning -osade erogeensuse kasvu järjekorras ja lõpeb genitaalidega.

Niisuguse astmiku olemasolu annab endast märku ka erootilise filmi esteetikas, juhtides meid senisest kunstilise **ruumi** problemaatika vallast erootilise filmi eripära avaldumise juurde ajas.



Sisuliselt motiveerimata, pilditervikus histult motiveeritud «viigilehed» — Albrecht Düreri «Adam ja Eeva», vaselõige 1504. aastast.

«Üksnes filmikunst — visuaalsete kujunditega opereerivatest kunstidest ainsana — võib inimfiguuri üles ehitada kui ajas järjestuva lause,» kirjutab J. Lotman. «Maalikunsti ja skulptuuri taju psühholoogia tundmaõppimine näitab, et sealgi libiseb pilk teksti mööda, moodustades teatava «lugemis»järgnevuse. Kuid kaadriteks liigendumine toob sellesse protsessi midagi põhimõtteliselt uut. Esiteks antakse rangelt ning ühetäenduslikult ette lugemise järjekord, luuakse süntaks. Teiseks aga ei allu see järjekord mitte psühhofüsioloogilise mehhanismi seadustele, vaid kunsti-kavatsuslikule sihiseadele, antud kunsti seadustele.»⁴⁶

Erootilise pinge gradatsioonile filmi vastuvõtul vastab erogeensete kineemide gradatsioon kaadriruumis. Oluline on seejuures, et «psühhofüsioloogilise mehhanismi seadustega», millest räägib J. Lotman, on teatav loomulik gradatsioon vaatajas ootusena juba ette antud. Erootilise filmi vaatajas toimib loomulik «edasise teadvus» — kui kasutada



Näitav varjamine: etnograafiline braguette, sulgedega kaunistatud pidulik õlest sugutilipp bororo indiaanlasel.

seda Visconti väljendit.⁴⁷ Pornograafilistes filmides arvestatakse toda tüüpilist vaatajaootust väga täpselt. Erootilise filmi spetsiifilise esteetilise efekti loob aga just erogeensete kineemide realiseeruva rea tuntav hõlbimine vaatajas ootusena etteantud loomulikust gradatsioonist. Võtteid on siin mitmeid: retardatsioon (näiteks rakursi-erinevustel rajaneva parallelsmina), pinge tagasivõtt, lõpuks ka pingerea katkestus. Erootilise pinge loob ilmne «mitte lõpuni mineku» tunne, mida erootilises filmi(lõigu)s toidab iga järgmine kaader.⁴⁸

Niisugune varjamine ajabarjääri taha on muidugi igasuguse põnevuse (teravdatud ootuse) tekitamise mehhanism.

⁴⁷ Л. Висконти, Статьи. Свидетельства. Высказывания. Москва, 1986, lk 258.

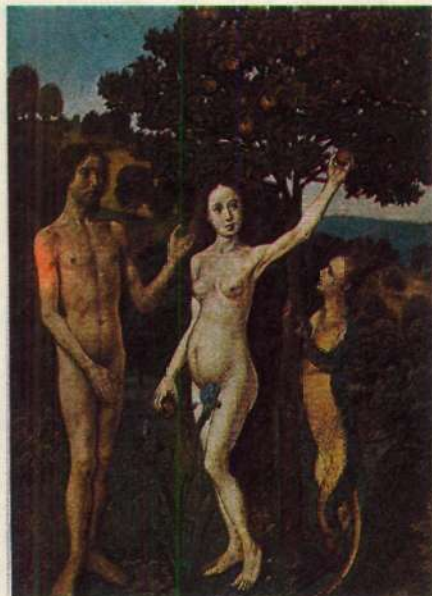
⁴⁸ Samal ootuspingel — erootilise viimse piirini minnes — töötas Pariisis sajandi algupoolel tuntud «Théâtre Guignol», mis saigi tuntuks sellega, et eesriie langes seal alati sekundi võrra liiga hilja, kuid ikkagi piisavalt vara, et suguakti (näiteks vägistamisstseenis) publiku pilgu eest varjata. — Vt P. G. Hesse jt, *op. cit.*, lk 366. 27

⁴⁶ Ю. Лотман, Семиотика кино, lk 33.

Sisuliselt motiveeritud «viigilehed». Meister Bertrami «Jumalaise noomimine» Grabowi altariilt, 1379–1383.



Pildis seisatud hetkel (eeldusel, et tegemist pole sünkroonkujutisega à la Botticelli Dante-illustratsioonid) — enne õuna hammustamist sisuliselt motiveerimata viigilehed: «Siis ta võttis selle viljast ja söi ning andis ühtlasi ka oma mehele, ja tema söi. Siis nende mõlemate silmad läksid lahti ja nad tundsid endid alasti olevat, ja nad õmblesid viigilehti kokku ning tegid enestele põlled.» (1 Moos. 3:6–7.) Jan van Eycki «Aadam ja Eeva» Genti altariilt 1432.



Pildipinnal motiveeritud «viigilehed»: käsi ning iiriseõis. Altarimaal Hugo van der Goei «Päruspatt» XV sajandi teisest poolest.

Aga kui tavaline (süzeeline) põnevus toetub ootuse ebamäärasusele («ei tea, mis nüüd juhtub»), siis erootiline ootus on erogeensuse loomuliku gradatsiooniga üsna kindlalt ette antud. Seepärast sisaldab erootiline pinge, kuni ta püsib, ka alati võõritust.

Erootiline pinge kujuneb ja püsib «autori juba küllalt kaugele mineku» ning «autori veel mitte küllalt kaugele mineku» tunde konfliktis. Kumb neist tundmuspoolustest vaatajas ülevõimu saavutab, sõltub kultuuritaustast. Olu korras, kus genitaalkontakti varjamatu kujutavad filmid on põhimõtteliselt kättesaamatud ega kuulu vaataja kogemusse, võib erootilise filmi vastuvõtt taanduda pelgaks primitiivseks erutuseks «nii julgetest lahendustest» (selliselt võttis STV «Emmanuelle'id» vastu arvatavasti lõviosa vaatajaist Eesti NSV-s).⁴⁹ Ometi ei ole vaataja lauserutuvus erootilise filmi vastuvõtu spetsiifiline dispositsioon — see degradeerib erootilise filmi pornograafiliseks. *Soft-core*'i esteetikasse kuulub olemuslikult ka võõritav rahulejäämatus.

⁴⁹ Vt N. Meinert, Erootilise filmi võimalustest. «Teater. Muusika. Kino», 1988, nr 8, lk 25–36.



Viigilehed mehaanilise aplikatsioonina — «Laokoön»-grupp (II—I sajand e.m.a) Vatikaani Pio-Clementino muuseumi ekspositsioonist.

* * *

«Samuti pole üldtunnustatud kriteeriume, ei juriidilisi ega esteetilisi, mis annaksid täpse määratluse, mis on pornograafia.»

«Pravda», 10. VIII 1988.

10. Nagu näeme, erineb erootiline (soft-core) film oma semiootika poolest oluliselt nii tavalisest filmist (sh n-ö armastusfilmid) kui ka pornograafilisest: ta vastandub neile mõlemale oma konstitutiivse kujutussituatsiooni poolest («näitav varjamine»). Seepärast toimivad erootilise filmi(lõigu) esteetikas otse vastupidised semiootilised ja psüühilised mehhanismid kui tavalise (või pornograafilise) filmi puhul. Tavalisse filmi monteeritud erootiliste lõikude piiril leiavad aset keerulised semiootilised ja psüühilised ümberlülitused ühelt esteetikalt teisele. See kõik teeb konkreetsete erootiliste linatoste jälgimise huvipakkuvaks ka teoreetilises plaanis.

White box või black box?. Kaader Manuel Guttierrez Aragóni filmist «Imed» (1980).



Armastus ja vaesus

Teatrikunstnike omavaheline arupidamine 1988. aasta aprillis

Vestlesid Aime Unt, Liina Pihlak, Ingrid Agur, Tõnu Virve, Vadim Fomitšev ja Kustav-Agu Püüman. Kogunemise ajendiks oli äsja Moskvas eksponeeritud üleliiduline teatri-, filmi- ja telekunstnike näitus, jutuajamise põhitoomaks kujunes aga mure eesti teatri lavakujunduse olukorra pärast.

Aime Unt: Teatrikujundus on meil nüüd peksupoiss! See ei ole kuulujutt, see on tõestisündinud lugu. Sm Viller on ametlikus ringis kaks korda pöördunud minu poole väitega, et eesti teatri lavastajate arvates on lavakujundus praegu meie teatri kõige nõrgem lüli. Esimest korda võtsin selle kuidagi kõheldes vastu, et kas tõesti? Aga teisel korral hakkas asi mind huvitama: on see siis niimoodi ja kust need andmed on tulnud? Jaak Viller ei salanud seepeale, et tegemist ei ole küll lavastajatega, vaid konkreetselt ühe lavastaja, Ingo Normetiga — tema arvates on eesti lavakujundusega SOS.

Teatriliidu juhatuse koosolekul pidid kõikide teatrialade järelkasvu koolitajad aru andma tööst noortega, mina olin seal ERKI poolt ja rääkisin murelikult ka sellest seigast. Vaheajal tuli Ingo Normet erutatult minu juurde ja ütles: «Jumala pärast, Aime, ma pole iialgi niimoodi öelnud, pole niimoodi mõelnudki.» Ma vastasin: «Minu käest on aru pärinud ametliku institutsiooni esindaja*. Kas sa usud, et sinu arvamus levib? Ma panen sulle vastu rea noori kunstnikke, anna neile tööd ja luba neil tõestada, et nad ei ole kõige nõrgemad. Edasi-tagasi sõnade loopimine ei maksa mitte midagi, kuni pole tõestatud vastupidist.» Ingo Normeti versioon püsib. See on õhus. Kuid kõige nõrgem ei taha keegi olla. Me ei saa talle aga kuidagi tõestada vastupidist, kuna teatrikunstnike töö sõltub ikkagi lavastajast, lavastajate kätes on meie olemasolu õigustus ja meie tase. Instituudis on konkreetne õppeaine: režiis alused, mida on kaks tundi nädalas (!), sellest algabki koostöö, kontakt, balletikeelse *pas de deux*, teineteisele lähenemine...

Kaarel Sakh ütleb, et enne kui tudeng ei õpi lavatehnikat selgeks, temast

kunstnikku ei saa. Iial ei saa ma sellele väitele absoluutset «jaa'd» alla kirjutada, me ju õpime eluag, eks ole. Ma võin olla seitsmekümnene, kui tuleb mingi uus aparaatuur, kuidas ma saan seda koolis õppinud olla? Natuke vulgaarne ütlemine, ei saa ju põhimõtteliselt koolis kõike üks-ühele selgeks teha. Täpselt samuti ka koostööd lavastajaga, kui ei ole ette antud tegevusruumi — see probleem on aiva õhus. Lavastajad n ä h k u kunstnikku ja alles siis tulgu pretensioonid!

Liina Pihlak: Loomulikult tahame tõestada, et kunstnikud on head! Kui kunstnikud on nii halvad, siis võiksid lavastajad tuua näiteid oma suurepärasest režiist, mille kunstnik on kehva kujundusega ära rikkunud. Minu meelest on sääraseid näiteid väga raske tuua: teatrikunst on osa tervikust ja ta on järelikult sama hea või halb, kui teater üldse momendil on. Ta ei saa üksinda olla palju parem.

Kustav-Agu Püüman: Vahel väidetakse, et kujundus päästis lavastuse, kuid seegi on mõttetus! Nagu ma asjast aru saan, on Normetil vajadus avangardismi järele. Ent kunstnik ei saa üksinda midagi teha — avangardism sünnib kas režiis uutest põhimõtetest ja väga andekast režiisöörist või siis uutest tehnilistest võtetest. Mis puutub meie teatritehnikasse, siis oleme unustanud vanad oskused, midagi uut ei ole meie teatritesse aga veel jõudnud. Näiteks pole me enam võimelised tegema 30. aastate tasemel kujundusi projektsiooniga.

Tõnu Virve: Meie ei ole ju otsustajad. Meie töö hakkab siis pihta, kui lavastaja tuleb juurde ja ütleb: kas sa oled nõus tegema? Meie ei otsusta tegelikult midagi — ei tüki valikut ega tema tegemise laadi.

K.-A. P.: Meie kunstilised ideed sõltuvad väga palju sellest, mida lavastaja tahab, millest ta aru saab, mida teab, kas ta kunstniku pakutu vastu võtab.

* Ilmselt on peetud silmas neid hiljutisi aegu, kui Jaak Viller töötas kultuuriministri asetäitjana. — Toimetus.

A. U.: Loomulikult, ikka seesama teema: meie töö on väga sõltuv teiste tööst. Esimene ring on lavastaja tellimus. Viis viimast aastat teab meie teatriavallikkus, et meil on Ingrid Agur, et ta on väga andekas kunstnik. Ta on kaks korda esimese preemia peale mängitud, ja teenitult. Usume siiski, et Ingrid Agur on eluaeg väga andekas kunstnik olnud, ta töötab 1963. aastast «Ugala» teatris, aga viimased viis aastat teame, et I. A. on tubli. Kuidas seda mõtet veel lahti rääkida... «Ugala» režiitase tõusis.

L. P.: Või M.-L. Küla, kui ta hakkas Pansoga töötama, muutus äkki kõige paremaks teatrikunstnikuks, kes ka temast ei kirjutatud. Oli ta ju ka enne isikuna sama andekas ja huvitav. Või Aime ise või ükskõik kes meist.

Ingrid Agur: Ma sain siis tegema hakata, kui tuli Jaan Tooming, me mõtlesime ühes suunas, ilma selleta ei tule tööst mitte midagi. Sa lihtsalt allud sellele, mida lavastaja sulle dikteerib. Sa leiad, et see pole üldse õige, aga sul ei ole võimalust eraldi, omamoodi teha.

K.-A. P.: Oleme sõltuvad kahest poolusest. Esimene on režissöör. Teiseks sõltume inimestest, kes meie kavandatu valmis teevad. Kunstnik peab arvestama, milliste kätega need inimesed on, ühes teatris on tugevad maalijad, teises puusepad; ma teen loomulikult midagi sellist, mis neil meisterlikult välja tuleb. Olen aru saanud, et eesti teatris on kõige raskem saavutada tühja, puhast, väga korrektset lava.

T. V.: Seda on võimatu eesti laval saavutada!

K.-A. P.: Et ta mõjuks kaunilt, hästi töödelduna, nagu kaasaegne disain. Meie materjalide ja tehniliste vahendite juures on seda võimatu saada. Niipea kui lava täis maalid või vidinaid täis riputatud, on kõik korras.

A. U.: Aga miks siis ei saa?

L. P.: Sellepärast ei saa, et kõik asjad on koledad. Vaata, kui koledad on meie lavade põrandad!

A. U.: Katta!

K.-A. P.: Ma võin neid ainult riidega katta, see on varsti tolmune ja kortsus.

I. A.: Horisondid!

K.-A. P.: Horisondid ripuvad, alati on neil kortsud sees. Itaalia balleti perfektne plastikekraan tegi lausa kadedaks.

T. V.: Hea põrand...

K.-A. P.: Jah, põrand oli neil kaetud läikiva plastikkattega.

T. V.: Ja väga hea valgustus!

K.-A. P.: See, mis on meie teatri kõige nõrgem külge — kaasaegne valgusapara-

tuur. Välismaal on väikesed, tugeva valgustusjõuga ja heade filtritega projektorid.

Vadim Fomitšev: Me oleme neist kakskümmend aastat maas.

K.-A. P.: Draamateatrites see nii palju tunda ei anna, sest pole vaja tervet tühja lava õhku täis ajada, aga balleti puhul on see ju väga oluline. Pealegi ei liigu draamas näitleja nii palju. «Estonias» on küll palju uuendusi tehtud, on olemas see JUSS, mis valgusmuutused mällu kirjutab, aga projektorid, vaesed, on ikka needsamad.

V. F.: Projektorid on vanad ja filtreid ei ole.

L. P.: «Estonias» ei ole üldse filtreid, kui tahad kolme sinist projektorit saada, siis kaks saad, aga kolmandale neil filtrit enam ei ole.

A. U.: Oleks tore, kui meiega liituks ja hakkaks kunstis kaasa liikuma ka tehniline personal, st meie tööde teostajad. Oleks tore, kui gastroleeriks ka valguskunstnik või huvitav grimmikunstnik. Kaarel Sakh tegi kongressil ettepaneku, et tuleb välja mõelda kursused, mille läbitemgemise järel saaks neid tarifitseerida näiteks I, II, V kategooriaga. Mina ei oska arvata, mis kursused need peaksid olema ja kus kohal, aga niimoodi suureneks küll vastutustunne.

K.-A. P.: Aitaks sellestki, kui teostajate palk tõuseks vabariigi keskmise tasele.

A. U.: Ma ei usu, et rahaga vastutus suureneb, või kui — siis peaks palgale kaks nulli juurde panema, siis tekiks ehk hirm, et ta võib hea koha kaotada. Viie või kümne rubla lisamine ei muuda midagi meie kallist elus.

K.-A. P.: Kunstnikud on ju kõik hülud fanaatikud...

I. A.: Oleme fanaatikud jah. Kui mõtlen mõdaniku peale, siis olen ikka püsti-hull, olen ju oma kujundused ise teostanud. Alles nüüd on «Ugalas» kaks teostajat. Neid ei valmistata ju kusagil ette, töö ise õpetab, aga liiga pikkamööda. Läheb palju aega, enne kui asja saab. Nad on tublid tüdrukud!

T. V.: Kas Tartu Kunstikoolis luuakse uuesti teostajate eriala?

Kõik kooris: Jah, luuakse!

K.-A. P.: Nüüd läheb vähemalt viis aastat, enne kui nad koolis õpitud töövõtted praktikas järele proovivad. Uno Kärbis räägib, et mitmeid võtteid ei olegi võimalik õpetada, need tulevad alles praktikaga.

T. V.: Peaks looma kooperatiivsetel alustel tegutseva üle-eestilise dekoratsioonide valmistamise töökoja.



Aime Unt. «Pilvede värvid» (1983) näituseekspositsioonina.



Ingrid Agur ja tema ekspositsioon üleliidulisel näitusel. Kavandid lavastustele «Põhjas» (1983) ja «Rahva sõda» (1981).

L. P.: See on ju Voldemar Peili idee.

I. A.: Ei, Tõnu! Peab tekkima oma teatri tunne, teostaja süda peab valutama oma teatri hea käekäigu pärast!

T. V.: Aga kostüüme sa ju tellid vastavate jooniste järgi. Meil pole kohagi, kus ajaloolist kostüümi lõpuni teha...

I. A.: Iga teatri juures, jah, kõiki spetsialiste ei suuda pidada... Selline kooperatiiv võiks ehk tõesti olla! Erandjuhtumite, eriti keeruliste tööde tegemiseks.

K.-A. P.: Kultuurifondi juurde pidi loodama kostüümiõmblemise töökoda.

T. V.: Kinostuudio teeb kõike, tellijaid on küll, rahvateatrid tellivad... Tegelikult ei ole ju kellelgi baasi. Kui see suur töökoda oleks olemas, annad vastavad kavandid sisse...

A. U.: Stopp! Ma ütlen, siin tekivad kohe käärid. See eeldab pikka eeltööd, vähemalt pool aastat... Töös ette tulevaid muutusi ei saa siis operatiivselt sisse viia.

T. V.: Mina tahan aga öelda, et siis muutub meie töö käsitöölilik, isetegevuslik tase professionaalseks tasemeks. Professionaalne kunstnik esitab lavastajaga varem kokkulepitud ja täiuseni viidud kavandid, ja kõik!

A. U.: Saan ainult endast rääkida. Mõtlen viimase minutini ja otsustan kuskilt õhu pealt. Olen siis ilmselt eba-professionaalne, aga ma ei oska loomingulõppresuldaati ette näha.

T. V.: Vaata, siin on üks klausel juures. Ungaris näiteks on leping hoopis teisel pinnal. Professionaalsel tasemel kujundus tehakse kõik varasemate kavandite järgi valmis, ja kui sul jääb esietenduseks lavale 10 protsenti kavandit, oled sa väga hea kunstnik. Ülejäänud võid välja visata, võid juurde mõelda, muuta.

I. A.: Aga meil hõõrutakse aastaid nina alla, kui üks kostüüm tehti ülearu — lavastaja mõte muutus, aga peapesu saab kunstnik!

T. V.: Kui tegime Mikiveriga Ungaris Mati Undi «Peaproovi», olid nad hämmastunud, et meil oli kadu 10 protsenti. «Mefistofelese» (debüüt)lavastuses Szolnokis jäi sisse ainult 10 protsenti, see on neile ka piir!

I. A.: Küll on kunstnikul ikka raske töötada: sa pead olema selgeltnägija, mitu kuud varem täpselt ära arvama selle, milleni näitleja ja lavastaja proovid lõpuks välja jõuavad. Näitleja võib iga päev katsetada isemoodi, täna ei tulnud välja, aga homme proovib ta hoopis teise mõttega, teise misanstsenaiga.

Kunstnikutööl on raha taga, me ei või enam midagi muuta, kuigi proovid alles käivad.

T. V.: Peab olema juba lepingus sees, et kunstnikutöö on samamoodi looming, mis hakkab töö käigus lõplikku kuju võtma. Alused tuleks välja töötada.

K.-A. P.: Telesaates ütles Hermaküla, et hea kunstnik on see, kes ei mõtle kõiki asju lõpuni, kes jätab otsad lahti. Praeguses teatrikorralduses pole see alati võimalik.

A. U.: Hermaküla ei avasta midagi uut, räägime kogu aeg, et meie töö lõpetavad teised: helirežissöör, valguskunstnik, näitleja — kas ta näitab kostüümi voodrit, mis mul kindlas värvis on ette antud. Meie töö on põhimõtteliselt, etteantult lõpetamata, see on juba töö iseloom.

I. A.: Peter Brook on öelnud kostüümi kohta, et see on vastukäiv nähtus: oleks ülimalt hea, kui kostüümid oleksid valmis siis, kui näitlejad alustavad proove, sest näitleja peab kostüümiga ka kohanema, aga teistes küljest peaks kostüüme tegema hakkama alles siis, kui näitlejal on roll valmis, sest loodud karakter ja esitusstiil määravad, mis kostüüm sobib.

K.-A. P.: Tulebki välja, et peame olema mustkunstnikud...

I. A.: Huvitav, kas ERKI-s ei ole sellist võimalust, et saata mõni andekam teatridekoratsiooni üliõpilane vahetuse korras välismaale õppima?

A. U.: Normeti kui Teatriiduri sekretäri kaasabil on seesugune afäär pooleli. Ametlikult on pärast II kursust võimalik taotleda välismaal õppimist. Praegu uuritakse, kuhu ja kas on võimalik ka teatrikunstnikuks õppima saata.

L. P.: Minu teada on võimalik saata igale sotsialismimaale, Saksamaale tasub küll saata, seal on väga hea tehnika.

A. U.: On veel ministeeriumide omavahelised, selgeks rääkimata asjad. Õppeasutuse ülemused on Hariduskomitees, kui diplom on taskus, siis kuulud Kultuurikomitee alla ja võid minna valuutavaba vahetuse korras stažeerima. Kuhu ja kui kauaks, need asjad peaks olenema meist endist. Nii et valid kas Londoni või Istanbuli.

T. V.: Kellest alustada?

L. P.: Mina ajasin asja, et saaksin minna enda kujundatud etendusele Soome. Otsustasin, et miks ma peaksin istuma nurgas ja nutma. Kui mind ei lasta, ma lähen ja võitlen välja... Küll ma käisin mööda kabinette... Noh, öeldi, et järgmine kord saan, aga kas järgmist korda võõrsil tööd teha enam tuleb?

I. A.: Teatrikunstnik võis seni saata 33

välismaale ainult oma kavandid, ise üldse nägemata, kuidas see teostatakse... See on kuri unenägu.

L. P.: Täielik reaalsus meie jaoks, see ei ole muutunud. Võis arvata, et kaua kummitas see hirmus stagnatsiooniärg, ja nüüd on ometi kõik möödas... Õunapuud ei lubatud jällegi Soome, see oli juba 1988.

A. U.: Vaus siiski Tšehhimaal käis koos Adlasega tööd tegemas. Meie teine seesugune kogemus pärast Tõnu Ungari-sõitu.

L. P.: Õppimise ajal käisime sageli Moskvas ja Leningradis igasuguseid etendusi vaatamas. Istusime «kaljorkadel» ja kuskile saime ikka ööbima. Nüüd oled kogenud kunstnik, aga täiesti võimatu on minna nädalaks ajaks kas või Moskvasse teatrit vaatama. Ma olen seda üritanud: kui saad komanderingu, siis ei garanteerita sulle öömaja, kui leiad mõne sõbra, kelle juures ööbida, siis ei saa teatrisse sisse. Olen käinud ja palunud, laske mind ainult sisse, ma ei pretendeerigi kohale. Vanasti lasti! Mis me siis räägime, et tahaksime välismaale minna... Elame nii häbiväärselt kotis, et see on midagi hullu.

A. U.: Tahan saata üliõpilased Suure Teatri töökodadesse. Septembris on tootmispraktika.*

I. A.: Sinna on tõesti mõtet saata!

K.-A. P.: Muide, «Estonia» töökoja rahvas rääkis, et ERKI praktikandid näitasid kaks päeva nägu ja siis kadusid, tööd ei teinud nad üldse.

I. A.: See on suhtumise küsimus. Meie olime kuu aega «Estonias» praktil. Tegime igasugust tööd, ja Moskvas täpselt samuti, mingit äraviilimist ei tulnud mõttessegi.

T. V.: Kui mina õppisin, siis taotlesin — suure sõjaga — praktilkale Taganka teatrisse. See andis väga palju! Mitte küll töökojad, need on seal nagu meilgi, ainult maht on suurem. Aga tuleb taotleda, et noored kunstnikud saaksid praktilkale juhtivatesse teatritesse, kust saab värskeid ideid. Mis nad töökojas ikka näevad?

L. P.: Meile oli omal ajal see kuu aega praktikat Moskvas küll jube huvitav. Käisime kõik töökojad läbi, mõnes paar päeva, mõnes rohkem ja kõik õhtud olime teatris.

I. A.: Ja igas töökojas töötasime.

K.-A. P.: Kunstnikul on ju väga oluline teada, kuidas üks või teine asi valmis tehakse.

* Tootmispraktika Moskvas jäi ära, kuna ei õnnestunud saada seitsmele inimesele kolmeks nädalaks öömaja. Kas Teatrilidu abi on siin ikka maksimaalselt tõhus? — *Toimetus*.

I. A.: Maalisime seal Korovini dekoratsioone, meid lasti isegi pintsliga ligi!

A. U.: See oli aastal 1960... jne. Nüüd on õppejõud õnnelik, kui üks tudeng on tunnis. Töö ei ole popp ja praktika veel vähem.

K.-A. P.: Aga kus nad siis õpivad? Kool annab ju mingisuguse aluse, jõuad vähemalt arusaamisele, kui vähe sa tead, kui rumal sa oled, ja et ise pead eluaeg juurde õppima! Muidu hiljem ütlevad, et kool ei andnud neile midagi!

I. A.: Kui need tudengid tööd ei tee, peavad nad öudselt fantaasiarikkad, lausa geniaalsed olema, et ilma tööta midagi saada.

A. U.: Kui nüüd räägiks Moskva näitusest, mida viis aastat ette valmistati ja kus kogu Liit esines, nende hulgas ka meie. Mis pilt sealt jäi? Tõnu, ütle!

T. V.: See ei olnud mitte ainult teatri näitus, vaid teatri-, filmi-, televisiooni-kunstnike näitus. Eestit esindas ainult teatrikunst. Muidugi, seda taset, mis meie teatrilaval tegelikult on, ta ei näidanud.

A. U.: Aga miks?

T. V.: Käisin viis aastat tagasi eelmisel näitusel ka, seekordne oli täpselt samasugune kui siis. Ei olnud sisuliselt arenunud kuhugi poole. Ei olnud mingeid uusi väljendusvahendeid, ei olnud ka kavanditest välja loetavaid uusi ideid. Meie tööd olid lihtviisil üles pandud, mulje jäi kurb ja argine, tööd ise olid ka kuidagi väsinud. Sealsamas kõrval oli lätlaste atraktiivne väljapanek, juba ruumikujundus avaldas mõju.

I. A.: Ilmselt selliseid koondnäitusi, nagu need Moskvas alati on olnud, polegi vist mõtet teha: koos on kohutav hulk töid, kõik ei mahu üles, ei ole vaadeldavad...

T. V.: Meil Liidus on võrdlemisi arusaamatu, missugune peab üks teatrikavand olema. Riiklikesse fondidesse ostetud tööd on akadeemilised, rohkem pildid kui teatrikunstnike tööd, mis annaksid edasi uusi lavakujunduse ideid.

L. P.: Praha kvadriennaal oli täiesti teistsugustel põhimõtetel. Läbinisti teatralne näitus, keegi ei häbenenud välja panna fotot, videot — kõike, mis iseloomustab lavastust. Meil on läinud arusaamatuks piltide tegemiseks, lõuendeilt ei saa aru, mis oli laval, ja pildina ei ole ta ka midagi väärt, ainult formaat on võimalikult suur.

K.-A. P.: Ostetakse ju mõõdu järgi — mida suurem, seda kallim, eks sellepärast tehaksegi kostüümikavandeid elu suuruste olimaalidena.

I. A.: Minule on see kogu aeg arusaamatu olnud. Teatrikunstnike looming eksisteerib ikkagi ainult laval, koos valgusega, koos liikumisega, näitlejatega, koos kostüümiga — see on tema töö. Pildinäitus ei kajasta teatrist küll mitte midagi, näitab vahest kunstniku joonistamis- ja maalimisostkust.

L. P.: Näituse peale võib muidugi vilistada, aga üks asi on mind hakanud siiski vaevama. Olen elus palju tööd teinud, tahaks ju, et sellest mingid märgid maha jääksid. Vaatad Tuurandi ja Haasi kavandeid, sellest tekib ettekujutus, mis mehed nad olid, mida nad laval tegid. Meid võiks jäädvustada tänapäeva vahenditega: slaidid, fotod, rääkimata videost. Kui need oleksid olemas, siis tunduks kavandi treimine muidugi mõttetu.

T. V.: Mis jääb näitlejast?

K.-A. P.: Ka ainult video ja foto... Kui etendusest tehakse video, jääb sellest ikka mulje...

T. V.: Videol on omad seadused ja oma struktuur, seda tuleb teha temale omaste reeglite järgi. Enne, kui hakkasime tegema «Hoffmani lugusid», vaatasime *Covent Garden*'i etendust, mis oli võetud videole, arvestades etenduse sise- ja struktuuri. Ta andis ilusa ettekujutuse lavastusest.

L. P.: Vaielge vastu, aga mulle tundub, et sõjaeelsest Eesti teatrist saan ma ettekujutuse, kui ma loen tookordsest ajakirjandusest vahetuid muljeid ja vaatan ausalt tehtud kavandeid. Tänapäeva teatrist, kui ma kahekümne aasta pärast tahan mingit pilti taastada, ma ei saa õiget muljet. Kuidas seda kajastatakse, on minu arvates vale ja äärmiselt subjektiivne.

K.-A. P.: Trükis ilmub ju heal juhul ainult 1—2 arvustust ja needki laulavad ühte laulu, puudub poleemika, millest selguks tõde.

T. V.: Meil puudub selline teatrikriitika, mis jätab jälje ka kunstnike poole pealt ja analüüsiks lavastust kui kunstilist tervikut.

L. P.: Isegi vahetud vaatamuljed annaksid midagi.

A. U.: Tartu suurkool koolitab kunstiteadlasi, kui sealt keegi kalduks teatri poole... Ta peaks teatris käima, sest teatrikunstniku töö teostub läbi teiste. Samal ajal peab ta valdama kujutava kunsti põhitõdesid, huvituma ka kirjan- dusest.

T. V.: ... Nojah, et keegi ei kirjuta, seda oleme aräkinud kümneid aastaid. Tavaliselt arutletakse artiklites dramaturgia ümber ja seda teevad kirjan- dusesinimesed, või kirjeldatakse näitlejatöid.

Kui sul ongi kujunduses otsitud uusi printsiipe, siis, et seda näha, peab nähtavasti tundma tagamaid.

K.-A. P.: Kas keegi kriitikutest on kunagi tulnud režissööri ja kunstniku juurde, et nad saaksid oma kontseptsiooni tutvustada? Alati ei paista see kohe kätte ja kriitik võib asja tähendust ka mitte mõista.

V. F.: Näiteks «Tormi» kontseptsioon on küllalt avar, üheselt-kahelele pole mõtet seda piiritleda, lavastus nõuab palju laiemat käsitlust. Idee kasvas töö vältel, tähendusmaht muutus märksa suuremaks, kui sõna sai vormi valatud. Aeg on vist nii muutunud, et üheselt ei saa asju paika panna. Kõike tuleb vaadelda kontekstis. Loomingust peaks ikka taotlema pilte, filme, videosid.

A. U.: Ammu vaieldud teema: mis- sugune peaks olema näituse kavand. Mul on mees Jaak Vausi intervjuu TMK-s, kus ta alustab juttu nõnda, et ma olen teatrikunstnik, olen tööinimene, mitte ilupildi tegija. See on minus mingi varjatud salahell koht, et ma loen sealt välja suhtumise... Ilupilditegijad — kes need on? Kas puhas kunst? Ega see ei võta ju tükki küljest, vastupidi, annab jõudu, kui oskad maalida või valdada graafikas mõnd tehnikat. Teatrikunstnikul on üks suur võimalus — teha kavand mingil teemal, nagu Vadim tegi «Mineku» või «Prohveti», see ei ole otse lavakujundusele kopeeritud. Mulle on see lähedane, teised võivad vastu vaielda, aga kui teha ainult tööd, nagu on Jaak Vausi seisukoht, kuidas siis tõsta fookusesse vajadus, et me teeksime näitusekavandeid huvitavamalt, atraktiivsemalt? Olin ise Moskva näituse eel meie Kunstnike Liidu žüriis, kus töid valiti. Pean ütleva, et tulime välja väga viletsate töödega, žürii ei lubanud paljut läbi.

K.-A. P.: Keegi ei nõua ju ilupiltide tegemist. Mina vaatan töökojas Jaagu kavandeid alati suure huviga, minu meelest võib neidsamu kavandeid näitusele panna.

A. U.: Ma tean küll tema kavandeid, ta on väga põnev kunstnik ja võiks osaleda meie ühisürituses. Kahjuks ta ignoreerib näitusi. Mind riivas tema suhtumine: ma pole mingi ilupildi tegija, ma olen teatrikunstnik. Seda oleme ju kõik! Mina kutsun kogu aeg kõiki üles näitusele esinema, aga see on nagu hullu ettevõtmine. Ise läheme oma võimalustest mööda!

T. V.: Toonane Teatriühing nägi näituse veel vaeva, aga ta ei peaks ju ajama taga filmikunstnikke, selleks on olemas Kinoliit! See aga ei tunne absoluutselt 35

mingit huvi kinokunstnike vastu. Ma palusin, et Kinoliit toetaks meid salonginäituse plakati trükkimisel, kuid asjata. Moskva näituse puhul ei olnud neil võimalik välja maksta ühepäevast komanderingut. Kui kunstnik kuulub Kinoliitu, ja on ühisüritus, siis ei peaks kõik toimuma Teatriliidu arvelt.

K.-A. P.: Moskva näitusega oli kummaline lugu, ta lükkus mitu korda edasi ja kui lõpuks toimus, ei olnud ta meie näituseplaanides sees. Ainus toetus, mida saime, oli tööde raamine, näituse kujunduseks ei olnud aga raha ette nähtud. Lätlastel ja leedulastel oli Moskvast kohal terve brigaad koos kaasatoodud valgustusaparatuuriga. Oleme ise ka hirmus passiivsed.

A. U.: Siin ongi kivi meie endi kapsa-aeda. Saatsime ju sinna ainult ühe inimese ja lootsime, et ta teeb kõik ära.

T. V.: Kui Kinoliit ei saa ühte komandeerida, kuidas siis...

I. A.: Ütelge, kas meil on üldse võimalik teha näitust slaididega?

T. V.: Minul oli plaan salonginäituse teha slaididega, see on kallid lõbu, lootsin Kinoliidu toetusele, aga ei saanud sealt kopikatki ja olin sunnitud leppima «Hera» koopiatega.

L. P.: Üks korralik näitus võib teatrist tõesti palju öelda. Räägin jälle Prahast, need on värsked muljed. Ma ei oleks iialgi selle näitusest nelja-viie päevaga maailma lavakujundusest sellist pilti saanud. Võisin vaadata nii lõpmata palju videoid, kõik kohad olid monitore täis, vaata kas tervet etendust või montaaže nendest. Etendustest olid ka suurepärased värvifotod...

I. A.: Kui saaks sellise aparatuuri, ei suuda kunstnik oma väikesest palgast seda kinni maksta.

T. V.: Teatrikunstnik kuulub ju kolme firmasse: Kunstnike Liitu, Teatriliitu ja Kinoliitu. Ja tegelikult ei kuulu ta mitte kuhugi, kõikjal on ta viies ratas vankri all. Igas liidus oleme nagu mingid manulised. Kes töötab teatris, saab vähemalt palka, aga vabakutseline ei ole üldse keegi!

A. U.: Tead, mis mina olen mõelnud. Meie töö hakkab ju kohe nõudma rublaid: killuke vineeri, meeter marlit... su mõte läheb kohe midagi maksma, lisaks veel teostajate töö. Sa oled tülikas inimene, sest sa vajad raha, eriti kui tahad midagi kaunist ja keerulist. Puhast kunst, õlimaali või graafika maksab teistmoodi, maksab nurga taga...

T. V.: Aime, mis sa arvad, palju saab tehasekunstnik, kes töötab välja uue tappeedimustri liini?

K.-A. P.: Tal on kuupalk.

T. V.: Tal on veel lisaks autoritasu ka, ühe mustri väljatöötamine maksab vist kaks meie lavastust.

A. U.: Palju sa lavastuse hinnaks ütled?

T. V.: Draamalavastuse eest sain 350 rubla.

A. U.: Nüüd ma küsin, mis maksab üks kavand dekooriateljees, transparent, mis käib tribüüni taha, või see, mis Merikooli peale pannakse? Umbes 230—250 rubla!

T. V.: Minul maksab ühe kostüümi väljamõtlemine ja teostamine rubl. 1.—, sisse on arvestatud ka näitleja kostüümi-proovid, tavaliselt kolm korda. Jaotan lihtsalt ära operikavandite kogutatu. Kostüümikavandi hinnaks tuleks umbes üks rubla, väljamõtlemine, ütleme, viiskümmend kopikat, üles joonistamine viis kopikat ja proovid maksavad mul viisteist kopikat üks proov.

L. P.: See on õige!

T. V.: Meie tööd peaks nägema just sellelt seisukohalt — vaat, seal on viie-kümnekopikane kostüüm. Kui püsida majanduslikul pinnal, võib küsida, kui palju saab Moemaja kunstnik, kes «tõmbab välja» fraki joonise...

L. P.: Suure draamalavastuse eest me saame keskmiselt ühe odava pildi raha.

T. V.: Sealjuures kostüümid ja dekoratsioonid kokku!

A. U.: Vadim, mis sinu kuupalk on?

V. F.: Sada kaksikümmend viis rubla, selle eest teen kolm-neli lavastust aastas.

T. V.: Ja siis veel tahetakse, et iga kavand oleks graafiline leht! Sa mõtled välja, teostad, arvestad olusid... Meie nõudmine ja pakkumine ei ole lihtsalt tasakaalus.

I. A.: Mina olen väga heas olukorras, nüüd juba mitu aastat on mu palk kaks-sada rubla, aga saja kahekümne viiega olen palju aastaid töötanud ja tollal tegin 6—8 lavastust aastas, tol ajal oli see ettenähtud koormus. Sa pead kogu aeg, püstitol peos, kümnesse tulistama, laadimise aega üldse ei ole!

T. V.: Kui suur on keskmine kuupalk Eestis?

L. P.: Töölistel on 225, kolhoosnikel 287 rubla. Draamateatri kunstnik on saja viiekümnega saavutanud lae! Muidugi, peakunstnikul on palk suurem...

T. V.: Mul tekkis mõte: miks mitte maksta teatrikunstnikule Kunstifondi alustel, neil on hinnakirjad olemas...

K.-A. P.: Fondi ostud hinnakirjade

alusel? Aga siis tuleks teha viimistletud näitusekavandid.

T. V.: Ongi kaks kärbest ühe hoobiga — sul on näituse jaoks kavandid ja korralik tasu, eristas veel järelevalve eest ja kontroll teostuse üle.

I. A.: See ei ole objektiivne... Teed lavastuse, kus on ainult kaks tegelast, aga idee leidmine on töömahult vahel keerukam...

T. V.: Suurt ooperit ei saa ikka töömahult võrrelda väikese lava tükiga!

K.-A. P.: Seda muidugi, aga vaata, praegu on ooperit odavam kui ooper ja ballett, sealjuures on ta alati kõige töömahukam.

I. A.: See arusaamatu normeerimine lohiseb NSV Liidus kahekümnendatest aastatest peale...

L. P.: Arvestage, et seoses eksperimentidiga tuleb raha hirmsasti kokku hoida. Mind on näägutatud küll ja küll. Kui teatritel on õigus saada seaduse järgi kunstnikku mingi tühise raha eest, miks nad ühel päeval hakkaksid seda muutma kunstniku kasuks!

K.-A. P.: Teatrikunstnike puhul peaks kehtima ka autorikaitseõigus ja nad peaksid saama etenduse pealt mingi protsendi.

T. V.: Teatri kunstinõukogu otsus- tagu, kas on hea või halb idee...

I. A.: Vabandust väga! Ta ei ole võimaline seda tegema... Seda võib ainult lavastaja öelda.

K.-A. P.: Kunstinõukogu saab siin vähe kaasa rääkida. Kunstnik ja lavastaja — nemad on selle kontseptsiooni välja töötanud, kõrvalt ei oska keegi nõu anda. Kunstinõukogu võib määrata kategooria pärast esietendust, siis, kui kõik on täiesti valmis.

I. A.: Nii nagu praegu määratakse näitlejate kategooria. Seda tehakse lavastaja ettepanekul.

T. V.: On raskemaid ja kergemaid tükke, vastavalt sellele kõiguks ka tasu. Näiteks fantastiline ooper nõuab kohutavalt tööd.

L. P.: See kõik on õige, aga jumal tä- natud, et praegu saab vahel ka kaheini- mesetüki eest samasugust tasu. See mingil määral kompenseerib seda ebaõiglust.

K.-A. P.: Devalveerunud on töötege- mise süsteem. Peab olema ju ettevalmis- tusaeg, kavandi tegemise aeg... Teatri repertuaar peaks olema korraldatud nii, et teaksime aasta ette, mis sind ootab.

A. U.: Nüüd ma naeraks, kui oleks ilus hele hääl!

T. V.: Teatrikunstnik on samasugu- ses rollis, kui keskaegne kunstnik. Meie kuulus Notke oli selline vend, kes tegi

niiviisi, kuidas maksti — vähe raha tõi kehva töö, maksti hästi — tegi hea töö...

A. U.: Kas sa ammu arendad seda mõtet? Sind tsiteeritakse: «Tõnu Virve vastas Noorsooteatris ühele näitlejale, et sa oled nii sitt näitleja, et sulle ei saagi paremat kostüümi teha.»

T. V.: Põhjalikult läbitöötatud kujun- dus on suur töö, Läänes teeb kunstnik ühe kujunduse aastas. Minu aastapalk tuleks seega kolmsada kuuskümmend rubla.

I. A.: Nüüd ütles Tõnu õige asja. Minul on norm kolm lavastust aastas.

K.-A. P.: Ja et hinge sees hoida, siis pead rapsima siia poole, sinna poole.

I. A.: Terve meie teatritegemine on nii. Lavastajatel on ju sama probleem. Kahe kuuga üks lavastus välja tuua, see on nagu soojade viinerite väljalaskmine. Leningradis on lavastus «Vennad ja õed», milleks nad valmistusid kümme aastat! Head lavastust ei saa teha ratsa- hobuse seljas.

A. U.: Praegu on teatrites eksperimen- t, kes selle peale läheb, et aega anda?

L. P.: Eksperiment a n n a b võima- luse, et režissöör teeks aastas ühe lavas- tuse või kaks, aga nad ei võta ju endale rohkem aega. Lavastuste vorpimine näi- teks «Vanemuises» on läinud täiesti hul- lumeelseks. Ma tegin nüüd kahte lühi- ooperit, meil oli viis (!) lavaproovi, deko- ratsioone ka veel kõiki ei olnud. Lavas- taja teeb oma esimest tööd, palus üht- ainsat päeva juurde, see oli aga täiesti võimatu. Võib-olla oli võimatu, võib-olla peab ühes kuus olema kolm esietendust? Kas ükski meie teatritest on võtnud en- dale aega ja toonud siis midagi tõeliselt head välja, mida saaks kalli raha eest maha müüa? Nüüd oleks see ju lubatud!

Kes siis ütleb lõppõna?

I. A.: Midagi helgemat või lootust- andvamat...

K.-A. P.: Tee tööd, siis tuleb ka ar- mastus.

T. V.: Ja kuidas ta edasi läks? ... See Tammsaare lause?

L. P.: Sina oled teind, aga põle tulnd.

T. V.: Aga armastus ei ole tulnud.

L. P.: Kuulge, meil on ikka armastus küll, miks me muidu seda tööd teeme?

Reigi õpetaja lugu muusikas

MERIKE VAITMAA

Loomingus oli Eduard Tubin peamiselt sümfonist, eluloo järgi võiks teda teatraaliks pidada. Teatritööd tegi ta üle neljakümne aasta: 1930—1944 «Vanemuises», 1945—1972 Drottningholmi ajaloolises teatris. Too Rootsimaal teater mängib ainult suvel ja Tubin sai leivatöö kõrvalt piisavalt vaba aega.¹ Dirigendiamet «Vanemuises» aga jättis talle muusika kirjutamiseks üksnes öötunnid ja suvepuhkuse. Karl Leichter, kes esimesena oli Tubina suure ande ära tundnud, muretses: «...Tubina õige koht ei ole «Vanemuise» juures, seal on tema tööjõudu võimalik asendada. Asendada ei ole aga kunagi võimalik enam seda ajakulu ja loovtegevuse takistusest tingitud kahju.»²

Teatril oli Tubinat küll väga vaja. Eino Uuli, tookord «Vanemuise» noor lavastaja, on väitnud: ««Vanemuise» ooperi tõusu kolmekümnendatel aastatel ja ka edasi tuleb suurel määral lugeda just Eduard Tubina teeneks, sest ta pööras vajalikku tähelepanu orkestri muusikalisele dramaturgiale ja omas ka lava jaoks vajalikku närvi.»³

Praegu on näha ka, et ka Tubina heliloomingule polnud teatritöö kasutu: ta õppis teatrit tundma seestpoolt ja see kogemus peegeldub ilmselgelt tema lavateostes, eriti ooperis — alates eri hääleliikide spetsiifika mõistmisest ja lõpetades täpse psühholoogilise «režiiga» muusikas, so läbimõeldud muusikalise dramaturgiaga. Mis puutub balletisse «Kratt», siis on see Tubina ooperite ja instrumentaalsuurvormidega võrreldes vähem kontsentreeritud, ilmselt seetõttu, et helilooja ei saanud balletti kirjutada esialgse kavatsuse kohaselt —

ühevaatuselisena, Krati kujule keskendudes —, teater nõudis õhtuttäitvat teost. Sellegipoolest pole esimene eesti ballett dramaturgiliselt nõrgem kui enamik õhtuttäitvaid teoseid uemaski balletiliteratuuris.

Ooperit hakkas Tubin esmakordselt kirjutama juba 1941. aastal, neli aastat pärast esimese loomeperioodi tipu, Teise sümfoonia valmimist. Kirjutades vahepeal veel kaks sümfooniat ja tuues esietenduseni «Krati», töötas ta ooperiga «Libahunt» 1944. aastani, siis jäi teos pooleli. Hiljem polnud enesekriitilise autori meelest mõtet tööd jätkata. Ooperižanri juurde pöördus ta tagasi alles 33 aastat hiljem, 62-aastasena, kaheksa sümfoonia autorina.

Eduard Tubina ooperid «Barbara von Tisenhusen» ja «Reigi õpetaja» on küpse helilooja ja elutarga mõtleja teosed.

Mõlema ooperi kirjanduslik alus on Aino Kaldalt, libreto lõplik kuju Jaan Krossilt («Reigi õpetaja» libreto esimene variant pärineb A. Kalda enda sulest, on kirjutatud 1938. aastal Evald Aava jaoks, kes suri järgmisel aastal). Helilooja teadis ise selgesti, millist libretot ta vajab — see ilmneb ka «Reigi õpetaja» värske lavastuse kavalehel trükitud kirjadedest Arne Mikule.

Mõlemad ooperid valmisid «Estonia» teatri tellimusel, kummalgi on olnud erisugune saatus. «Barbara von Tisenhuseni» lõpetas autor 1. VI 1968 ning 4. XII oli esietendus (dirigent K. Raudsepp, lavastaja U. Väljaots, kunstnik L. Roosa). Lavastuse 57 mängukorda on siiani eesti uudisooperi külastatavusrekord «Estonias». 1971. aastal lavastati «Barbara» ka «Vanemuises» (E. Kõlar, I. Urbel, G. Sander; 18 etendust). «Reigi õpetaja» partituuri viimasele leheküljele on autor kirjutanud kuupäeva 6. IV 1971, 2. VI valmis klaviir, millega «Estonia» kunstinõukogu tutvus 28. VI. Kuulamas oli ka huvilisi väljastpoolt teatrit,

¹ Vt ka: Eduard Tubina kirjad Heino Ellerile (I). TMK 1988, nr 8, lk 87—88.

² K. Leichter. Eduard Tubin. «Päevalehe» lisaleht «Kunst ja Kirjandus», 5. III 1939.

³ E. Uuli. Veerandsada aastat eesti muusikas ja eesti muusikateatris. 1961. Käsikiri TMK-s, lk 183.

kunstiameetnikest — Kultuuriministeeriumi muusikaosakonna juhataja V. Ojamaa ja EKP KK kultuuriosakonna instriktor B. Parsadanjan. Arutelul oli just neil teosele etteheiteid — olevat liialt sarnane «Barbaraga», aga nõrgem, ja vähemalt lähemal ajal polevat otstarbekas uut Tubina ooperit lavale tuua. «Kunstilistest» põhjendustest olulised olid lavastuse edasilükkamisel muidugi üldised kunstipoliitilised põhjused: enam ei peetud heaks tooniks sideid välis-Eesti kunstnikega, üldse väliseestlastega (isegi sellepärast, et ooperi läbikuulamisele oli kutsutud parajasti Eestis viibiv Hillar Kallas, Aino Kalda poeg, tuli direktor R. Hammerile järgmisel päeval telefoniis noomituskõne Keskkomiteest: miks pääsevad teatrimajja kõrvalised isikud!). Hiljem taotles teater korduvalt lavastamisluba. «Barbarat» enam ei mängitud (viimased etendused olid 1973. aastal), aga «Reigi õpetaja» pidi endiselt ootama: millal nõuti enne mõne muu repertuaarilahtri täitmist, millal peeti aastat mõne riikliku juubeli tõttu sobimatuks. Vahepeal hankis Kaarel Ird loa otse Moskvast, «Vanemuine» sai autorilt partituuri ja ooper tuli lavale 10. VI 1979 (E. Kõlar, K. Ird, M. Säre; 4 etendust). «Estonia» lavale jõudis «Reigi õpetaja» viimaks tänavu 5. VI (P. Mägi, A. Mikk, I. Agur) ja esimeste etenduste põhjal võib lavastusele ennustada päris pikka eluiga.

Muusikaringkondades on «Reigi õpetaja» ammu kõrgelt hinnas. Muusikateadlased Leo Normet ja Mart Humal on väitnud, ka avalikkuse ees, et just «Reigi õpetaja» on parim eesti ooper, ka parem kui «Barbara». Omalt poolt tunnistan, et mul on alati raske väga häid teoseid paremusjärjestusse seada. Tubina ooperid on minu jaoks võrdsed ka maitse tasandil.

Nende sarnasus piirdub aine sarnasusega («keelatud» armastus), käsitus on kummaski loos erisugune juba A. Kaldal. Loomulikult on ühisjooni muusikalises stiilis ja dramaturgiaprintsiipides.

«Barbara von Tisenhuseni» karakterid on terviklikud, nii armastajapaaris kui vendades on müütilist suurejoonelisust; esietenduse kavalehel võrdles J. Kross teost antiiktragöödiaga. «Reigi

õpetaja» tegelased on väiksemad ja tavalisemad inimesed, ja mitte ainult peategelased. Kummaski ooperis on episoodilisi tegelasi maarahva seast. «Barbara» rahvas on ideaalkujund, märk, mida on vaja Barbara karakteri jaoks ja selline, nagu Barbara teda näeb. «Reigi õpetaja» teenijarahvas on individualiseeritud — mõni arukas ja südamlis, mõni piiratud ja pahatahtlik. Barbara ja Bonniuse armastus on ka vaimse teineteiseleilmise joovastust, Catharina ja Kempe armastus on eeskätt võimas meeleline külgetõmbejõud. Kuid «tavaliste» inimestena oskavad nad kahelda, nende muusikalised karakterid on psühholoogiseeritumad. Kõige heitlikum ja keerulisem on nimitegelase, Reigi õpetaja Paavali Lempeliuse karakter.

* * *

Tubina ooperite muusikaline dramaturgia on meie sajandi tuntuimate ooperite taustal küllaltki omaladne, isikupärased jooned on pärit autori sümfonistikäekirjast. Sümfooniažanri mõju ilmneb juba üldstruktuuris: pildidel on omavahel kontrastsed, suhteliselt püsivad põhitempod ja karakterid, nagu sümfoonia osadel. «Reigi õpetajas»: 1. *Adagio* — 2. *Allegro* — 3. *Adagio, lento* — 4. *Allegro* — 5. *Lento* — 6. *Molto allegro. Andante festivo*. Orkestril on Tubina muusikalises dramaturgias tunduvalt olulisem roll kui vokaalpartiidel. See on muidugi iseloomulik XX sajandi ooperile üldse, välja arvatud Orff, kellel alati on esikohal lauldav sõna (ja kes ühtki oma muusikalist lavateost ei nimetanud ooperiks), ning Menotti, kellel vokaal ja orkester on tasakaalus. Kuid võrreldes Bergi, Prokofjevi, Sostakovitši või Britteniga on Tubinal orkester veel tähtsam, harva on lauljate käes muusikaliselt kõige olulisem liin. Orkester on draama peamine tõlgendaja, kuid suhtub vokaalpartiisse väga tähelepanelikult ja teksti võtmefraaside ajaks vaikib hoopis või taandub napiks taustaks.

Vokaalpartiid on valdavalt retsitaatiivsed (leidub nii kõneintonatsioonidel põhinevat kui ka meloodilist retsitaatiivi), ent vokaaltehniliselt nõudlikud, pakkudes esitajatele ka professionaalset huvi. Eelkõige vajavad need aga sügava muusikalise kultuuriga lauljat, kes tajub hästi tervikkõla ja oskab lasta end inspireerida ka orkestrist, värvida häält väl-

jendusnäanssidega, mida talle sisendab orkester.⁴

XX sajandi levinuim ooperitüüp on muusikalise draama ja numbrioperi süntees, esimese prevaleerides: läbiv arendus, millesse on lükitud üksikud täielikumult või peaaegu lõpetatud muusikanumbrid. Nii on ka Tubinal. Kuid ta ei kasuta tüüpiliseks muutunud laialdast juhtmotiivistikku: kummaski ooperis on üksainus sel kombel süsteemselt korduv kujund, et võib kõnelda seisundi- või sümbolmotiivist. Isiku-juhtmotiive pole, küll aga võib mõnel tegelasel olla eelistämber.

Muusikalistes draamades on juhtmotiivisüsteem levinuim vahend ka puhtmuusikalise tervikkuse saavutamiseks. Harvemini — näiteks Debussyl ja Bartókil — täidavad seda ülesannet nn üldised intonatsiooniseosed, sekka mõne pikema teema kordus — nagu Wagneri-eelses numbrioperis. See on ka Tubina viis, originaalse erijoonega: teose algustaktides kõlab teema, millest kogu ooperi tähtsam muusikaline materjal kasvab välja nagu oksad puutüvest (nn intonatsioonibaas). Algteema ise on ühtaegu draama lähtekujund ja üldistus. Olulised on ka muude piltide algused: lühidas orkestrielmängus kordub at-mosfääri loov motiiv, otsekuu pildi moto; tegevuse hargnedes eemaldutakse sellest aegapidi. Pildi lõpp on uuel materjalil, enamasti kulminatiivne («Reigi õpetajas» — neljas viimases pildis).

* * *

«Reigi õpetaja» algab Reigi randade muusikaga. Ja «...nendesinaste randade tühjus on suur ja rusub meelt, ning ep ole Eestimaal palju üksikumaid kohti» (A. Kallas).

Näide 1

⁴ «Estonia» uuslavastusele pühendatud ER «Muusikalises tunnis» 16. VI ütles dirigent Paul Mägi, et ta on teinud «Reigi õpetaja» orkestratsioonis väikesi muudatusi. Nagu näha partituurist, seisneb enamik neist dubleeringute vähendamises ja on ilmselt tingitud «Estonia» akustikast (lava hoopis tuhmim kõla orkestriruumiga võrreldes). Ükski muudatus ei moonuta autori ideid.

Näite kaks esimest takti moodustavad kogu ooperi algteema. Edasise jaoks on tähtsaim klarnetimotiiv *as-es-as-f-e*. Kvardiline algus mõjustab paratamatuse, ranguse, ka lihtsakoelise jõu kujundeid — vastavaile teemadele on iseloomulikud rütmiliselt aktsentueeritud kvarditaktid, sageli päris teema algul. Klarnetimotiivi teine, nõtkem pool *as-f-e* aga avaldab mõju — küll vähem silmator-kavalt — armastuse ja inimlikkuse muusikale, mille meloodikas on rohkesti tertsi- ja sekundiintervalle (ka nende «intensiivsemaid variante», detsimit ja nooni). Selles ooperis (erinevalt «Barbarast») on oluline ka algteema absoluutne helikõrgus: heli *as* on otsekuu teose põhiheli (sealjuures harva toonika — Tubina muusika on enamasti polütonaalne, ühehääluseski kiirelt muutuva tonaalse keskmega), mis aina naaseb dramaturgiliselt tähtsatel hetkedel, küll orelipunktina, küll meloodiafraasi kulminatsioonina. Lõpuks, alguse taustakooskõla *a-h* ja orkestrikoloriit kujunevad — nii koos kui eraldi — otsekuu Reigi koloriidiks. Keelpillide ja madalas registris klarneti tämbrikooslusse lisanduvad hiljem ka fagott ja metsasarv.

1. pildis (mererand) mängivadki pikalt üksnes keelpillid, klarinet, fagott, metsasarv. Alles lõpu eel, kui talutüdruk Viuu tuleb teatama, et uus *diaconus*'e-isand, «piltilus mees», on pärale jõudnud, astub sisse oboe ja jääb mängima pildi lõpuni. Edaspidi kaasneb oboetämber sageli Kempe enda vokaalpartiiga.

2. pildis (Kempe saabumisõhtu) jõuab lõpule peategelaste eksponeerimine. Värvipalett on täienenud flöötide ja sordiiniga trompetitega, viimased mängivad pildi «moto» uljast kvardiga algavat

viisi. Lahedasse peomeeleollu tekib esimene ebakõla, kui Lempelius märkab, et naine oleks nagu tujust ära. Tema kohatu repliigi peale «...Catharina on üks vaga ja kombeline naine» väljendab vaikiva Catharina seesmist protesti ekspressiivne repliik puupillidelt:



Näide 2

Kahtlemata reedab see äkiline tundepahvak esmakordselt ka Catharina pingša huvi Kempe vastu, sest eadspidi on samalaadne meloodika iseloomulik just Catharina ja Kempe stseenidele. Neis ei kujune siiski korduvat, so juhtmotiivi, nagu «Barbara von Tisenhuseni» armastusmotiiv (mis on nüüdsama näiteks toodud motiivile õige lähedane), kordub üksnes meloodiatüüp: suured hüpped, enamasti laskuv üldsuund, muutlik rütmijoonis, milles on ikka mõni trioolifiguur. Aga see on ka Tubina instrumentaalteose lüüriiliste teemade sagedasim meloodiatüüp. «Reigi õpetajas» tähistab järgmine sama tüüpi repliik (nüüd keel- ja puupillidelt) Kempes ärkavat huvi naise vastu; samal ajal kõlab esmakordselt tromboonitämber, lühike jõuline soolo, tekitades ohuaimuse. Muusikas, so tegelaste sisemuses on intriigi alanud, ehkki sõnades ei viita sellele veel miski.

Meespeategelaste erinevus ilmneb laulunumbreis, muusikalistes stilisatsioonides. Kempe näitab oma kauneid kombeid tundelise ja galantse armastuslauluga (*La Folia*). Eufooriline Lempelius üritab koguni kaht laulu. Esimene, millega vintis majasand algusfraasidest kaugemale ei jõuagi, algab laskuva

tab midagi ka nende isiksuse sügavamatest kihtidest.

Et Lempelius painutab sirgeks hobuseraua, võiks ju olla üsna koomiline, Catharinal ongi piinlik: joobnud mees ajab oma jõuga uhkust. Aga stseeni muusika lubab aimata, et füüsilise jõuga käib koos tugev tahe ja et kõik see võib saada ka ohtlikuks. Taas osalevad tromboonid, ent karakterseim on järsk ostinaatne rütm

(jne), millest järgmistes piltides kujuneb konfliktivõi afektirütm, eriti intensiivne variandis

Ka Jonas Kempe, see peenem ja kasvatatum mees, on malbe pealispinna all tugev. Dialoogis Catharinaga muutub tema vokaalliin kiiresti retsitatiivsest arioosseks (ilmselt oskab ta naistega ümber käia), kulmineerides poetilise metafoori («Äraeksinud koda oled sina siin Reigis, Catharina...») kirklikes kõrgregistrisse tõusvais fraasides.

3. pildi (jaanipäeva-aegne suveõhtu) sissejuhatus on hümnilikult ülev (algusteema on näites 3; NB! pedaal *as*). Sama kujund püsib ka Catharina Issandalt nõu-küsimise fraaside ajal (küllap on naine oma südames juba otsustanud) ja Catharina — Kempe dialoogi algupoole.



Näide 3

kvardiga ja ülistab polkarütmis elumõnusid. Teine hoiatab pahareti eest; tõusva kvardiga algavat koraalivii kommenteerib autoripositsioonilt ironiline, dissoneeriv punkteeritud rütmiga saade.

Laulunumbreis kui «esinemistes» avaldub siiski üksnes kummagi õpetajahärra *persona*. Veel samas pildis välja-

Catharina tundesööstu («Ma vihkan oma tühja elu...») juhatab sisse konfliktirütm.

Peaegu poole pildi kestusest hõlmab Saalomoni Ülemlaul, mida loevad teineteisele Catharina ja Kempe. Orkester hoiab tundetemperatuuri pidevalt kõrgel. Lauljad alustavad ikka ühel noo-

dil retsiteerides, «lugedes», kuid peagi muutuvad fraasid lennukalt meloodilisteks, pildi lõpu poole üha kiiremini:

Catharina

agitato

Mi-nu ar-mu-ke on nāgus mees kilm-ne tu-hande seas.

Tema silmad on kui tui - kese silmad vee-õjade hāres, piimaga pestud...

Nāide 4

Ülemlaul katkeb dialoogideks ja jätkub taas, iga kord ekspressiivsemana kui varem. Pildis on kaks võimsat kulminatsiooni. Esimene on viimase Ülemlaulu lõigu eel (Catharina ja Kempe jõuavad teineteise kaenlasse, *Largo affettuoso*): bassidel on taas orelipunkt *as*, vaskpillidel juubeldavad trioolifiguurid. Teine, peakulminatsioon on viimase Ülemlaulu lõigu lõpp, heli *as* — sõnal «surm», mitmes värvis ja registris — on nüüd meloodiafraasi sihtpunkt:

peripeetiat valmistab ette ulatuslik teenijarahva stseen, milles algul arutatakse jutte salapärestest merilehmadest, siis härraste suhteid. Catharina tulles provotseeritakse kõnelusega abielurikkujate karistusviisidest tema nõrkusehoog. See on pildi esimese poole kõrgpunkt; samas saabuvad õpetajad.

Muusikaliselt on 4. pilt esialgu ooperi algteemast kõige kaugem. Rahutu atmosfääri loob volaov 12/8-rütm tritoonikoladega (tritoon on paljude motiivide

Catharina, Kempe

f

sest ar-mas-tus on tu-gev kui surm...

mp

f

cresc.

molto

Nāide 5

Kõrgete häälte motiivkordusega tõus (helidel *as* — *es*, vt taktid 6 ja 7 näites 5) näib töötavat pikka ja võimsat laineharja, kuid lõpeb järsult (*sforzato*), sest — ootamatult jõuab tagasi Lempelius, pahandades saamata jäänud raha pärast. Tema mõistmisevälgatus (Catharina ja Kempe vaikimise tõttu) toob kaasa vihapahvaku konfliktirütmil, mis lõpetabki pildi — iseloomulikes Reigi tämbrites (klarnet, fagott, madalad keelpillid).

4. pilt (Reigi kirikumõisa peretuba) on pika äreva pingemooniga. Peatege-

lased jõuavad otsese kokkupõrkeni ja piirdeintervall ja esineb ka vertikaalis. Pildi põhiosa, peategelaste stseen, on eelnenud muusikaline järg, kuid kõige olulisemal hetkedel annab taas endast märku ooperi muusikadramaturgiline põhitelg. Lempeliuse raevupurset dialoogis Kempega toetab konfliktirütm; tema palve teadvuseta Kempe juures algab tromboonide kooskõlal *h-a-h* (millele timpanitremolo *f*-i pikk orelipunkt annab tritoonikoloriidi). See palve näib Lempeliuse karakteri mõistmiseks õige oluline: pinnaline peab olema usk, mis nii hõlpsalt lubab omaenda vastuolulisi soove seostada Issanda tahtega!

ad lib.

Issand- kui see si-nu pü-ha tahtmi-ne on, et see mees peab surema -

in tempo

siis... siis sün-di-gu nõn-da! Kempe - sa

e-lad veel? Issand-ma tänan sind, et sa ei lasknud mul märtsuulise seada... Näide 6

Heitlikus dialoogis Catharina on Lempeliusel paar heldimushetke, muusikalist õrnust — esmakordselt ooperi vältel, seni on ta suhelnud Catharinaga kui range ja enesekindel isa. Ta armastab tõesti oma naist, aga taibates, et sellel on meeles ainult Kempe, muutub taas haavunud süüdistajaks; pateetilised laskuvad tromboonimotiivid peatuvad oreli-punktiks *gis* (-as, ooperi «põhiheli»).

Catharina ja Kempe lühikeses dialoogis pildi lõpu eel kordub ooperi põhiheli üha, algteema kvardialgus valitseb motiivikat (sh motiivid *as-es*). Kuid «hüümärgilises» *tutti*-järelmängus pärast Catharina ekstaatiliselt meelegendat põgenemisotsust («Ma tulen sinuga kaasa! Viigu su tee kas tulesurma või taevasse Linnutee taha!») kõlab uus, võimas ja võimukas kujund: ühtlastes vältustes (kogu takti hõlmavais triolides) akordid meloodiajoonega *a-fis-e-/a-cis-h*. See on edaspidi juhtmotiiviks kujuneva motiivi esimene variant, nime-tagem ta esialgu kellade-motiiviks — kellalikkus on muusikalises materjalis endas, ja ooperi lõpul saabki ta kella-tämbri.

5. pilt (kohtusaalis) valgustab draamat uuest, kõrgemast ja kaugemast vaatepunktist, ja see valgus on jahe ja kurb.

Kõigil tegelastel on ainult kõnetekst, mille iga lõik või fraas, vahel koguni üksik sõna kõlab kindla muusikalöigu ajal. Orkestripartii koosneb peamiselt *fugato* dest.⁵ Tähtsamad teemad on omavahel suguluses: intervallikas valitseb kvart, rütm on marsielementidega, mis otsekui ennustaks juba hukkamisprotsessiooni (viimane uus teema, mis kordub ostinaatselt otsuse lugemise ajal, saabki hiljem, lõpupildis, hukkamisrongkäigu muusika aluseks).

⁵ «Estonia» lavastuse kavalehel trükitud kirjas on autor ise maininud fuugat — heliloojad nimetavad kõnekeeles sageli fuugaks teema fugeeritud esitusviisiga muusikat; fuugat kui lõpetatud muusikavormi pildis siiski pole.

Kõige sarnasemad on Lempeliuse ja Kempe tunnistusi saatva muusika kvardialgusega teemad: üks on teise peegeldus, st õigupoolest on see üks ja sama teema. Catharina tunnistuse teema on ülejäänuid pehmem — marsilike rütmifiguurideta, meloodiajoones valitsevad väike sekund ja tertis (kvart on üksnes piirdeintervall). Peategelaste kolmnurga otsekui uutmoodi karakteripaigutus (eelmistes pildides: armastajad *contra* Lempeliust) võib peegeldada muutunud situatsiooni, aga võib-olla ka autori üldisemat suhet tegelastesse. Igatahes on ta oma mitte liiga tõsisel kõnemaneeeris kord väitnud: «Mind huvitas selles loos ainult, kuidas kaks pastorit ühe naise pärast kaklevad... Catharina, no tema on kui üks lilleke, kes ainult ootab, et keegi tuleks ja murraks...»⁶

Polüfooniline, ühtlase suursuguse liikumiskarakteriga helikangas annab tekstile saatuslikkuse fooni. Kuid ajuti peatub polüfooniline arendus ja orkester läheb üksiksündmustega vahetult kaasa. Juba pildi algupoolel: uudishimuliku rahva käratsemisega kaasnevad intensiivsed septimihüppega motiivid, ametnike tulekut tähistab ostinaatne trompetisignaali, kaebeluste sissetoomisel on generaalpaus.

Protsessi ajal on muusikaliselt eraldi välja valgustatud just Lempeliust, alates tema talitsematuist vahelehuüetest kaebeluste tunnistustele ja lõpetades enesevalitsuse täieliku kaotusega nende välja viimisel. Lempeliuse dialoogis Catharinaga avab tegelaste sisetunde instrumentide dialoog: Lempeliuse küsimusega (kas naine tuleks tema juurde tagasi?) kaasnevad alandlikult paluvad fagotifraasid ja Catharina vastusega habras, nagu äraolev viiulisoolo.

Sündmustiku pöördepunktile vastab

⁶ E. Tubina viimse kodumaareisi ajal, 1979. aasta novembris salvestatud intervjuust ETV muusika-saate jaoks (eetrisse ei läinud).

nn kulminatsioon. Kui süüdistus mustas nõiduses on ära langenud ja karistus abielurikkumise eest sõltub Lempeliuse sõnavõtust, jälgib autor nimitage last eleegiliste läbipaistvate akordidega, milletaolisi on pildi emotsionaalseis episoodides põgusalt ette tulnud ka varem, — nüüd kujuneb neist pikk resignatsioon hääbuv fraas.

Nõudnud jumala tahte täitmist, sisuliselt niisiis surmaotsust, tunneb jutustuse Lempelius ennast «...nagu üks mees, kes on mõrtsukatöö teinud». Ooperis on see hinnang pandud Catharina suhu; naise spontaanset hüüet «Mõrtsukas!» toetab orkester dramaatilise tõusuga, mis vaibudes lõpeb otsekui ennustuslikult kõlava kellade-motiiviga (variandis *g-d-c*). Ekspressiivne on ka pildi lõpp, milles Lempelius püüab Catharinat vangivahtide käest lahti rebida, järelmängus kordub taas kellade-motiiv (*e-h-a*, nüüd puupillidel ja kiiremais trioolides).

6. pilt (Raekoja plats) jaguneb tegevuslikult ja muusikaliselt suure plaanis kaheks: linnarahvas hukkamisetenduse ootel (*Molto allegro*) ning vaeste patuste rongkäik, so hukkamisprotsessioon (*Andante festivo*). Nagu eelmiseski pildis, on muusikaline põhivalgustus objektiivne, kuid uuel, iroonilisel moel, sest tegemist on veel ühe uue vaatepunktiga. Nüüd näeme draamat keskkonna — väarikate ja verejanuliste aadliprouade ja antvarkide — pilgu läbi, mida omakorda valgustab autori kurbirooniline pilk.

Pürjelite-stseenis on omakorda kolm osa, kindlate žanritunnustega: skertso — ballaad — skertso (repriis). Äärmistes osades teravneb iroonia sarkasmiks. Keskosa Moritaadimüüja laul kujuneb pilaballaadiks vemmälvärsiteksti ja muidugi ka kitarriliku orkestrisaate nüansside tõttu. Rootsi rahvaviisi meenutav meloodia aga on puhas ja nukker, seda võib kergesti uskuda mõneks mõõdaniku popp-tippviisiks:

(Allegretto)

E - las Hiiu maal pastor Lempelius o - ma proua Cath - ri - na - ga.

Moritaadimüüja laul on ooperi pikim iseseisev vokaalnumber, varieeritud kupleevormis (salme on «autori» lubatud kolmekümne üheksa asemel küll kõigest neli), tõusva pingejoonega. Lõpusalme kordab hasartselt koor, kõige vängema tekstiga viimast salmi üksnes mehed — naiste vaimustatud kommentaaride saatel. Skertso repriisiosa kulmineerib kahe pürjeliemanda groteskkes kakluses paremate vaateplatside pärast, järgneb kahanemine ootusärevasse *pianissimo*'sse.

Vaeste patuste rongkäigu juba kohtupildist tuttavalt teemal kujunevad nüüd variatsioonid muutumatule meloodiale (nn *soprano ostinato* variatsioonid), tihe- neva orkestratsioonid ja tõusva dünaamikaga, nagu sellele vormile sageli iseloomulik (näit Raveli «Boloro»). Pildi algupoole muusikaga võrreldes on iroonia varjatud, umbes nagu Mahleri leinamarssides. Tõusuga kaasnevad koori verdihkavad kommentaarid ning ahas-tava Lempeliuse hüüded Catharinale. Enne hukkamõistetute kolmandat, viimast ringi ümber platsi klammerdub Lempelius Catharinasse — alles see katkestab korraks protsessioonimuusika, sundides orkestrit reageerima äreva kromaatilise ülessööstuga. Viimane ring on vokaalkommentaariideta, orkestri täiskõlas, teema vaserühmalt hirmutavalt jõuline. Kulminatsioonil, kui Lempelius on jäänud platsile üksi, hakkab korduma variatsiooniteema algus — nagu oodates muusikalist lõpplahendust. Selle ettevalmistus on aga ammu alanud.

Andante festivo algul, veel enne rongkäigu teemat, hakkas kõlama uus, seni kasutamata tämber: *campane* (remark: «Raekoja kell hakkab lööma. Sellega liituvad kõigi kirikute kellad...»). Juba eelmistes piltides kuulnud kellade-motiiv on nüüd oma «õige» tämbri ja kõrgusega: *as-es-des* — nimelt need helid on kuuldelisel esiplaanil (vt näide 8, *campane* partii), esimesena kõlama hakanud «Raekoja kell» lööb teose keskset heli *as*. Variatsioonides jäävad kellad

(vahel ainult üks või kaks häält) üheks kontrapunkti- ja tämbrikihiks, ja pärast ülejäänud orkestri vaikimist (meloodiajooon peatub kõrgregistri *as*'il, basspillid kvardikooskõlal *es-as*) lõpetavad teose üksi, uhkelt ja võimukalt:

enne tegelaste sündi toimiv jõud (nagu Wagneri Siegfriedi saatus, rääkimata antiiktragöödiast), vaid paratamatus, mis tuleneb inimeste endi kirgede ajendatud otsustest. Ooperi lõputaktide juurde kuulub remark, mille kohaselt Lempe-

The image shows a musical score for the end of an opera. It features five staves. The top staff is for Campana, with a tempo marking of $\text{♩} = 58-60$ and a dynamic marking of *fff*. The second staff is for Timp., with a tempo marking of *Grave* $\text{♩} = 40-42$ and a dynamic marking of *fff*. The third staff is for the strings, with a dynamic marking of *fff*. The fourth and fifth staves are for the woodwinds and brass. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Näide 8

Oigupoolest on omapärane ja sugestiivne muusikaline lõpplahendus eos ooperi algustaktides. Algmotiiv *as-es-as-f-e* on nn intonatsioonisüüze lähtepunkt, kellade-motiiv *as-es-des* — sihtpunkt. Esimene on varjatud pingega ja võimalusterohke, teine resoluutne ja lõplik. Niisamuti nagu draama enda algus ja lõpp: väliselt rahulik rand, kus Catharina «meel rabeleb», ja surma paratamatus. Kummagi motiivi karakteri määrab selle lõpuosa, esimesed helid on ju ühised, rütmijoonis mõlemas ühtlane. 3. pildis, ooperi kõige õnnelikumal kulminatsioonil, vahetult enne süüze pöördepunkti, on ka intonatsioonisüüzes sündmus, mis fikseerib ajutise tasakaalu seisundi: helid *as-es* jäävad korduma iseseisva motiivina rütmipeatusega *as*'il (vt näide 5, orkestripartii meloodiajooon taktides 6—8).

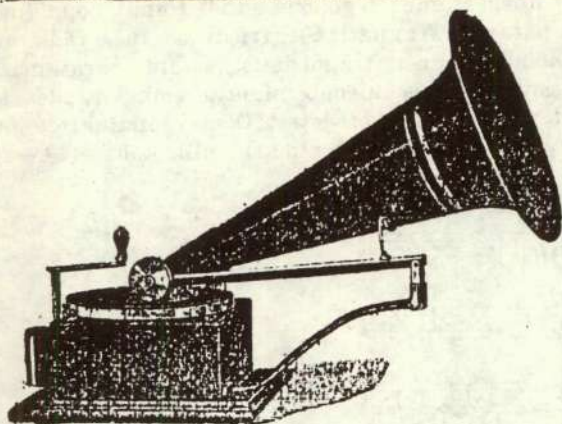
Mida öieti sümboliseerib kellade-motiiv? Meenutame selle kõlamise põhjusti: Catharina põgenemisotsus, kohtupildi sisuline kõrgpunkt ja lõpp, kogu hukkamisprotsessioon, ooperi lõpp. Välja arvatud konkreetselt olustikuline lisafunktsioon (kirikukellad) lõpupildis, on kellade-motiiv niisiis seotud tähtsaimate, traagilise lahenduseni viivate hetkedega. Saatus motiiv? Võib-olla. Kuid Reigi õpetaja loos pole saatus inimväline, juba

liius toetub vastu Raekoja seinale ja surub pihud kõrvadele, kellade heliseses «purustavalt valjusti»: võib-olla on need ka tema südametunnistuse kellad...

Aino Kalda jutustusega võrreldes jääks Reigi õpetaja lugu ooperis nagu pooleli, puudub nimitegelase hilisem sisevaatlus, eluõhtu selginemine. Seesugune filosoofilisem lõpp — epiloogi kujul, kas või üksnes Lempeliuse monoloogina — polnuks sugugi vastuolus ooperižanri spetsiifikaga, ammugi mitte Tubina helikeele kujundiringiga, seda vähegi tundes võib kujutleda, et muusika olnuks vapustav. Kuid helilooja eelistas dramaatilist lõppu. Kui intensiivselt ta ise sellega kaasa läks, näitavad kaks päeva enne partituuri lõpetamist kirjutatud read: «Lõputseen — surmamõistetute ringiviimine Tallinna raekoja platsil — sai enese arvates päris hästi, kuna seda nüüd partituuri kirjutades ei saa muidu rahulikult kaaluda kui söön närve vaigistavaid pille. [- -] Noja, ma pole ka varem niisuguseid asju kirjutanud, kus puhkpillide jäiga marsile löövad kuus kella kaasa...»⁷

Ooperi Lempelius jääb lunastusest ilma ja me ei tea, kas ta selle hiljem leiab. Seda selgemini on fookuses tema traagika ja tema süü.

⁷ E. Tubina kirjast K. Leichterile 4. IV 1971. 45



Gramophonid

täige paremad rääkijad masinad ilma pääl 20 rbl. kuni '80 rbl.

Kontserdi gramophonid

suure kõlatrehtriega imelise kõlarohkusega, annavad hääle loomulikul tagasi, 100, 110 ja 125 rubla.

Gramophoni platted

150 kop. tükk

Kontserdi tükkide platted, 1 jalg läbimõõta, 8 rubla tükk.

Uus!

Kõige uuem uudis!

Uus!

Praegu ilmunud Eesti keeli rääkijad ja lauljad platted,

mis minu hoolitsemisel ja mõne Peterburi Eesti seltsi liikme lahtusel Peterburis gramophoni seltsi poolt üles võetud. Nende hulgas on: „Paistab silgisel ta päikene“, „Kord kuumas“, „Säält ju mu kullate“ jne.

Gramophonide ja Phonographide iseäraline ladu

S. v. Kiiserikky.

Kuulutus «Postimehes» 10. I 1902 (vki), et Tartus on tulnud müügile esimesed eestikeelsed heliplaadid.

Pilk eesti heliplaadi alguskümnendeile

REINO SEPP

Näib, et ühtki uut kultuurimeediumi pole alul küllalt tõsiselt võetud. Vaadake eelmise sajandi lapsi — fotograafiat, kinematograafiat ja helisalvestust. Praegu võib õigusega väita, et nad on olulised kunsti- ja dokumentatsioonivahendid ning säilitavad koos oma vana venna, trükikunsti saadustega, keskselt osa rahva vaimsest pärandist. Sellele vaatamata ei palvi ei film, päevapilt ega heliplaat veel sama tähelepanu kui raamat ja perioodika. Nende uute meediumide arhiivid on puudulikud,

toodete registrid lünklikumad, nende ajalugu vähem uuritud. Eriti ähmased on teadmised meie heliplaatide kronoloogiast — diskograafiast. Materjale süstemaatiliselt ei koguta, ei redigeerita ega uurita. Pole seepärast ime, et elementaarsemadki andmed eesti heliplaadi ajaloost on teadmata. Ülevaade meie grammofonimuusikast puudub mitte ainult koguteosest «Eesti muusika», vaid ka ENE-st. Varem või hiljem siiski hakkame tajuma piinavat vajadust kunagiste salvestuste järele — ja siis peame täp-

selt teadma, kes on kellestki midagi ja millalgi plaadile jäädvustanud. Kuid tundmatut otsida ei osata ja nõnda jääb diskograafia abita paraku mõnigi ajalooline sündmus või võrdlusvõimalus märkamata ja kasutamata.

Allpool tooduga on tahetud asjahuvilistele kokku võtta seni esile tulnud faktid eestikeelse heliplaadi tekkest, varasemast repertuaarist, gramofoni nobedast levikust ja selle ühiskondlikmajanduslikest aspektidest. On sümptomaatiline, et see kirjutus tuleb Läänemere teiselt kaldalt. Helijäädvustuse ajaloo uurimine eeldab nimelt koostööd üle mere ja riigipiiride.

Berlineri leiutist saatis algusest peale rahvusvaheline ettevõtlus. Eestikeelseid akustilisi salvestusi näiteks tegid noored ringirändavad Ameerikast või Saksamaalt pärit entusiastid. Ja seda mitte ainult Tallinnas ja Tartus, vaid ka väljaspool Eestit. Tänu oma aktiivsele eestlaste kolooniale on näiteks varasemas eesti heliplaadi osas keskel kohal tsaaririigi pealinn. Plaadid aga pressiti Inglismaalt juhitava firma «The Gramophone Co» (hilisema «His Master's Voice'i» — siin edaspidi lühendatult HMV) tehases Saksamaal Hannoveris. Seejärel on selle multinatsioonalse ürituse jäljed — plaadid, matriitsid, märkmikud ja muud dokumendid — laiali ladudes ja arhiivides üle maailma. Nende näol on aga tege- mist Eesti seisukohalt esmaste allikatega, mida kasutamata jättes jääks meie heliplaadi ajalugu poolikuks. Küsimus on seega, kui võrd need materjalid on säilinud ja/või on korras, kuidas nende juurde pääseda ja palju ressursse vajaneb nende töötlemiseks. Kõikjal pole paraku jõutud helimälestiste säilitamises ja dokumentatsioonis võrdsele kaugale.

Näiteks siin, sõdadest laastamata arhiivilembes Roots Kuningriigis, saab rahvusfonoteek tänava 10-aastaseks. Diskograafiaid on jõutud teha sügavuti ja laiuti: eri perioodidest, firmadest ja isikuist. See oleks juba nagu loomulik osa rahvuskultuurist, kõrvutatav bibliograafilise tööga. Oleks harimatuse tunnus, kui tuntud plaaditähed, siinsete Arderi, Eskola, Pinna ja Rinne vastete monograafiaid või mälestused ilmuksid ilma nende heliplaatide looteluta või et Mart Saare taolise suure helilooja juubelit pühitsetaks tema täieliku helisalvestiste nimekirja kirjas- tamata.

Millal võiks jõuda Eestis nii kaugale? Kergendav on teada, et andmestiku selgroog — HMV diskograafia — on mitmekümneaastase uurimistöö tule-

musena valmimas. Ja mis tähtsaim — omaette köitena ootab avaldamist maailma juhtivamate diskograafide hulka kuuluva Alan Kelly koostatud kronoloogiline loetelu kõigist HMV plaadistustest Venemaal¹. Ehkki pole veel teada kirjastajat, käib juba redigeerimistöö. Tänu asjaoludele, et olen autorit abistanud mõnes Eestisse puutavas küsimuses, on juba siinses ülevaates võimalik tema lahkelt loal kasutada uuena tunduvaid fakte eesti heliplaadinduse algusajast. Niivõrd kui kodumaised allikad võimaldavad, lähtugem ometi teada olevaist Eestis avastatud pidepunktidest.

Esimesed salvestised

Seni varaseim dokument näib olevat ajalehekuulutus 1902. aasta algusest², mille on alla kirjutanud keegi S. von Kieseritzky. Et sellenimeliste Liivimaa kodanike sugupuul on trükis kättesaadav, pole valik raske — S-iga eesnimesid kannab selles suguvõsas ainult Siegfried (1859—1913)³. Malehuvilised tunnevad ta vanaisa kuulsat lellepoeaga Lioneli (1805—1853), esimest Eestist võrsunud maailmaklassi maletajat, kes oli muide Faehlmanni isiklik tuttav⁴. Siegfried oli proviisor Tartus ja talle kuulus toonase Peterburi uulitsal asuv Kramereri (veidi nooremaile tuntud kui Julius Lille) apteek⁵. Selle kõrval — nagu fotokoopiast näha — üritas ta maarahvale sokutada mitte ainult grammofone ja fonograafe, vaid ka kõige uuema uudisena «eesti keeli rääkijaid ja lauljaid plattesid». Apteekrihärart võidakse ehk veel kunagi tituleerida eesti heliplaadi isaks, sest kuulutuse kohaselt on need meie esimesed plaadid just tema tellimisel Peterburis mõne kohaliku «Eesti selt- si liikme lahkusel» tehtud. Aga millal?

Tootjana mainitakse «gramophoni seltsi», mis peaks tähendama viidet «The Gramophone Company'le». Alan Kelly käsikiri kinnitabki oletust. Ameeriklase William Sinklar Darby eksperitiisi all tehti Piiteris oktoobrist novembrini 1901 Venemaa kohta rekordiline arv — 674 helisalvestust. Neist oli kuus üheküljelist 7-tollist (18 cm-list) plaati, kuhu vist esmakordselt ajaloo märgitakse «sung in Estonian» («laulud eesti keeles»):

¹ A. Kelly. Mis Master's Voice — The Russian Catalogue, 1899—1929. Käsikiri.

² «Postimees» 10. I 1902.

³ E. Seuberlich. Stammtafeln Deutsch-baltischer Geschlechter, I Reihe. Riia, 1924, veerud 203—220.

⁴ E. Luukk ja H. Hindre. Male Eestis. Tallinn, 1965, lk 23—24, 27.

⁵ Ilmar Lill, Malmö, suuline teade.

Nr Matriit- si nr	Kata- loogi nr	Pealkiri	Arvatavad loomeandmed		
			viis	sõnad	
1	1602 B	22632	Paistab sügisel ka päikene	A. Weizenberg	A. Kolzow/ K. A. Hermann
2	1603 B	22633	Kord kuumus nagu piiki	A.-E.-M. Gretr	K.A. Hermann
3	1604 B	22634	Sealt ju mu kullake	Soome rahva- viis	C.R. Jakobson
4	1605 B	22635	Kus viibid sa	A. Weizenberg	A. Haava
5	1606 B	22636	Kus on [kurva kodu]	M. Härma	«Vana Kannel»
6	1607 B	22637	Mureta meel	?	?

Tabeli puhul olgu toonitatud, et meieni pole säilinud andmed laulude tegijaist. Siiski saab neid viie esimese laulu kohta tuletada. Kuigi Anna Haava sõnadega «Kus viibid sa» oli sellal kasutusel mitu viisi ja ilma plaati kuulamata pole võimalik otsustada, kas lauldi näiteks O. Lindbladi või K. Türnpu helindit. Tabelisse on siin valitud koguni kolmas variant, nimelt «Laulu ja Mängu Lehe» tookord viimases, 13. aastakäigu soolode ja duettide noodilisas toodud A. Weizenbergi viis, sest samast vihikust on ilmselt maha lauldud kaks esimestki laulu. Kuna meie nimeka kujuri muusikalooming on ammu unustatud, tundub kahe ta laulu plaadistamine muidugi üllatavana. Kuid sellal neid trükkis avaldati ja esitati kontsertidelgi. Pealegi tegutses ta Peterburis ja oli sõber noore Mihkel Lüdigiga⁶, kes võis tunda lauljatki ja olla helisalvestusel kaastegev klaverisaatjana.

Lisandub huvitav tähelepanek, et Kieseritzky jätab oma reklaamis mainimata niihästi heliloojad kui ka laulja nime ja viimase plaadi pealkirjad. Kõik viitab sellele, et heli jäädvustamise tagamõtteks polnud veel kaugeltki heliplaadi loodetava ostja muusikaline soov, vaid kõmuline aparaat ise — üleskeeratav lauluvurr oma mustkunstitükki-dega.

Kellele aga kuulub au olla laulja neil esimestel eestikeelseil plaatidel? Selleks oli tenor M. A. Goltisson, tudeng Peterburi konservatooriumist, kes ilmselt käis grammofonistuurios taskuraha teenimas. Keelebarjäärde ületamine polnud talle mingi probleem, sest teda salvestati mõned päevad hiljem ka vähemalt viiele soomekeelsele heliplaadile. Kui palju vene aktsent eesti või soome esma-plaatide kahinast välja kostis, pole teada, aga ei tarvitse vist omistada erilist tähendust keele puhtusele mustkunstiks mõeldu puhul. Et see muusika nautimisel segav võis olla, selgub siiski kaks aastat hiljem Pärnu laulupeol, kuhu Goltisson

oli kutsutud esitama tenoripartiid Haydni oratooriumis «Loomine». Ta häält küll kiideti, kuid kurdeti halva diktsiooni üle.⁷

Metallnegatiivid toimetati esimesel võimalusel Peterburist Hannoveri tehasesse, kus šellakist viisiketaste tiraaž juba samal sügisel valmis pressiti. Pole kahtlust toonase Euroopa kaubaveo operatiivsuses. Kauni maakeele esimesed uhiuued laulukonservid (kui unustada kõik enne seda meie kodumaal täidetud fonograafirullid) võisid tõesti olla — nagu kuulutus lubab — Tartu apteekrihärä «iseäralises laos» juba 1902. aasta jaanuari alul.

Kui eestikeelse heliplaadi ajalugu algas Peterburis 1902, siis esimene heliplaadistus Eesti pinnal toimus paar aastat hiljem — 25. jaanuaril (vkj) 1904 Tallinnas. Nii igatahes võib järeldada sõnumist 27. jaanuari (vkj) «Teatajas», mida juba varemini on oma kirjutisitsiteerinud teenekas helimuististe avastaja ning päästja Heino Pedusaar⁸. Kes need olid, kes organiseerisid ajaloolise tähtsusega helisalvestuse Tallinna hotelli «Kuld Lövi» saalis? Kuna laulis «Estonia» koor, on ilmne, et üritusele aitas kaasa «Estonia» seltsi juhtkond ja muusikalise valiku eest vastutas koorijuht, hilisem notar Jaan-Johannes Bergmann. Järeldusi võib teha ka heliinseneri isiku kohta. Alan Kelly ja tema kaks abilist taastasid juba ammu, talvel 1903/1904 ümber Vana-Maailma plaadistusi teinud 6 tehniku sõiduplaanid. Neist sakslase Franz Hämpe salvestusmarsruut kulges Piiterist Tbilisisse ja tagasi⁹. Ehkki Tallinna pole meie pettusemuseks teatud märkida Hämpe retroaktiivsesse sõiduplaani, võib too agar ülesvõtja siiski olla identne mehega «Kuld Lövis». Nimelt tema 10-tolliste

⁷ Sealsamas, lk 85.

⁸ H. Pedusaar. Helide maailm. Tallinn, 1966, lk 104.

⁹ J. F. Perkins, A. Kelly, J. Ward. On Gramophone Company Matrix Numbers. «The Record Collector», Ipswich, 1976, nr 3/4, lk 82.

plaatide numbriseeria katkeb millegipärast just tagasiteel Riist Peterburi. Miks? Kas see ei vihja võimalusele, et Riia ja pealinna vahel töötati veel ühes kubermangulinnas? Täpselt nii väidabki «Teataja»: Tallinna külasthanud «agen- did» viibisid just enne Eestit Läti «muusika-ilmas»! Vaadake, kuidas va- helejäädud matriitsinumbriid vastavad eesti plaadistustele. Lehesõnumi kohaselt koor laulis 15 (Kelly andmeil 14) pala, päev hiljem tulid aparraadi ette sopran Paula Brehm ja härra M*. Lihtne arvut- us näitab, et matriitside loetelu tühi- mikus (nr 1737 L kuni 1768 L) piisab ruumi nii sellele kui ka mõnele teisele lauljale! Ühtlasi aga selgub nüüd, et lisaks 10-tollistele «platedele» toodeti Tallinnas veel kaks tosinat 7-tollist mat- riitsi ja jäädvustatigi muid soliste: mees- test Otto Bachmann, Roman Jürgens, A. Mathiesen, Eduard Sirks ning keegi «Tamella» (kas anagramm Villem Thali nimest?), naistest Agate Hermann. Oli ka laule kvartetilt ja «Musu-duett» Vil- lem Thali ning pr K. Ottensoniga.

Lisaks Peterburile ja Tallinnale sal- vestati eesti laulu ka Tartus. Selles osas aga võime hetkel toetuda ainult ühe va- nema ajakirjaniku mälestustele interv- juust, mis tehti ilmselt juba pool sajandit tagasi ja trükiti mõnes kodumaa lehes ning uuesti ära kasutati New Yorgi aja- kirjas «Meie Tee»¹¹: «Nagu andmestik kõneleb, oli see juba aastal 1906. Nimelt toimunud esimene heliplaadistamine Tartus Riia tänavas asunud selleaegse nimega «Commerz» hotellis. Selleks saabus Tartu Saksamaalt «võtja» oma salapärase kastiga. Plaatidele laulsid mees- ja segakvartett.

Kes olid esimesed solistid meeskvar- tetis? Hilisemas eesti seltskonnas isegi hästi tuntud nimed ja nimelt: dr Rudolf Bernakoff, A. Sihvermann, näitleja ja teatrijuht Ants Simm ja kirikuõpetaja Arnold Laur.

Segakvartettis laulsid Adele Ruus, Claire Allik, dr Rudolf Bernakoff ja muusikamees ning helilooja Leenart Neumann-Helisal, kes hiljem oli ka Akadeemilise meeskoori juhiks.

Üldse lauldi heliplaatidele 16 laulu. Neist neli olid jõululaulu. Kõik need

* M. on ilmselt klaverisaatja nimetäht. Kuna eel- misel päeval Tallinnas toimunud kontserdil saa- tis Brehmi Peterburist tulnud Mihkel Lüdigi¹⁰, siis näib, et noor helilooja tahtis vältida oma hea nime «määrimist» konservmuusika tegemisega ja paljastas ainult oma eesnimetähe.

¹¹ H. Pedusaar. Eesti Raadio saatet «Uut möödunust». 2 X 1982.

¹² Reporter. Esimesed eesti heliplaadid. «Meie Tee». New York, 1975.

lauljad olid L. Neumanni laulukoori liik- med ja arvatavasti ka tema poolt selleks välja valitud, kuna heliplaadistamise korraldajaks oli L. Neumann ise. Laul- mine oli ka tasuline. Iga laulu eest maksti kvartetile viis rubla. Seega teenis iga laulja sel korral [maksimaalselt — R.S.] 20 rubla, mis noil aegadel oli päris suur raha!

Tolleaegne informatsioon märkis, et saadud rahaga laskis Claire Allik, päsra- tine pr Holst, endale valmistada «uue moodsa punase kostüümi» ja dr R. Ber- nakoff, kes siis oli veel üliõpilane, sai tuliue hea ülikonna! Need esimesed eesti heliplaadid löid väga hästi läbi. Kui need müügile tulid, joosti neile otse tormi... Vaevalt neid plaate veel kusa- gil leidub. Aastat nelikümmend tagasi neid aga asjaosalistel veel oli. Võimalik, et mõni Eesti muuseum neid on talle- tanud.»

Mõni aasta hiljem ilmunud «The Gramophone Company» eestikeelses plaadikataloogis leiabki need kvartetid kokku 19 salvestusega (k.a kaks jõulu- laulu ja kaks koraali). Vana leHEMEHE detailses ja huvitavas kirjelduses on peale plaadistuste arvu teinegi väike mäluviga. Salvestuste ajaks annab Alan Kelly teose käsikiri nimelt kaks aastat hilisema, täpsemini 1908. aasta novembri või detsembri, kusjuures «salapärase kastiga võtjaks» osutub jälle Franz Hampe. Plaadistuspäigaks on küll märgi- tud Tallinn, aga HMV arhiivis leidis Kelly oma hämmastuseks osa laulude pealkirjade taga märke «Tartus». Nagu mõistatus — eestikeelse linnanime sees- ütlev vorm Inglismaale saadetaval doku- mendil, samal ajal kui plaadietiketti- dele trükitakse «Jurjew!» Igatahes see kõik toetab «Meie Tee» teavet heliplaa- distusest ülikoolilinnas. Muide, Tartu salvestisteks olid ka üheksa Leenart Neumanni baritonisoolot. Need on laul- dud, nagu plaadikataloog¹² väidab, «he- lilooja [teisisonu nii Mart Saare, Alek- sander Läte kui ka Karl August Her- manni — R.S.] klaverisaates». Seejuu- res Läte mängu kinnitab lause säilinud plaadil. Märget K. A. Hermannit saatmi- sest sama plaadi teisel küljel aga pole. Ilmselt polnud maestro tervis hea, ta surigi juba aastavahetusel.

Repertuaar

On märkimisväärne, et juba esimene grammofoni aastakümme tõi kaasa au-

¹² Täieline eesti keele plattede nimekiri. Moskva, 1909 (okt); Uus eesti keele plattede nimekiri. Moskva, 1909 (dets).

Andmestik ka almanahhis «Eesti Filatelist». Göteborg, 1987, nr 31, lk 75—82.

6. Sügisel.

A. Weizenbergi viis.
Ebn. Niide v. 33pde.

Син-тиль сол-намко, да о-сем-ю; циб-туть циб-ти-ки, да
Paistab sü-gi-sel ka päi-te-ne, õit-seb wa-le-a-jal

пиu
не нь по-ру. А вес-ной бы-ла стень жел-та-я,
õi-e-te, te-wa-bel fa tu-lul mu-gu-te,

dim. rall. poco e dim.
ту-ки на-на-аш, да безь дож-ди-на.
wiu-wa-ta lord on hel-jul yil-we-te.
M. Kõljoni järelt Wene teatris A. N. S. 22

A. Weizenbergi laul «Sügisel». Selle esikväärs «Paistab sügisel ka päikene» pandi nimeks esimesele eesti heliplaadile. («Laulu ja Mängu Leht», 1897, üksiklaulude ja duettide noodilisa, lk 21.)

kartust äratava eestikeelse repertuaari. Alan Kelly diskograafia perioodist 1901—1910 hõlmab 276 salvestist, lisaks pole võimatu, et mõni teinegi toona Venemaal tegutsenud heliplaadifirmadest müüs samuti eestikeelseid tooteid. Kuni täielik selgus puudub, on parimaks ülevaateks kaks kataloogi 1909. aasta lõpust. Kokku on neis loetletud 221 salvestist, kõik HMV-le kuuluva odava kaubamärgiga «Zonophone Record». Arikatalooge kasutades peab muidugi meeles pidama, et puudub aktuaalsuse kaotanud materjal. Asjata oleks siit otsida nii algusaastate seitsmetolliseid ket-takesi, kus ainult üks külg «mängib», kui ka hilisemaid läbimüüdud tiraaže. Kelly 50 andmetega võrreldes puudub ennekõike

vanim kihistus, kokku 55 salvestist.

Antud 221 lugu jagunevad 111 plaadi vahel. August Kitzbergi monoloog «Ära tappis lapse nüüd» näidendist «Punga Mart ja Uba-Kaarel» on see, mis esineb kaks korda. Kõik 19 «ilulugemist» on Peterburi kirjanduskriitikult, teatritege-lastelt, osavalt etlejalt Ernst Särgava vennalt Otto Petersonilt. Tema valik on nagu miniatuurne eesti kirjanduse anto-loogia: «Kalevipojast» üle Jannseni, Koidula, Veske, Särgava jt Anna Haavani. Muljet rikub üksnes seik, et välja on jäetud nii Vilde kui ka Juhan Liiv.

Ülejäänud 202 plaadipoolt on muusika vallast. Seejuures leidub kahele tosinale

loole mitmeid interpreete. Võiks arvata, et korduvalt esitatute hulgas on ka selleaegse kontserdipubliku lemmiklood. Nii näiteks on neljas eri ettekandes «Kui ma olin väiksekene», «Pulmarööm» ja «Süda tuksu».

Muusikapalu on kataloogis 165, mida esitavad 14 solisti (vt tabel,) kaks duetti, kolm kvartetti, kaks segakoori ja üks orkester. Muide, kuni 1909. aastani tehtud 276 HTV salvestisest pärineb Tallinnast 145, Piiterist 103 ja Tartust 28 lugu.

Märkimisväärne on heliplaadistajate muusikaline maitse. Kataloogide 125 teada oleva päritoluga loost on selge enamik — 92 eesti komponistidelt. (Kahjuks meie muusika ajaloos tundmatuks ja eesnimeta jäänud F. Lucke tenoriaariaist

vastu tuli siis alles 20-aastaselt August Gailitilt. Ta teeb järelduse, et «publikum, kes kinematografides käib, kes kõige suurema huvitusega banalseid grammofoni couplettisid kuulavad», ei või olla muud kui madalate instinktidega inimesed¹³.

Kupleede hulgas on siiski ka noore, alles 1885 sündinud Paul Pinna suurt populaarsust ettevalmistanud operetiaariaid ja naljalaule. Tema panust kõrtsitubade levimuusikasse võib heast küljest tutvustada kuplee «Külakool ja külakõrts» lõppstroof:

«Seepärast lõpuks laulan ma:
Oh sa vaene isamaa,
Ei haridust pole vaja siin,
Sest üle kõige käib meil viin.»¹⁴

Aga kuidas peegeldab künnendi heli-



Kohvergrammofon seltsiks vabas vahis olevaile meeskonnaliikmeile aurulaeval «Irene» (omanik Aleksander Utas). Pildistatud Kalendborgis Taanis 1938.

on kolme laulu päritolu veel selgitamata: «Önn öitseb», «Mu võidu tee» ja «Mu kallid neid».)

Vanade «platedega» tavaliselt seostatava palaganimuusika valdkonda jääb 37-ne jääk. Kuivõrd maitseelase see oli? Ilma plaate kuulamata või tekste nägemata on võimatu sellele küsimusele vastust leida. Ainult mõni pealkiri, nagu «Pimeda loetud kuulutused» ja «Joonunud peaga» (mõlemad Johan Parmi repertuaarist), osutab võimalusele, et lugu on labasevõitu. Ilmselt oli seda laadi plaatide mõju ometi suur. Haritlastel, keda vaevas ka grammofoni tehniline küündimatus muusikalise elamuse vahendajana (meenutagem Oskar Lutsu satiiri Kiire poja ristseilt), polnud vist erilist usku mehaanilise moosekandi tõsisesse kavatsusisse. Üks esimesi rünnakuid korraga kahe tehnilise moekarje

konservi eesti muusikakunsti? Vaadake heliloojate nimestikku (vt tabel). Täiesti ootuspäraselt tuleb enamik lauludest — 70 näidet — juhtivalt heliloojailt: Karl August Hermann, Miina Hermann-Härma, Aleksander Läte, Konstantin Turnpu, Johannes Kappel jt. Veel märkimisväärsem on, et näeme hästi esindatud ka toonaseid noorkomponiste (23—35-aastased, seisuga 1. jaanuar 1909): Rudolf Tobias, Artur Kapp, Mart Saar, Mihkel Lüdig, Artur Lemba, Leenart Neumann ja Paula Brehm* — kokku

¹³ A. Gailit. Sherlock Holmes (meie turukirjandusest). «Postimees» 5. XI 1911.

¹⁴ P. Pinna. Küla koolimaja ja kõrts. «Uus täiendatud Neuide ja peude lõbu-laulik». Teine trükk. Tartu (1911), lk 108—109.

* Lauluga «Kevade rööm», mille, järeldades avaldamisest «Laulu ja Mängu Lehe» neljandas aastakäigus 1888, komponeeris Paula Brehm, olles vaid 11-aastane.

14 looga. Valik ei oleks võinud palju täielikum olla, ajalukku läinud nimedest¹⁵ puuduvad ainult Juhan Aavik (24-a) ja Peeter Süda (25-a).

Säärane plaadistuspoliitika teeb au võõrsilt tulnud heliinseneride kohalikele juhendajaile. Tallinna puhul on ilmne «Estonia» muusikajuhtide J. Bergmanni ja Otto Hermann, Tartus mitte ainult L. Neumann, vaid ka S. Lindpere roll. Peterburis võis aimata Mihkel Lüdigi vahendavat kätt, kui seda järeltada tema abikaasa Mathilde Lüdigi-Sinkeli pea-aegu veerandsajast salvestusest ja tema enese «Eesti Nooresoo Seltsi Muusika Osakonna segakoori» plaadidest. Millegipärast hoolitses Lüdigi piinlikult selle eest, et ta nimi klaverisaatjana või koorijuhina kataloogist ja etiketidelt välja ei paistaks. Oma pioneerirolli varjamine on tal nii täielik, et see ei paljastu ka 1969 Tallinnas ilmunud «Mälestustes».

Siinkohal väärib märkimist, et meie grammofooni ajaloo esmakümnendi plaadistumest on üks praegu kättesaadav. Mart Saare juubeli puhul 1982 üllitatud arhiivülesvõtete plaadile on kiiduväärse teona mahutatud soololaul «Hoiavahest aken lahti» Paula Brehmiga helilooja enese klaverisaatel. Plaat sai kõrge hinnangu oma ajastu esitusviisi dokumendina, kui mängisin seda rahvusvahelisele kuulajaskonnale Balti Konverentsil Stockholmis 1987 (illustratsiooniks loengule eesti grammofonirepertuaari geneesist). Muide, plaadiümbrisel välja pakutud heliülesvõtte aeg 1904 on ekslik. Matriitsi number paigutab salvestuse sügisesse 1908, kui Paula Brehm järjekordselt Tallinnas Franz Hampe üles seatud ruuporisse laulis.

Järgnevad aastad

Heliplaadi teist dekaadi Eestis alustas jällegi HMV. Septembris 1911 viibib Tallinnas heliinsener E. J. Pearse ja salvestab 83 lugu. Seekord on repertuaariks peamiselt operetipalad «Estonia» lavalt. Grammofonilooliseks uudiseks on, et klaveri asemel saadab lauljaid «Estonia» orkester. Teatrilooliseks avastuseks aga teave viie salvestuse kohta eesti esimesest operetist, Adalbert Wirkhausi ja Paul Pinna «Jaaniööst», mille muusikat ja libretot peetakse täiesti kadunuks.* Lisaks Paul Pinna, Olga Olak-Miku ja Lulli Wirkhausi soolodele esineb viimane veel duetis koos Alfred Sälli-

kuga. Heliplaadiartistidena debüteerivad ka Gustav Avesson, August Blaubrik, Benno Hansen, L. Jakobson ja Alma Weltmann.

Vaid kaks aastat hiljem tuleb Tallinna legendaarne Ameerika heliinsener Fred W. Gaisberg, kel on muu hulgas suured teened Caruso ja Saljapini esmaplaadistuste tegemisel. Oma mälestustes («Music on Record», London 1947) ta Eestis viibimist kahjuks ei puuduta, ilmselt olid tema 55 salvestust seatud Riia heliplaaditehase käikulaskmisega. Märkimist väärivad 4 esimest Eesti meeskooride (dir Raimond Kull) plaati ja sama arv ülesvõtteid August Topmanni segakoorilt. Need plaadid katalooginumbritega P 94 ja P 493 vahel on praeguseks juba suured haruldused, sest I maailmasõda murdis sisse ning tehas koos lao ja matriitsidega evakueeriti ja küllap vist hävis järgnevais mullistustes.

Ajavahemikus 1911–1939 saabuavad peale «Zonophone» *alias* HMV toodangu Eesti poodidesse plaadid kaubamärkidega «Amour» (Venemaa), «Columbia» (Inglismaa), «Bellacord-Electro» (Läti), sakslaste «Artiphon», «Beka», «Electro-Victoria», «Homocord», «Odeon», «Parlophon» jt. Mõned plaadimärgid näitasid end üürikeseks, teised nagu HMV ja «Bellacord-Electro», jäid Eesti turul lõpuni püsima.

Kaks suurt tehnilist murrangut leiab aset kahekümnendate keskel. Võetakse kasutusele elektriline salvestus ja turule saabub kohvergrammofon. Heliplaadimuusika ei erine enam nii palju tegelikust muusikast, pilli aga kannab enesega kaasa kas tõhe või vabasse loodusse.

Eesti viiakse HMV organisatsioonis Skandinaavia filiaali tiiva alla. See korraldab plaadistused kas Kopenhaagenis, Helsingis või muis pealinnades ja laseb heliplaadid valmistada firma peatehases Inglismaal Hayesis. Üle poole eestikeelseist ülesvõtteist tehakse siiski Tallinnas, kuhu HMV tehnikud saabuavad koos aparatuuriga kolmel korral: juunis 1928, mais 1930 ja mais 1939. Praegu Rootsisis ladumisele saadetud HMV Skandinaavia diskograafias, mis käsitleb kümneaastakut 1925–1934¹⁶, leiab umbes 180 Eesti turule mõeldud salvestist. Koos 414 eesti looga Alan Kelly Tsaari-Venemaa diskograafias moodustavad need kaks välismaalaste koostatud teost tähtsa allikmaterjali ka eesti kultuuri loole. Need on registreeritud paljudest armastatud häälestest,

¹⁵ H. Olt. Estonian Music. Tallinn, 1980.

* «Estonia» lauluteatri rajajad. Tallinn, 1981, lk 45 ja 111.

¹⁶ K. Lilledahl. Elektriska inspelningar i Skandinavien och för den skandinaviska marknaden 1925–1934. Käsikiri.

kes mõne erandiga enam meie keskel ei viibi. Ent loetletud näiteis on nad oma rahvale igavikustatud.

Aga see pole veel kõik. Riigitegelaste hääle ta eesti algupärase muusika salvestamiseks anti ajaloolise tähtsusega panus alles aastal 1939 HMV ja Riigi Ringhäälingu ühistöös. Eesti raadio direktor Friedrich Olbrei nimetas oma ülevaates ajakirjandusele¹⁷ ligi sada pala eesti muusika paremikust, alates soololauludest kuni ettekanneteni sümfooniaorkestrilt. Paraku sõja tõttu see kõrgeväärtuslik repertuaar Eestis kunagi müügile ei jõudnud.

Siin on oluline tähendada, et osa sest on siiski olnud kättesaadav välismaal. Selle mitmes mõttes kultuuriloolise päästeaktsiooni sooritas paguluse alg-aastail Rootsis asutatud «Eesti Majandusühing Produkt» eesotsas Lembit Kriisaga. Pärast referendumit Rootsi eestlaste hulgas julges ta endale müügiks tellida lisaks enamikule HMV ennesõja-aegseist salvestistest ka ligikaudu pooled 1939. aasta plaatidest algupärase süvamuusikaga. Ekspertide hulgas, kes aitasid valikut teha, oli muu hulgas helilooja Eduard Tubin.

Ühiskondlik-majanduslikud aspektid

Tekib küsimus, milline oli selle uue kunstivahendi ühiskondlik ja majanduslik tähendus? Mil määral suutis ta viia elukutselise muusika saavutus Eesti eri nurkadesse? Kas on grammofon süüdi rahvalaulu ja ühislaulukommete taandumises? Vaevalt saab neile küsimustele enam vastata. Mis teha võime, on jälgida mõningaid leviku näitajaid. Alul mainitud Tartu proviisor Kieseritzky igatahes pidas mõttekaks eestikeelses «Postimehes» kuulutada juba aastal 1902. Nii et ostjaid pidi leiduma muudegi hulgast kui mõisnikud ja linnasaksad. Aga kui paljudele oli selline ost — grammofonid hinnaga alates 20 rublast ja plaadid 1.50 tükk — jõukohane? Ilukirjandusest teame, et vähemalt Paunvere rätsepal oli see moodne riistapuu koju muretsetud. Väga usutav, et käsitööline võis mõne kuuga kõrvale panna need kümnelised, mida Kieseritzky nõudis oma odavaima «iselaulja» eest. Ja see, mis oli võimalik antvärgile, pidi kontimööda olema teistelegi pisiettevõtete omanikele: kaupmeestele, möldritele, külaseppadele ja kõrtsmikele, rääkimata majaomanikest, riigiametnikest, advokaatidest ja arstidest. Ka jõukamad talunikud võisid seda endale lubada.

¹⁷ Anon. Eesti muusikast 10 000 plaati. «Rahvaleht» 18. V 1939.

Ühes teises oma kuulutuses samast aastast¹⁸ pakkus ettevõtlik apteeker Kieseritzky müüa ka «isemängivaid gramfonidid 5 kop. sisseviskega — kindel sissetuleku hallikas trahteritele ja theemajadele — 100 ja 110 rubla tükk ning 10 plattet pääle kauba». See võib tähendada, et sajandi esimesel kümnendil levisid grammofonid vähehaaval (ehkki mitte alati just *juke-box*'i-taoliste monst-rumitena) kõrtsidesse üle kogu Liivi- ja Eestimaa.

Aastast 1902 on teateid ka avalikult välja kuulutatud grammofonikontsertidest, mis toimusid koos veelgi kõmulisema tehnikaike, kino demonstratsiooniga¹⁹. Muide, juba siis kauples Kieseritzky ka kontsertgrammofonidega, hind peadpööriv 125 rubla. Neil mängimiseks soovitati kolmerublaiseid, ilmselt HMV punase etiketiga *de luxe*-seeria plaate, kus laulsid maailmakuulsused. Esimest teada olevat heliplaadi-kontserti Eestis reklaamiti Tallinna elanikele saksakeelses lehes «Revalsche Zeitung»²⁰. Konservitud hääle ja liikumist tutvustati 5.V—24.VI (vkj) 1902 parun Maydelli majas Harju tänav 48. Kontserdiaparaadil mudel «Triumph» oli esietenduse päeval viis seansi: kl 2, 3, 4, 5 ja 8 p l, elavaid pilte lasti joosta neli korda: kl 6, 7, 8 ja 9 p l. Kell 20 esinesid seega mõlemad masinad ühekorraga ehk leidis aset, nagu üteldi «eine grosse Doppel-Vorstellung». Sissepääs tavali-sele seansile maksis koos heategevusmaksuga vastavalt koha väärtusele 30, 20 või 12 kopikat. Topeltetenduse hinnad olid muidugi kõrgemad: 40, 30 või 20 kop. Lastele oli siis veel kõik lubatud ja nemad tarvitsesid maksta ainult pool piletit.

Mida võis kontserdil kuulata? On iseloomustav, et ei peetud tarviliseks programmi välja kuulutada. Iselaulva ja -rääkiva pilli näitamisest oli reklaamiks rohkem kui küll. Alles lehe ühest järgmisest numbrist²¹ leiab viis vihjet kava kirevusele. Esinejaist on äratuntavad Venamaa toonased lavakuulsused ooperitenor Nikolai Figner ja lauljatar Anastassia Vjaltseva. Peale selle reklaamitakse kedagi bassist Knüpfertit, mingit naerustseeni ja ilmselt humoreski pealkirjaga «Hambaarsti juures». On väga kahtlane, kas sejuures mängiti mõnd eestikeelset verivärsket «platet» — linnakodanike

¹⁸ «Postimees» 22. III 1902.

¹⁹ Veste Paas (kes on autorit tänuväärset abistanud siin viidatud varasemate sõnumite ja kuulutuste leidmiste ja väljakirjutamisega) kirjas 28. IX 1987.

²⁰ «Revalsche Zeitung» 4. V 1902.

²¹ Sealsamas 11. V 1902.

esmaseiks käibekeelteks olid veel saksa ja vene.

Kuid kindlasti ei kestnud kaua, kui kino koos lauluvurriga hakati näitama lihtrahva pidudel ja laatadel üle kogu maa. Mõned aastad hilisemast on teada juba demonstratsioon Haaslava karskusseltsi «Priius» saalis, kus «kinematographis» etenduva Vene-Jaapani sõja vaheaegadel toimus «grammofoni kontsert»²². Kavast pole lehes muidugi juttu, kuid võiks arvata, et publikut taheti rõõmustada millegagi olemasolevast eestikeelsest plaadivarast.

Tehnikas samm edasi oli aastatel 1907—1908 demonstreeritud helifilmi eelkäijad, kus grammofon sünkroonselt saatis vändatud liikuvaid stseene²³.

Tähtsaks verstepostiks iga uue kultuurimeediumi arengus on hetk, kui ta lakkab olemast pelk mustkunst või lelu üksikuile fanaatikuile ja snoobidele. Uue etapi algust, meediumi levimist rahva hulka, tähistab ühiskondliku võimu vahelesegamine seaduste, määruste, eeskirjadega. See hetk saabus grammofonile üsna peatselt.

Hiljemalt aastaks 1908 oli suurel Venemaal heliplaat ära proovitud ka poliitilise agitatsiooni vahendina. Üle maa levisid Ameerikas pressitud revolutsiooniliste kõnede ja laulude plaadid. Kohe, kui võimude kõrvu kostis «riigikukutaja» šellakisse talletatud kime hääl, otsustati heliplaadid seaduse ees võrdustada trükiseadustega ja kehtestada neilegi tsensuur.²⁴ Nüüd tagantjärele vaadates kahjuks see «aukõrgendus» igas seoses läbi ei löönud. Näiteks ei korjatud heliplaatidest ilmselt sündeksemplare raamatukogudele. Algsed helitsensuuriks võetud meetmed polnud aga ilmselt küllaldased. Juba aprillis 1911 väljastati ses asjas Eestimaa kuberner salajane ringkiri, mis tegelikult täidab vaid impeeriumi siseministreeiumi värske korraldust. Kuberner teeb maakonnaülemale ja Tallinna politseiülemale ettepaneku kontrollida avalikes kohtades esitatavaid, samuti müügiks määratud heliplaate ja mittesobivuse korral need käibelt kõrvaldada ning asjaosalised vastutusele võtta kriminaalkoodeksi vastavate paragrahvide alusel.²⁵

Järgnenud tegelikkust, aga ka grammofoni levikut üle kogu Eesti peegeldavad kaks sõnumit «Postimehes» sama aasta keskelt. Teemajadel näiteks kehtes-

²² «Postimees» 18. II 1905.

²³ V. Paas. Olnud ajad. Tallinn, 1980, lk 39.

²⁴ Anon. «Revalsche Zeitung» 13. XI 1908.

²⁵ ENSV RAKA f 54, nim 1, s-ü 29 (V. Paasi kokkuvõtte alusel).

tati nõue hankida «grammofoni pidamise luba»²⁶. Tegelikult seda määrust aga ignoreeriti: «theemajades peeti grammofonisid ilma tarvilise lubata», kirjutab leht. Tartumaa politseinikud said nüüd korralduse need load üle vaadata. Järgmises tsitaadis võib aga ridade vahelt aimata ühest küljest küll ametniku kurisolekut kuberner salajase eeskirjaga, kuid teisest küljest ka lehe kirjasatja nõrdimust tsensori väikluse üle:²⁷

«Tõstamaa Haridusselts, kes Varblas pidu kavatses toime panna, mõles näitemängu vaheaegadel pääle Varbla pasunakoori ka kaasavõetud grammofoni mängida lasta. Nagu nüüd kuulda, on Haapsalu maakonnaülem III jaoskonna noorem abiline, kes Lihula alevikus elab ja kelle poole selts palvega pidu luba pärast pööras, nõudnud, et temale grammofonil ettekannetavad muusikatükid enne ette mängida lastaks, mille järele ta alles luba võib anda grammofoni ettekandeid pidu eeskavasse võtta. Nõnda peab siis grammofon Tõstamaalt enne pidupäeva Lihulasse viidama, et muusikatükksid eeltsenseerida lasta.»

Teeme nüüd hüppe üle kahe aastakümne mullistuste sügavasse rahuaega. Sirvime Tallinnas Harju tn 37 seisnud kaubamaja «A.-S. Tormolen & Ko» kataloogi aastast 1931 ja võrdleme hindu. Eestikeelsed plaadid maksavad 2.50—3.00 krooni, HMV 30-sentimeetrised luksusplaadid 15.75. Kohvergrammofone saab alates 60-kroonisest «Primaverast» kuni nahkse HMV-ni hinnaga 180 kr. Kastaparaadid maksavad alates 55-kroonisest «Parlonette'ist» kuni 225-kroonise punasest puust HMV-ni. Kappaparaatidest on odavam «Parlophon» 180 kr, kalleim punasest puust HMV 350 kr. Kui palju neile raha kulutati?

Kui uskuda kaudseid andmeid Eesti kaubandusstatistikast²⁸, siis ületas vähemalt ühel aastal heliplaatide ja grammofonide import oma väärtuselt viljapeksugarnituuride sisseveo ühes jõumasinatega. Nõnda olevat Eesti Vabariik kulutanud aastal 1928 grammofonidele 346 000 ja plaatidele 287 000 krooni. Sama allika kohaselt toodi samal aastal sisse rehepeksumasinaid ainult 409 000 krooni eest.

Grammofoni koha üle ühiskonnas mõtiskles sellal kirjanik Juhan Jaik²⁹:

²⁶ Tartu teated. Grammofoni pidamise kohta theemajades. «Postimees» 8. VIII 1911.

²⁷ Uuemad teated. Grammofoni tükide eeltsenseerimine... Sealsamas 11. V 1911.

²⁸ J. Jaik. Meie grammofoni repertuaarist. «Muusikaleht» 1930, nr 12, lk 275.

²⁹ Sealsamas, lk 273—275.

«Poissmehele on ta ajaviiteks igavuse tundidel ja meeleoluloojaks poissmehelelik olenguil, perekondades pannakse ta helisema silmapilgel, kui abikaasadel ei leidu enam midagi teineteisele ütelda. Isegi lapsekasvatuses on grammofonil oma koht. Perekonnas, kus on olnud nii grammofoni kui ka lasteõnnistust, pannakse varsti tähele, et pisike... jääb magama grammofoni unelaulu saatel.

Ent tarvilisim on grammofon siis, kui kamp šimmipoisse ja šimmitüdrukuid sõidab kuhugi maale... Vaatamata kõigele omab aga grammofon suure tähtsuse meie muusikaelus. Ta on meie ajal suurimaid laulude ja viiside levitajaid. Ta on tuhandeile muusika-asjanduses tähtsaim tegur... muusikalise maitse arendajaks.» Võib-olla on neis lauseis ära üteldud ka tänapäevaste helikandjate tähtsamad funktsioonid, ainult selle vahega, et šimminoorusse all tuleb mõista nüüdseid moenoorte rühmitusi.

Lõppsõna

Juhan Jaik ohkas juba sajandi algupoolel, et «pole aga kellelgi sellist plaatide «raamatukogu», sellist muuseumi, mis sisaldaks kõik eesti plaadid kõige esimesest katsest alates»³⁰. See oli haruldastel kaugenägelik soov, sest esimese konkreetse plaanini näib olevat jõutud alles nüüd. Heliloojate Liidu juhatuse 20. novembri pleenumil 1987 räägiti rahvusfonoteegist, mille loomist soovitakse uue rahvusraamatukogu juurde.

Heliajalooliste materjalide koondamine ja diskograafiate koostamine ei laabu muidugi üleöö. On kindlasti hea, et vastavaid kogemusi võib leida nii lähedalt nagu Helsingi ja Stockholm. Ja on õnn, et ei tarvitse alustada algusest. Tänuaga tuleb mõelda muuseumidele, asutustele ja arvukaile eraisikuile, kes oma fonoteekides talletavad sajandi algupoole haruldusi. Olgu kiidetud ka

³⁰ J. Jaik. Meie grammofoni repertuaarist. «Muusikaleht» 1930, nr 12, lk 275.

need entusiastid, kes juba enam kui veerand sajandit tagasi alustasid päästeaktsiooni eesti helimälestiste kindlustamiseks tulevatele põlvedele.

Tallinnas on Heino Pedusaare juhtimisel hoolsa ja täpse töö tulemusena restaureeritud ja välja antud nüüdseks rohkem kui sadakond ennesõjaaegset salvestist, Stockholmis Viljar Nairise ja Lembit Kriisa poolt LP-dena kättesaadavaks tehtud 45 kunagist heliplaati. Et uuslaadistused moodustaksid vähehaaval tõeliselt esinduslikud antoloogiad eesti häälestest ja meie helikunsti interpretatsioonist, võiks rahvusfonoteegi vahendusel saada kasutada rahvusvahelise heliplaaditööstuse panilais säilitatavaid originaalmatriitse. Kui diskograafia on kord nii kaugel, et matriitsi numbrid on teada, siis võib õige numbril abil hõlpsasti nentida, kas otsitav salvestis on kättesaadav või mitte.

Ääretult tähtis oleks koostöö filofonistide pidevalt suureneva hulgaga nii kodumaal kui väljas. Vastava ühingu kaudu võiks muu hulgas ergutada vanade heliplaatide ülesotsimist, täpsete etiketiandmete kogumist (kas või katkistelt ketastelt) jne. Ühingu välismaiste liikmete abiga oleks mõeldav kokku panna enam-vähem täielik komplekt võõrsil toodetud eesti muusika ja interpretide plaatidest.

Talletatud hääle pole ainult kurioosne kaja minevikust, vaid ka palju muud. Ta on osa meie biograafilisest ajaloost, nagu olemasolnud isikute portreedki. Ta on keeleline, kirjanduslooline, lavakunsti-alane, muusikaline ja olmelooline dokument. Selles on säilitatud poliitilisi sõnumeid ja sündmuste autentseid protokolle. Arvatavasti ei või ükski rahvas olla ükskõikne oma mineviku kultuuripärandi vastu. On vaid vaja hakata tajuma, et selle hulka kuuluvad ka kogu sajandi häälekonservid, alates juhuslikest fonograafirullidest ja heliplaatidest kuni nüüdisaegsete helisalvestisteni.

EESTI HELILOOJAD JA INTERPREEDID HELIPLAADI ESMAKÜMNENDIL

(sulgudes salvestiste arv heliplaadikataloogides aastal 1909)

Heliloojad	Interpreedid (solistid)
Brehm, Paula (1)	Bachmann, Otto bariton (9)
Hansen, Robert Teodor (1)	Brehm, Paula sopran (19)
Hermann, Karl August (30)	Frisch, Gustav näitleja (10)
Hermann, Miina (26)	Jürgens, Roman tenor (3)
Hermann, Otto (1)	Lucke, F... tenor (20)
Järv, Jaak (1)	Lüdig-Sinkel,
Kapp, Artur (4)	Mathilde sopran (24) 55

Heliloojad		Interpreetid (solistid)	
Kappel, H. Johannes	(4)	Masing-Grünberg,	
Kunileid, Aleksander	(3)	Ella	sopran (14)
Lemba, Artur	(2)	Neumann, Leenart	bariton (16)
Läte, Aleksander	(20)	Parmi, Johan	näitleja (7)
Lüdig, Mihkel	(4)	Peterson, Otto	näitleja (19)
Neumann, Leenart	(2)	Pinna, Paul	näitleja (15)
Saar, Mart	(4)	Sachs-Wirkhaus,	
Tamm, Aino	(1)	Lully	sopran (6)
Thomson, Aleksander	(1)	Sirks, Eduard	näitleja (4)
Tobias, Rudolf	(1)	Tamm, Aino	sopran (12)
Türnpu, Konstantin	(5)	Tinn-Fellinsky,	
-----		Johannes	bariton (10)
Eesti rahvaviisid	(7)		

Ühe muusikutee kroonikast: Enn Võrk

Protokoll nr. 12¹

EN HL juhatuse koosolekust 12. XII 1950. a. kell 17.00

Koos olid: E. Kapp, H. Kõrvits ja E. Arro.

Juhatab E. Kapp, protokollib E. Arro.

Päevakord:

Punkt 1. E. Võrgu² tegevusest okupatsiooni ajal.

E. Võrk: Olin varemalt Tartus. Ülemineku ajal olin maal, Kuivajõel vanemate juures. Olin Tartus juhatanud koore (Tartu Naistelaulu Selts). See koor läks nõukogude ajal üle ühe kultuurimaja juurde. 1941. a. koori tase langes. Tahtsin sealt ära tulla, aga tasu pärast jäin. Ülikooli juures jäi alles naiskoor (1941). Okupatsiooni ajal see koor lagunes. Hakkasin Ülikooli juures andma viiuli jt. tunde. Asutati taas segakoori nime all «Akadeemiline segakoor». Okupatsiooni ajal, ei pruugi salata, avaldasime oma ühistunnet kooskäämisega, laulsime šovinistlikke ja isamaa laule. Olin kiriku juures organistiks, kus tegin ka kirikumuusikat. Naiskooriga korraldati üks minu helitööde kontsert (arvatavasti veebruari kuul), mis sai tehtud rahvusliku sildi all (vist 1942). Sellest kontserdist võttis osa ka endine Tartu Meestelaulu Selts. Kontsert taheti korraldada minu sünnipäevaks, kuid ma ei tahtnud seda, nii korraldati ta enim. Seal kontserdil kanti ette ka minu esimesi laule «Eesti lipp». Seal kõneles Meestelaulu Seltsi esimees, mulle anti üle pärg. Laulsime veel «Tulevikku». Organisatsioonidel, kes kontserdi korraldasid, oli hiljem võimudega tege- mist, kuna «Eesti lipu» laulmise juures tõusis rahvas püsti. Ma ei salga — see oli tollel ajal rahvuslikul pinnal, kus kasutati mind ära. Sääljuures jäi minul ja paljudel teistel saksavastase väljaastumise mulje.

Minul edaspidi sellega mingisuguseid raskusi ei olnud. Vaid seda — mulle ei tahtud kuidagi raadio-aparaati tagasi anda, võib-olla selle- pärast, et olin kokku puutunud 1940/41. sm. Veimeriga, isikuga, keda sakslased vihkasid. Kas just ka see põhjuseks oli, ei tea öelda, kuna sain hiljem, poole aastase hilinemisega aparaadi kätte.

Hiljem korraldati selle koori poolt veel kontserte, kus kanti ette ka teiste heliloojate laule. Tegin kontserte ka Tartu Ülikooli kirikus, kus kandsin ette Underi sõnadele «Jõulu tervitus». Teos rääkis, et inimesed on rännanud ära, ennem ei saa kokku kui teises ilmas. See just päris vaimulik laul võib-olla ei olnud, kuid olen ennegi nii toiminud. Segakooriga tegin ka väljasõite, peajasjalikult andsime kontserte kirikus.

E. Kapp: Rindel ei käinud laulmas?

E. Võrk: Ei. Haavatutele laulsime 1 või 2 korda. Oli olemas veel «Cantate Domine» nime all Ülikooli kiriku koor, mis tahtis väga rindele minna, aga mina seda ei tahtnud. Hiljem loobusin üldse selle koori juhatamisest. Haiglates ei ole selle kooriga kunagi käinud.

E. Kapp: Kuidas on loominguga?

E. Võrk: Vähe kirjutasin. Bolševike vastu laule pole kirjutanud. Võtsin osa marsilaulude võistlusest — mis laulu nimi on, ei mäleta, arvan, et seda laulu võiks ka praegu laulda, kui sisule mõelda.

H. Kõrvits: Miks te ei kõnelnud seda siis, kui Vettik ja Päts «pihtisid»³ oma okupatsiooniaegsest tegevusest?

E. Võrk: Arvasin, et sellel on väike kaal.

H. Kõrvits: Kas te mäletate, et need olid H. Visnapuu sõnad «Kodumaa eest»?

Vägevalt

Kau-nis-tagem Eesti kojad kolme-kõ-du-värviga,
 mil-le al-la Ees-ti po-jad ühiselt võiks koonduda;
 ü-hi-ne neil ol-gu püü-e ü-hes ven-na ar-mu-ga,
 kostku võimsalt meie hüüe; "Eesti, Eesti, e - la sa!"
 Si-ni-ne on si-nu taevas, kallis Eesti ko-du-maa;
 Si - ni - ne on si - nu tae - vas,
 o-led kord sa o-hus, vaevas, sinna üles vaata sa!
 võt - kem sin - na sil - ma - ta.
 Val - ges eh - tes Ees - ti ka - sed
 Must on mei-e mulla pin-da, mi-da higis ha-ri - tud,
 kau - nis - ta - ljad ko - cresc. - du-maad!
 must on kuub, mis Eesti rinda va-nast ju-ba varja-nud.
 Si-ni-ne ja must ja valge kaunis-ta-gu Ees-ti-maad,
 vi-li võr-su-gu siin selge, paisu-gu tal täi-eks pääd!
 Vapruse meelest, venna armust Eesti kojad kõ-la-gu,
 kostku taeva poole põrmust: "Eesti, Eesti, e - la sa!"

E. Vörk: Ei mäleta, ei.

E. Kapp: Kas need sõnad on kirjutatud Visnapuu poolt kodanlikul ajal või okupatsiooni ajal?

E. Vörk: Ei mäleta.

H. Kõrvits: Kas te nõukogude ajal midagi kirjutasite (1940—41)?

E. Vörk: Ei mäleta, midagi meeles erilist ei ole. Mina oma iseloomult ei ole sarnane, et luua muusikat, mis sunniks teisi inimesi õhutama tapmisele või hävitamisele.

H. Kõrvits: Aga kuidas aru saada siis teie teksti valikust 1944. «Kodumaa eest»?

E. Vörk: Mõtlesin seda «malevat», millest räägitakse ajaloos — sakslaste vastast malevat.

H. Kõrvits: Teos oli ju väga konkreetne — eesmärk: õhutada rahvast võitlema bolševike vastu.

E. Kapp: Kes korraldas selle võistluse?

E. Vörk: Ei tea. Vist Hariduse Direktoorium.

H. Kõrvits: Teie okupatsiooniaegsest loomingust on mõlemad poliitilised laulud, «Jõulutervitus» ja «Kodumaa eest». «Jõulutervitus» on pühendatud väljasaadetutele. Kas teie loomingu poliitilise sisuga asju enam ei olnud?

E. Vörk: Oli üks meeste laul, selle teksti ega autorit ei mäleta. Tekst on kirjutatud enne okupatsiooniaega.

H. Kõrvits: On teil olemas selle laulu tekst kodus?

E. Vörk: Vist on.

H. Kõrvits: Kas te võite selle mulle tuua?

E. Vörk: Võin. Nüüd tuleb meelde, «Mehised mehed». Autorit ikkagi ei mäleta.

H. Kõrvits: Kas te võtsite sõna ajalehtedes okupatsiooniaegse muusika kohta?

E. Vörk: Ajalehtedesse ei ole ma midagi kirjutanud. Andsin ühele ajalehele intervjuu oma kontserdi puhul, mis toodi ka ajalehes ära.

E. Kapp: Oli seal ka bolševike vastast?

E. Vörk: Seal oli küsimus, kas olen kirjutanud ka nõukogude ajal, vastasin, et ei ole.

H. Kõrvits: Püüan teile meenutada, kuidas te tegelikult vastasite. (Katkend artiklist «Postimees» nr. 49 — 23. II 1942)⁴.

E. Vörk: Jah, niisugune jutt oli. «Pöörase laulu» mul praegu enam ei ole. Autoriks oli G. Suits. Oli pool nalja laul.

E. Kapp: Kas ta polnud poliitiline?

E. Vörk: Ei olnud.

H. Kõrvits: Mida te arvate intervjuu kohta?

E. Vörk: Sel ajal muud ühistunnet ei olnudki, kui see, mis oli suunatud sakslaste vastu. Rahvas kartis, mis minust saab.

H. Kõrvits: Miks ei tulnud siis sellest m i d a g i teie suhtes välja?

E. Vörk: Ei tea öelda. Võib olla tagaselja midagi otsustati.

H. Kõrvits: Kas te frondil käisite?

E. Vörk: Ei käinud.

H. Kõrvits: Siis ajaleht tõttas ette (loeb katkendi artiklist «Postimees» nr. 139 17. VI 1944)⁵.

E. Vörk: See on täiesti vale. Esimest korda kuulen sellist teadet. Ma pole käinud, ka keegi pole mulle vastavat ettepanekut teinud.

H. Kõrvits: Kas te okup. ajal ajalehte lugesite?

E. Vörk: Lugesin, kuid seda pole näinud. Kui ma oleksin lugenud, siis oleks juba tollal protesteerinud.

H. Kõrvits: Kas andsite Naistelaulu Seltsi kooriga kontserte, mis läksid «Omakaitse» heaks?

E. Vörk: Minu teada mitte. Seda võin kindlalt öelda.

H. Kõrvits: Millal te Tallinnasse tulite?

E. Vörk: Tulin Tartust Viljandisse, sealt Lagedile. Siis tulin Tallinna (1944). Jätsin pere siia ja käisin mõned kuud Tartu Ülikooli juures. Ülikooli kirikust tulin aasta varem ära. 1944. a. ütlesin ära ka Naistelaulu Seltsi koori juhatamisest. Konservatooriumisse tulin tööle 1945. a. algul.

H. Kõrvits: Kas peate õigeks oma poliitilist hoiakut ja tegevust okup. ajal?
E. Võrk: Ma ei olnud teadlik siis niivõrd neist asjust kui praegu. Minu tunded ei olnud nii selged. Laulu kirjutasin võistlusele selleks, et parandada oma materiaalsel olukorda.
H. Kõrvits: Te saite esimese preemia?
E. Võrk: Jah, kuid käiku see laul ei läinud.
E. Kapp: Ta ei saanudki minna, kuna Nõukogude Armeed jõudis enne vabastada meie rahva.
H. Kõrvits: Te ei andnud oma hinnangut oma tegevuse kohta. Te mängisite ka Oleviste kirikus pärast seda?
E. Võrk: Jah, siis oli seal pastoriks Pärno.
E. Kapp: Kas võistlusel oli ka teisi auhindu?
E. Võrk: Auhindu oli mitu, kes nende autorid olid, ei mäleta, kuna elasid Tartus.

Peaaegu ütlesin, et kõige läbielatu tagajärjel mälu ei ole hea. Kirjutasin võistlusele veel teisi laule, kuid need ei tulnud auhinnale (nalja ja looduslaule). Ega mul kerge ei ole sellele ajale mõelda, kuna ma ei mõistnud, milleks seda laulu kasutati.

H. Kõrvits: Sellel oli konkreetne siht: minna selle lauluga bolševike vastu! Kas see laul avaldati?

E. Võrk: Räägitakse, et see on avaldatud, kuid kus, ei tea öelda, pole näinud.

H. Kõrvits: Ilmus teatavasti «Eesti Sõnas».

E. Võrk: Mul seda ajalehte ei käinud. Ma tahan kõik teha, et praegusele ühiskonnale kasulik olla.

H. Kõrvits: Miks te tookord seda ei teinud?

E. Võrk: Ei osanud sellele tol korral rõhku panna. Tol korral oli pilt väga selge, kes võidab.

E. Kapp: Oleks vaja olnud mõelda seda, kes ajaloo seisukohalt võidaks. Kes mille eest võitleb, kelle võitlus on õige.

E. Võrk: Praegu on mul olukord selge.

H. Kõrvits: Kasutasite okupatsiooni ajal sini-must-valget, kodanlikku hümni ja isamaalaule kirikus, missuguse hinnangu annate praegu sellele?

E. Võrk: See oli kitsarinnaline. Klassi iseloomu ei olnud.

H. Kõrvits: Kuidas, ei olnud?

E. Võrk: Oli, kuid mina ja nii mõnigi teine ei saanud sellest tol korral aru.

E. Arro: On see kõik, või on veel midagi öelda?

E. Võrk: Mul salata midagi ei ole.

E. Kapp: On teil väljaastumisi bolševike vastu?

E. Võrk: Ei olnud.

H. Kõrvits: Kas olite seotud «tänuvalupeoga»?

E. Võrk: Mind taheti üldjuhiks panna, kuid ütlesin sellest ära.

H. Kõrvits: Kas aga «tänuvalupeo» naiskoori I vihk ei ole teie toimetatud?

E. Võrk: Toimetasin küll selle vihu. Nende laulude hulgas midagi bolševikevastast ei olnud.

H. Kõrvits: Mitu laulu saatsite võistlusele?

E. Võrk: Kolm laulu. Kui mul tuleb edaspidi meelde midagi okupatsiooni-aegse tegevuse kohta, teatan seda hiljem.

E. Kapp: Lõpetan koosoleku antud küsimuse kohta.

Koosolek lõppes kell 19.20.

Protokoll nr. 13. EN HL juhat. koosolek 19. XII 1950.

Päevakord:

Punkt 1. E. Võrgu küsimus.

Otsustati:

Heita välja Enn Tõnu p. Võrk Eesti Nõukogude Heliloojate Liidust arvestades ta nõukogudevaenulist tegevust faš. ok. ajal ning loomingulist ja ühiskondlikku passiivsust sõjajärgsel perioodil. Selgitada välja E. Võrgu sõidu küsimus frondile.⁶

Kooskõlastada käesolev otsus EK(b)P KK-ga.

H. Kõrvits rõhutab vajadust asuda ka R. Ritsingu ok. aegse tegevuse uurimisele, kes pole vähem nõukogudevaenuline element ENHL ridades.



Enn Võrk 1960. aastate algul.

Kommentaariid

¹ ORKA R 1958 n 1 s/ü 38.

² Enn Võrk (1905—1962) õppis Tallinna konservatooriumis prof A. Kapi kompositsiooniklassis, pärast lõpetamist töötas Tallinnas ja Tartus pedagoogina, organistina ja koorijuhina. Tähtsamad teosed: oratoorium «Vigilate» (sega-, mees- ja naiskoor, solistid, orel ja sümfoniaorkester), ballaad «Ilusõit» (segakoor, solistid, sümfoniaorkester), koorilaulud «Eesti lipp» (1922), «Isamaale» (1934), «Ma lillesideme võtaks» (1924), «Tulevik» (1924) jpt. IX laulupeol lauldi E. Võrgult kahte, X ja XI juba kolme laulu. Nõukogude Eesti preemia 1948 kantaadi «Laul Stalinist» (J. Smuul) eest.

³ T. Vettik ja R. Päts olid selleks ajaks, s. o 12. XII 1950 juba arreteeritud. Vt TMK nr 9, lk 74.

⁴ Helitööde õhtu Enn Võrgu loomingust

Eesti Vabaduspäeva õhtul on «Vanemuise» kontserdisaalis suur pidulik kontsert, mis koosneb eesti noorema põlve ühe tuntuma ning tunnustatum helilooja — Enn Võrgu helitöödest. Helitöid kannavad ette Tartu Meestelaulu Seltsi meeskoor. Samuti ka segakoor. Juhatavad nais- ja meeskoori E. Võrk ja E. Tubin.

Ettekandele tuleb E. Võrgu nii vanem kui ka uuem looming. Kontsert lõpeb Võrgu esimese segakoori lauluga «Eesti lipp», mis on juba 20 aasta eest kirjutatud, ajal, mil lal helilooja oli alles 17. aastane. Kontserdieelses vestluses helilooja tähendas meie lehe esindajale: «Punasel aastal oli minu loomingus vaheaeg. Tol aastal lõpetasin ainult

G. Suitsu sõnadele loodud «Pöörase laulu», mis on pikem laul ühes soologa. See helitöö nõuab ka sümfoniaorkestri saadet, mis aga tuleb veel kirjutada.»

Vestluse kaldumisel homsele kontserdile helilooja E. Võrk ütles: «Olen väga tänulik lugejaile ja korraldajaile, et selle kontserdiga aidatakse kaasa Eesti 24. vabaduspäeva pidulikuks tähistamiseks helides. Helitööde sõnalise sisu selgitamiseks on trükitud laulude sõnad, mis aitavad sõnades täiendada seda, mis vahest helides puudu jääb...»

⁵ Jaanipäevaks sõjameestele külla

Tartu organisatsioonide ettevalmistus rindele sõiduks. Külastused väeosadesse teostuvad kõik ERÜ vahetalitusel ja kõik Tartust sõitvad külastajad on registreeritud ERÜ Tartu ringkonnaametis.

Ühe eesti piirikaitserügemendi juurde Peipsi põhjarannikul, mille koosseis on komplekteeritud peamiselt tartlastest, sõidab Tartu Naistelaulu Selts, kelle koorijuhiks on Enn Võrk. Lauljad on harjutanud rikkalikku repertuaari, mitmesuguseid laule, et iga mees kuulajaist leiaks lauldava hulgast midagi oma maitse kohast. Laulud on Naistelaulu Seltsil peamiselt rahvuslikud. Sealjuures aga pole unustatud ka meeelu laule, nagu «Naabri Mari», «Hall laul», «Ei saa mitte vaiki olla» ja muud taolised, lõbusalt meeolukad.

⁶ E. Võrgu edasise saatuse kohta. Suuliste pärimuste kaudu olla temagi arreteerivate nimekirjas olnud, kuid varjas end ja suutis arreteerimisest kõrvale hoida.

Töötas alates 1955. aastast «Estonia» kontserdisaali orelil hooldajana, ka klaverivabrikus, esines organistina. 16. XII 1959 võeti tagasi Heliloojate Liitu.

Kommenteerinud MARE PÖLDMÄE

Võõrapärasust ületada püüdes

O'NEILL JA EESTI LAVA



RIINA SCHUTTING,
GERMAN SCHUTTING

Tänavu oktoobris tähistas maailma teatriüldsus ameerika näitekirjaniku, Nobeli preemia (1936) laureaadi Eugene Gladstone O'Neilli (1888—1953) sajandat sünniaastapäeva.

Ameeriklased ise peavad uhkusega seda nime oma rahvusdramaturgia sünonüümiks. Teatriajaloo seisukohast ei piirdu aga tema teened üksnes näitekirjandusega. Teatud määral on ameerika lavakunst just tänu selle mehe jõupingutustele meie sajandi 20. aastatest alates aktiivselt maailmateatri esiridadesse nihkunud, et seal endale tänaseni püsiivat väärilist kohta hõivata. «Ameerika näitekirjanike hulgast on võimalik leida neid, kes on õnnistatud suurema rafineerituse ning kergusega, kui seda võib omistada O'Neillile, kuid mitte kedagi, kes oleks avaldanud 20. sajandile temaga võrreldavat muljet.» (John Gassner)

Selle loo teema võib nii mõnelegi tunduda otsituna — pole ju meie teatril näiteks Ibseni või Shaw' traditsiooni kõrvale seada kuigivõrd tihedat suhet selle ameerika dramaturgi loominguga. Eesti lava kontaktid O'Neilliga on olnud liiga sporaadilised, enamasti ka juhuslikud ning kunstilistelt tulemustelt kõiguvad, et pälvida traditsiooniks nimetamise au. Enne aga, kui vastata küsimusele, miks pole see autor meie teatril kuigi sageli ei meeltega kontimööda olnud, tuleks lahti mõtestada, milles siis seisneb nn O'Neilliprobleem üldse.

Meie sajand ei tunne just palju nii poleemilisi dramaturge, kellele tema mõistatuslik raskemeelsus ning äärmisest mitmetahulisusest tulenev vastuolulisus oleks sünnitanud niisugusel hulgal põhimõttelisi oponente. Mis puutub Euroopa kriitikuisse, siis on nood ikka kaldunud teda oma peenendunud maitse järgi vaagima, koguni oma koduse intellektuaalse draama raamidesse

paigutama, kuhu ta aga nende suureks nõrdimuseks mahtuda ei ole tahtnud. Igasugune võrdlus euroopaliku mudeli järgi võib mõjuda tugevasti O'Neilli kahjuks, kui unustada ära, et tegemist on läbi ja lõhki ameeriklasega. O'les küll Iirimaalt väljarändajate järeltulija kolmandas põlves, võis ta end «põlisameeriklasena» Vana Maailma kultuuri traditsiooni suhtes siiski juba neofüüdina tunda. Võib-olla selle traditsiooni alateadliku ületamise püüdest tulenebki kogu see hoolimatu, demonstratiivselt vabameelne ning eurooplase vormiküsimustes tundlikule kõrvale kohati barbaarnegi suhtumine, millega see ameeriklane draamakaanoneid ignoreeris või laenatud loomingumeetodeid omaenese retsepti järgi segas. Sinnereta ja sugu puuta, ei võinudki ta tunda süüepiinu, kui käe üle ookeani talle vajaliku instrumentariumi järele sirutas. O'Neill: «Ma olen püüdnud kõigi nende meetodite jaoks olla midagi sulatuskatla-taolist, sest näen igaühes neist enda jaoks väär-

tuslikku, ja, kui minus leidub küllaldaselt kuumust, sulatada nad sel moel oma isiklikuks tehnikaks.»

Omajagu tõtt on selleski oletuses, et prosaisti või luuletajana poleks ta suutnud maailmakirjanduse peahoovuses püsida. Draamakirjanikuna päästab teda kohatisest literatuursest kohmakusest ning filosoofia eklektilisusest ta eksimatut teatraalsusetaju, erakordne dramaatiline energia ning tegelaskujude arhailine jõulisus. Oma loomingu ürgvitaalse alge võlgneb ta kahtlemata ka isiklikule elukogemusele. Tahtmatult tekib võrdlus ühe teise ameeriklase, nimelt Jack Londoniga, kellega teda ühendab ka see (eriti ta varastele näidenditele iseloomulik) romantiline ja isegi melodramaatiline allhoovus, mis ameeriklastele nende geograafilisest ja kultuurilisest spetsiifikast tulenevalt üldse omane on. Enne kirjanikuks saamist vahetas O'Neill ühe raske ja musta elukutse teise järel (madrus, kullaotsija jne). Näinud elu põhja ja tunnetanud selle ülimalt dramaatilisust, avas ta oma näidendites ameeriklase jaoks seni kunstist puutumata reaalsuse (Mary C. Hendersoni teravmeelse märkuse järgi sai temast näitekirjanikki sellepärast, et ta oma andelaadile vastavalt tajus teravalt seda suurt avatud draamat, mida kujutab endast Ameerika ajalugu, tema sündmused ja inimkarakterid.) Tema näendid ei kaotanud Greenwich Village'i boheemlaselu euroopameelsetest ideedest küllastunud atmosfäärile vaatamata midagi oma ainese ehedusest: olgu see siis sadamaurgaste ning farmitubade hõng või purjus madruse vandumise kõla. Just siin, elitaarsalongi ja kõrtsi ristteel, ongi tema teatri tuum. Pihtides oma sündimata jäänud armastusest O'Neilli vastu, näeb inglane Eric Bentley seda dilemmat omamoodi: «O'Neill on liiga vähe mõtleja, tema jaoks on mõtlemine ohtlik. Et seda tõestada, piisab, kui heita pilk tema mõtlemise viljadele — tema suhteliselt mõtlemisvabad näendid on paremad. Mittemõtleja kohta mõtleb ta liiga palju.» Kuid lõpupeude lõpuks ei pretendeerinudki O'Neill oma näidendite intellektuaalsele vastuvõtule: «Paremaks teejuhiks kui meie mõistus, on meie instinkt ja emotsioonid. On ju need mitte ainult meie isiklike, vaid kogu inimkonna kõigi aegade kogemuste vili.» Kuid vaatamata sellele, et kirjanik ise püüdis kinnitada müüti oma põhimõttelisest ebaintellektuaalsusest, on kas või eespool tsiteeritudki, kus ilmsena kõlavad C. G. Jungi motiivid, näha, et päriselt see tal siiski ei õnnestunud.

Bentley mõtte juurde tagasi tulles peab seda eriti rõhutama, kui üht tüüpilisemat O'Neillile esitatud pretensiooni, milles on tema loomingut eelmainitud iseloom esitatud seesmiselt konfliktisena. Mis aga siiski annab dramaturgi poolehoidjaile alust pidada seda intellektuaalsuse ja eluläheduse kaksportsust temale orgaaniliseks, heites kõrvale süüdistused tema kui mõtleja ebaoriginaalsuses?

Küllap on selleks kirjaniku elu ja loomingut pealisülesanne — võitlus ameerika hinge eest, ameeriklase ja tema elu lameda kujutamise ning healuühiskonna deviisi «no problems» vastu. O'Neill: «Kas tragöödia on meie elulaadile võõras? Ei, me oleme ise tragöödia, kõige vapustavam kõigest kirjutatud ja kirjutamata tragöödiaist.» Dramaturg püüdis tagastada ameeriklasele tema kolmemõõtmelisust, tema hinge ammendamatu sügavust. Siit ka huvi kõige vastu, mis süvenenult tegeleb inimese ja tema hinge probleemidega — antiiktragöödiast psühhoanalüüsini. Täites nii sajanditest pühitsetud kui ka modernsed euroopa esteetilised vormid ameerika sisuga, oleks ta nagu kinnitanud oma kaasmaalastele: «Rahustuge, me oleme ikka veel inimesed, sest miski inimlik pole meile võõras, ning me oskame ikka veel kannatada.»

Võrdluseks kaks tsitaati. 1921: «Praegu tunneb Ameerika vaimse ärkamise piinu. . . Sünnib hing, aga kui hakatakse rääkima hingest, siis ilmub ka tragöödia.» 1946: «Ühendriigid oleksid võinud saada kõige õnnelikumaks maaks, said aga kõige suuremaks eksituseks maailmas (. . .) Me oleme klassikaline illustratsioon eelhoiatusele: «Sest mis kasu on inimesel sest, kui tema kõik maailma kasuks saaks, aga oma hingele kahju teeks?» Nende kahe mõtteavalduse vahele jääb veerand sajandit ja peaaegu kogu kirjaniku looming. Teema on üks ja sama, muutus ainult intonatsioon: tee alguse paatosest lõpu kibestumiseni — Ameerikas ja oma messiaanluses. Sama teed pidi muutub ka tema näidendite meeololu — esimese perioodi heroilisest romantikast pika päevatee tühjuseni finaalis. Võib öelda, et O'Neilli loomingut aluseks on Ameerika-eelne, juurtele lähemal seisev konflikt: iiri romantilise unistajavaimu vastupanu anglosaksi praktitsismile. Ameerika eelistas vaimse kasvu piinadele tarbijaliku komforti. O'Neill ei suuda talle andestada oma utoopiate krahhi. «Ameerikat ootab kättemaks» — nii kõlab tema viimane kohtuotsus.

Sel moel ei ole O'Neilli kunsti filosoofia sugugi väljast ammutatud, vaid midagi väga isiklikku, veelgi enam — ameerikalikku. Vaevalt oleks seepärast õiglane tema loomepärandi mõttepotentsiaali Bentley meetodil amputeerida. Kuid on võimalik ka teistpidine viga: tema näidendite ameerikalike juurte käsitlemine millegi ebaolulisena, sellise «kohaliku koloriidina», mida võib stiilipuhutuse või intellektuaalse mängu nimel kergel käel ohverdada. Tulemuseks saadud lihatu ideedraama aga osutuks Euroopa autorite (Anouilh, Sartre, Giraudoux) palju rafineeritumate teoste kõrval vaevalt konkurentsivõimeliseks. O'Neilli näidendite väärtus ju seisnebki nende kohalikus pinnas olevate juurte ja üldkultuurilisse kosmosesse ulatuva krooni loomulikus seoses. Just seda seost peakski eriti tähelepanelikult silmas pidama tema teisekultuurilised interpreteerijad. Kuid siinkohal olgu mainitud, et ennesõjaaegse eesti teatri O'Neillitõlgitsuste ahtus tulenes mitte niivõrd selle asjaolu ignoreerimisest, kuivõrd teatri oma arenguloogikaga seotud sisemistest põhjustest.

Põhjust, miks meil ei ole välja kujunenud sisulist O'Neillitraditsiooni, võib osaliselt näha ka selles, et ajalisel jaguneb temaga kokkupuude nagu kahte suletud tsükliks. Seepärast ei võinud ka esimesed, arglikud sammud olla toeks järgmistele, juba palju iseseisvamatele, millest neid lahutas ülipikk vaikusperiood ning teisenenud ajaloo- ja kultuuri-situatsioon.

Esimesse meie poolt tähistatud tsükliksse koonduvad kõik enne 1940. aastat rambivalgust näinud O'Neillilavastused. Kui jätta kõrvale 1927. aastal Leninigradis Eesti Töölislariduse Majas lavastatud «Anna Christie», mille kohta andmeid säilinud ei ole, ning 1929. aastal «Vanemuises» E. Türgi käe all valminud «Iha jalakate all», mis kujutas endast lavastaja poolt Berliinis ja Moskvas nähtud eeskujude kopeeringut, siis algab meie iseseisev ameeriklase avastamine alles 30. aastate teisel poolel. See on ka O'Neilli loomingu kõrgaeg, mil enamik tema radikaalseid vormieksperimente oli juba ilmavalgust näinud. Ometi on tollase teatri valik, mis tema ainsa komöödia «Oi, noorus» (1933) ka suks langes, üpris seaduspärane, iseloomustades nii publiku maitse kui ka lava küündimiste taset. Kuldset reeglit, et alustada tuleb jõukohasest, oli siinkohal küll täpselt järgitud. «Oi, noorus» oma suhteliselt tavapärase probleemi-asetuse (põlvkondade vahelised arusaamatused, puberteedia üleelamised) ning stiililise lihtsuse ja elutruudusega sobis ka suurepäraselt 30. aastate uusrealismi lainesse. Tolleaegne kriitika hindas näidendi põhivoorusiks just selle ülitähelepanelikku eluvaatlust, argielu hingust, nähes tema tegelaskujudes ajastu suundumustele vastavaid eluliselt äratuntavaid inimesi.

Ants Lauteri lavastuses («Estonia», 1935) väljendus see uusrealistlik tendents üpris selgesti. Oma režiiraamatu kaanele jäädvustas Lauter järgmised sõnad: «Kõik need naised ja mehed on



«Oi, noorus» «Estonia» 1935 (lavastaja A. Lauter). Richard — Ants Eskola, Sammi — Arnold Vaino, Milli — Mare Leet.

meile vanad ja head tuttavad ja sellepärast võtad neid vastu laia naeratus-ega. Aga kirjanik joonistab neid mingi luubi all, et sa hakkad vaatlema neid nagu oma näpujälge, mida näed esimest korda.» Lauteri lavastus paistiski silma nüanssidesse süüvimisega, tegelaskujude vaatlemisega nagu läbi suurendusklaasi. «Sakala» arvustaja märkis, et lavastaja on «tabanud iga pisematki tekstivarjundit ning nende tõlgitsemise viimistlenud peenemate detailidega kogu ansambli ulatuses». («Sakala» 25. V 1936.) Estoonlaste heatasemeline ansambel oli sedakorda väljas oma esinduskoosseisus. Perekonnaisa Naatanit mängis Albert Üksip, tema naist Betty Kuuskemaa, nende mässumeelset poega noor Ants Eskola (teistest osatäitjatest märgigem veel Kaarel Karmi, Mare Leeti, Marje Parikat, Arnold Vainot, Netty Pinnat). Kriitika kiitis üksmeelselt näitlejate mängu, tõstes eriti esile Üksipi vaoshoitud, mahedat ja elutruud esitust. Hinnangutes mindi lahku ainult Eskola puhul. Osa arvustajaid kuulutas osatäitmise suureks ja unustamatuks triumfiks ning tõlgitsuse laitmatuks, teine osa aga leidis, et näitleja pole sattunud õigesse rolli ning tema kangeline on vaid õones operetitegelane. Tolleaegse publiku iseloomustamiseks sobib suurepäraselt üks lõik anonüümseks jääda soovinud abielupaari kirjust «Oi, nooruse» trupile. Avaldades nõrdimust publiku üle, kes näis otsivat näidendist ainult janti ning turtsuma panevat «nii-sugust» nalja, kirjutavad nad Eskolale: «Imetleme Teid, et Teie suudate end väljendada, laskmata end häirida sellest, et

publik ei suuda igakord Teie mängus näha seda, mida Teie tõelikult annate, olgugi nii hästi-tabatult, vaid näeb ainult seda, mida ta on harjunud ette kujutama komöödia all.» Publiku ettekujutuste murdmisega ei saanud aga teater kuigi palju veel tegelda, kui ta külastatavust säilitada tahtis.

«Oi, noorus» püsis «Estonia» mängukavas kuni 30. etenduseni (tolle aja kohta suhteliselt suur arv), võisteldes publikumenult isegi ülipopulaarsest Pagnoli-lavastustega. Ilmselt selle edu laineharjal ilmus näidend järgmistel aastatel ka «Vanemuise» ja «Endla» lavale. «Vanemuise» variandi (1936) tõi välja endine Draamateatri näitleja Rudolf Ratas-sepp ning selle taset võis pidada keskmiselt rahuldavaks. Tundub, et oli mindud estoonlaste kopeerimise teed, kuid kriitik jäi rahule nii lavastuse kui ka näitlejatega (Julius Pöder, Lisl Lindau, Valdeko Ratas-sepp, Elo Tamul, Udo Väljaots).

Huvitava arvustusega «Endla» lavastuse kohta (1937, Eduard Lemmiste) esines ajakirjanduses Oskar Kuningas, leides, et selle «miljöö on liiaks mugandatud meie baltitraditsioonilise väikekoda-nluse omaks jänkide mehiseelt lõbusa uljuse asemel». («Vaba Maa» 30. IX 1937.) Selles märkuses peituv tähelepanek viitab ka teatri üldisemale tendentsile läheneda mis tahes autorile üldkasutatava šablooniga, teha ta publikule suupäraseks, makstes harjumustele lõivu eelkõige dramaturgi kunstilise spetsiifika ning rahvusliku omapära arvelt. Autori poeetika tunnetamine kui esteetiline probleem ei olnud toleae-gses eesti

«Oi, noorus» «Vanemuises» 1936 (lavastaja R. Ratas-sepp). Richard — Udo Väljaots, Bella — Terje Kukh.



teatris eriti päevakorral, ka kriitika ei rakendanud sageli sellist kriteeriumit üldse. Seepärast äratab tähelepanu Kuninga katse vaagida lavastust dramaturgilise materjali originaalstiilile vastavuse seisukohalt. Mõistes hukka eten-duse pseudoameerikalikku vaimu, mis tulenes ilmselt jänkide kinokomöödiat-est laenatud trikkide ülirohkestest, kut-sus ta üles tunnetama kirjaniku eri-pära, kuulatama ainult talle omaseid ilurütme.

1936. aastal määrati O'Neillile No-beli preemia ning varsti ilmus ka Eestis kogumik tema varajasi mereaine-lisi lühinäidandeid («Kariibide kuu», Tartu, 1938). Võib arvata, et vähemalt varjatult toimis raamatu väljaandmise fakt ka teatri poolt järgnenud huvilaine vallandumisel autori 1920. aastal kirjutatud näidendi «Anna Chris-tie» vastu. Seda enam, et too on nii oma aine kui ka stiiliga tervenisti välja kasvanud just kogumikus esitatud dra-maatilistest miniatuuridest. Trükisõna kkaudu omandatud autoripoeetika tõsi-sest õppetunnist teatrile aga siinkohal rääkida ei saa, sest näidendit tõlgendati laval rohkem realistlik-psühholoogilise karakterdraamana kui teosena, mille hinguseks on tragöödialähedane sugestiivsuse oma saatuse teema ning poeetilise sümboolikaga.

Vaadeldes «Anna Christie» lavastust Tallinna Töölisteris (Andres Särev, 1939), jõuab Artur Adson (ArA) «Rah-valehes» objektiivse põhjuseni, mis takis-tas teatril jõudmast autori süvenenud, adekvaatse tõlgitsuseni. «Et aga saada ehtsat neill'ilikku atmosfääri ja tihe-dust, seks puudub meil dramatradi-t-sioon. Alaline dramatiseeringute ning rahvatükkide sooritamine ei loo soodsaid eeldusi säärase ülesannete täitmiseks.» («Rahvaleht» 1939, 3. nov.) Selles kon-tekstis väärub tähelepanu ka V. Mettuse eelteade ajakirjanduses, et Töölister ootab «Anna Christie»-st kassatükki. See räägib kõnekalt Särevi lavastuse suunast ja iseloomust, sest eks võinud ju publikumenu oodata vaid tema mait-sekaanonite kohaldamise korral. See pidi aga paratamatult kaasa tooma mingeid olulisi nihkeid O'Neilli näidendi stiili ja mõtte struktuuris. Põhjus, miks liht-sustamine ei toimunud siiski mitte senti-mentaalse melodraama, vaid kunstiliselt kaalukama karakterdraama suunas, pei-tus arvatavasti just lavastuse tugevas näitlejaansamblis. Eriti heldelt jagas kriitika kiitust Anna osatäitjale, noorele Hilda Sooperile. Märgitigi tema tähele-panuväärset sisseelamisvõimet, psühho-

loogiliselt põhjendatud üleminekuid ja temperamendi jõulisi purskeid. Vaata-mata Sooperi kogemuste nappusele, andis just Anna roll alust rääkida sel-lest näitlejannast, kui tulevases suurest dramaatilisest andest.

«Ugalal», kus «Anna Christie» lavas-tas samal, 1939. aastal Karl Söödor, sellist tugevat ansamblit kui Töölis-teatril välja panna ei olnud. Olukorda parandas mõningal määral siingi nimi-osaline — Evi Rauer paistis silma oma loomuliku lihtsuse ning temperamendi õige doseerimisega. Kohati jäi aga noorel osatäitjal puudu näitlejatehnikast, mis eriti jõulisemates kohtades ennast tunda andis. Üldiselt kannatas lavastus pin-gelõtvuse all ning pikemad dialogid kujunesid igavaks.

«Endlas» võttis näidendi käsile jällegi E. Lemmiste. Paraku korjas juba esi-etendus (1940) vähe publikut, ebaõnnes-tumise põhjusena mainiti (nagu «Uga-lagi» puhul) koosseisu nõrkust. Seda-korda ei vedanud välja ka nimiosaline,

«Anna Christie» «Ugalas» 1965 (lavastaja T. Kalmet). Anna — Leila Säälik, Mat — Heino Arus.



kelle mängus täheldati üleliigset sentimentaalsust.

Eesti teatri 30. aastate O'Neillilavastustes võib niisiis ühisjoontena märgata sisulist mugandatust, ameerika autori poeetika normimist Euroopast laenatud mallide järgi, väiketeatrites aga lavastajate kunstimaitses iseseisvusetust, suurt sõltuvust pealinnast ja üksteisest, mis tingis ka valiku ühekülgsuse. 1940. aasta lõikas aga läbi selle vähesegi, millest tõsisem traditsioon oleks võinud idanema minna. Tsükkel sulgus, nii et 60. aastate keskel alustatakse Eestis O'Neilli teist perioodi peaaegu puhtalt lehelte. Kui esimese etapi kõige ilmsamad allajäämised autorile olid seletatavad neid katseid juhtinud režii nõrkuse ja lähinemise provintslikkusega, siis järgmise, meie kaasaegse etapi hindamisel tulevad kõne alla juba hoopis teised kriteeriumid. Nüüd kanduvad teatri õnnestumised ja ebaõnnestumised juba esteetilisest põhjuste valdkonda, johtudes põhiliselt poolte sügavamast kuulumisest erinevatesse kultuuristruktuuridesse, kusjuures k a t s e s t ületada võõrapärasuse barjäär, võib nüüd juba tõsiselt rääkida.

O'Neill poolse pöördumise teise etapi esimeseks rajatähiseks sai jällegi too universaalne «Anna Christie», millega meie teater kord juba tuttav oli. 1965. aastaks, mil näidend «Ugalas» lavastati (režissöör Toomas Kalmet), oli teatri situatsioon tugevasti teisenenud. Vahepealne aeg polnud aga Lääne dramaturgia jaoks kaugeltki soosiv olnud, selle lavastamise traditsioon oli, kui üksikud klassikud välja arvata, peaaegu katkenud. Vahest ka seepärast jäi «Ugala» katse heita põletatud sild taas üle ookeani, kaunis silmapaistmatuks. Siiski, põhiliselt tänu noore Leila Sääliku Annale võis lavastust hinnata teatri jooksvas repertuaaris edukalt oma koha täitnuks.

Möödub jälle mõni aeg, enne kui 1971. aastal asub O'Neilliga jõudu proovima lavastaja Mikk Mikiver. Tema lavastust «Pikk päevatee kaob öösse» võib pidada sisuliselt eesti teatri esimeseks tõsiseks katseks dramaturgi poeetikasse süüvida. Vahest just selle arvestatava eesmärgiseade tõttu oli too katse määratud lõpuks ka õnnestumisele. Õnnestumise tagamaid otsides ei saa kindlasti märkimata jätta vahepeal teatris toimunud olulisi muutusi. Sellele perioodile on iseloomulik näiteks tingliku teatriruumi idee, püüd seda olustikulisega sünteesida; mõju ei saanud avaldamata jätta ees-

kätt otsese õpetaja Voldemar Panso sellesuunalised lavastused 1960.—1970. algul. Juba oli jõudnud plahvatada ka Tartu noor avangard, teater hingas täie rinnaga Euroopast puhuvaid uusi tuuli, ideedest laetud õhk raputas kodust teatriprovintslust. «Sel ajal tekkis uusi mõtteid teatrist. Need mõtted olid seotud Carl Gustav Jungi ideedega inimese süvapsühholoogiast,» kirjutas pealtnägija Mati Unt oma «Via Regias». Sellel Undi esitatud foonil on kahtlemata kaudne seos ka Lääne dramaturgia mõistmise ja adekvaatse interpreteerimisega meie teatrites.

Üks aktiivsemaid Lääne poole vaatajaid oli ka Mikiver. «Pika päevatee...» esietenduse hetkeks oli tema kontos juba prantslase J. Anouilh' «Antigone» (1967), ameeriklase A. Milleri «Proovi-reisija surm» (1970), inglase J. Osborne'i «Vaata raevus tagasi» (1971) ning ungarlase I. Orkény «Tõt, major ja teised» (1971). Kõigi nende lavastuste puhul oli Mikiveri käekirjaks selgelt rõhutatud

«Pikk päevatee kaob öösse». James Tyrone — Kaarel Karm. Mary Tyrone — Aino Talvi.

G. Vaidla foto



ideeliin, väljendusvahendite ratsionaalsus, materjali omalaadne intellektuaalseerimispiid. (Kuigi «Proovireisijas» oli H. Mandri mäng rikas ja skeemivaba.) Tema lavastuslaadi muutumist aga märgati kohe, kui ta Draamateatris tõi küla-lisena välja oma «Pika päevatee...». Raske öelda, kas pöore oli tingitud näidendi valikust ja lähtumisest selle spetsiifikast või tingis varem küpsenud loomingu-lise teisenemise vajadus pöördumise O'Neilli intiimselt valulise draama poole — igatahes tulenes õnnestumine just lavastajameetodi ning autori poeetika kokkukõlast. Teisest küljest tuleb siin aga mitte vähem tähtsa põhjusena arvesse Mikiveri esmakordne kohtumine lavastajana Draamateatri vanade meistritega — Aino Talvi (ema Mary) ja Kaarel Karmiga (James Tyrone), nende intuitsiooni usaldamine tööprotsessis. (Siinkohal olgu kohe ära öeldud, et lähem näitle-jatööde vaatlus ei kuulu käesoleva ülevaateartikli eesmärkide hulka, seda enam, et kõik lavastused on jooksvas kriitikas enam-vähem ammendavat valgustamist leidnud.)

«Pikk päevatee» avab (ja samas ka õigupoolest suleb) Mikiveri loomebio-graafias täiesti uue laadi — näitlejat usaldava, inimpsüühika tagamaid kom-piiva ja atmosfääri kaudu kõneleva režii. Üle vahepealsete aastate heitluste ja ebaõnnestumiste kandub see «pehme» laad siiski täiesti äratuntavana tema hilisematesse suurtöödesse (saab seal nagu uuesti avastatud lähenemisevõt-meks).

Tema teistkordse pöördumise ajaks O'Neill dramaturgia poole lubab selle lavastuslaadi areng rääkida aga juba niisugusest nähtusest nagu Mikiveri isiklik režii-teater. Ühe kindla loomingu-meetodi järjepidev kasutamine on taga-nud lavastuste stabiilselt kõrge taseme. Seejuures ei ole keegi teda saanud ka süüdistada erinevatele autoritele ühe koti pähetõmbamises. Lavastades sel perioodil valdavalt eesti autoreid, kes oma rütmi, temperamendi, psühholoogia ja palju muugagi, mille nimeks näiteks rahvuslik omapära, siiski tugevasti üks-teisele sarnanevad, on Mikiver oma loom-ingus suutnud hoiduda autori- ja lavastajateatri tüüpilisest konfliktist, vastupidi, ta on neid pooluseid koguni orgaaniliselt lähendanud.

Kui vaadelda 1985. aastal Draama-teatri väikesele lavale toodud O'Neilli varajast ühevaatuselist näidendit «Õli» Mikiveri režii-meetodi seisukohalt, siis võib seda tööd pidada igati õnnestunuks. Kui aga jälgida tulemust dramaturgi poolelt vaadatuna, võib kergesti avas-tada, et O'Neill tekstiga võrreldes on lavastus siiski raskesti käivituv, kuidagi steriilne, ratsionaalselt emotsioonidele osutav. See, mis sobis «Pikale päeva-teele», ei sobi kaugeltki «Õlile». Neid kahte näidendit lahutab veerand sajan-dit ja asjaolu, et Eugene O'Neill ei pöördunud kunagi olnu juurde tagasi, varajane ja hiline laad tema loomingu-s peaaegu ei kohtu. See, mis esimesel juhul garanteeris õnnestumise, nimelt autori-



«Pikk päevatee kaob õesse» Draamateatris 1971 (lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt). Edmund Tyrone — Mati Klooren, James Tyrone jun — Tõnu Aav, James Tyrone — Kaarel Karm, Mary Tyrone — Aino Talvi. H. Saarne foto

poetika ja režiimeetodi omavaheline sobivus, andis teisel juhul, dissonantsi sattununa, valusa tagasilöögi kirjaniku vahendamisel, selle vahenduse adekvaatuse tasandil.

«Öli» puhul oleks kindlasti vaja silmas pidada, et just siin avaldub eriti teravalt autori elukogemuste primaat, see jacklondonlik ürgalge, mis annab tema karakteritele romantilise hõõgkraadi, teravdatud süžee aga lubab teda pida koguni uue draama ees a e g a kuulvaks. Mikiver on aga näidendi tõlgendanud just uue draamana, mille tegelased on sündmustele selja pööranud, selle asemel, et seista nende poole näoga. Ootusnärvi on kadunud, pingelise rütmilise asemel valitseb doseeritud vaikus, mis aga just selle näidendi puhul ei vastagi autori stiilile ja püüdlustele. Mikiveri katse deheroiseerida näidendi kangelasi on ilmne. Kirgedest küllastunud erakordse õhkkonna asemel on teadlikult pakutud igapäevarutiini, julma reaalsuse asemel argielu tapvat igavust. Tragöödia elus on muudetud elutragöödiaks. Tegelaste pidev valmisolek plahvatusseks asendub laval nende pideva mõtetegevusega. Mikiver on teinud varasest O'Neillist midagi prantsuse eksistentsialistliku draama taolist, tõestades oma lavastusega E. Bentley sõnu, et mõtlemine on selle dramaturgi jaoks hädadahtlik. Eriti võimendab selle etenuse paradoksi Kaptenit mängiv Ain Lutsepp. Mikiveri meetod on saavutanud üllatava tulemuse: küllalt kõhnukesest materjalist on kerkinud näitleja bioograafias pöördeline, etappiloov suurroll.

Ainult O'Neillil näidendiga on sel Lutsepa mängitud staatilisel mõttehiiglasel vähe ühist (seekord on näitleja ja lavastaja suurepäraselt laabunud koostöö teinud küll hiirest elevandi).

Kolmteist aastat pärast Mikiveri «Pikka päevateed...», lavastab taas selle näidendi 1984. aastal «Ugalas» Kaarin Raid. Tookord tegi Linnar Priimägi «Edasis» särava passaaži, väites selle lavateose kuuluvat komöödiažanrisse ja tuletades siit ebaõnnestumise põhjuse, kui lugu lavastatakse tragöödiانا. Tun tub, et seekord polnud õigus Priimäelgi. Linnar Priimäe puhul on ilmne tema isiklik negatiivne eelhoiak autori suhtes, ega ta midu oleks, tõestades O'Neillil tragöödiakontseptsiooni ebaoriginiaalsust, võtnud aluseks mitte kirjaniku loomingu, vaid tema poolt 1921. aastal avaldatud mõtled (meenutagem, et näidend on kirjutatud 1940. a). Originiaalsuse ja epigoonluse vahekorrrast O'Neillil loomingu oli juba eespool juttu. Mis puutub aga «Pika päevateed...» žanri määratlusse, siis tuleb siin kõigepealt silmas pidada, et tegemist on peaaegu Ibseni vaimus analüütilise perekonnadraamaga, niisiis uue draama esindajaga. Priimäel on täiesti õigus, kui ta lausub näidendi tegelaste kohta, et nende hulgast pole kellelgi õigeid teeneid kunsti, vaimu või elu ees. Kuid just see ongi ju üks uue draama manifesteeritumaid eraldusjooni, nagu seegi, et žanri mõiste on siin kaotanud oma tähenduse, õigemini kaotanud segunemise teel oma klassikalised piirid, ning dominandi

«Pikk päevatee kaob õesse»
«Ugalas» 1984
(lavastaja K. Raid). James Tyrone — Enn Kose, Mary Tyrone — Leila Säälilik.

E. Veliste foto proovilt





küsimus jääb lavastamisel ainult režissööri otsustada (võib-olla nimetas Tšehovgi oma näidendeid komöödiaiks soovist rõhutada žanri vöörandumist teose tegelikust sisust). Ka «Pika päevatee...» struktuuri on võimalik lahutada temas peituvateks algosadeks, järelikult lavastada ka tragöödiana. K. Raid läkski,

«Oli» Draamateatris 1985 (lavastaja M. Mikiver).
Kapten Keeney — Mikk Mikiver, proua Keeney —
Kersti Kreisman.

«Oli». Kapten Keeney — Ain Lutsepp, proua
Keeney — Angelina Semjonova.

G. Vaidla fotod

vähemalt taotles, seda teed. Et asi tegelikkuses päriselt ei õnnestunud, polnud žanrivaliku süü. Iseasi, et žanrist ei suudetud kinni pidada.

Algsete eesmärkide madaldamise teed läks lavastus juba kunstnikulahenduses. Kui Aime Undi kujunduses Mikiveri lavastusele oli täpselt doseeritud tingliku ja olmelise vahekord, siis Ingrid Aguri stsenograafias tõusis seekord esiplaanile ainult viimane. Sellega oli üks peamisi vihjeid olustikudraamale juba antud.

Teine, kaugelt olulisem põhjus peitus aga näitlejates, Draamateatri lavastuse põhitrubiks oli tema tugev ansambel, «Ugalal» midagi võrdväärset välja panna ei olnud. Lavastaja oli seadnud näitlejate ette ülejõukäiva ülesande (kas poleks samalt autorilt leidnud trupi võimetele kohasemat näidendit?). Siit ka mängu kohatine ülepingutatatus, ebakohane forsseeritus, valed intonatsioonid ning mõtterohud. Enamasti puudus rollidel ka teine plaan. Ainsana tõusis tragöödia tasandile Leila Sääliku ema Mary. Kokkuvõtteks tundub, et just üleliigne tõsi-

meelus, raskepärasus mängus segas lavastusel (eriti viimases vaatuses) mõjumast kui mitte traagiliselt, siis vähemalt tõsiselt ja kurvalt, suurem mõttevabadus, ka esituse professionaalne kergus võinuksid aga anda tõenäolisemalt igatsetud resultaadi — tragöödia.

Tolsamal 1985. aastal, kui esietendus Mikiveri «Õli», tuli Noorsooteatris lavale veel üks O'Neilli varasem, ühevaatuse-line näidend — «Seal, kus rist on» Mati Undi seades. Seda mängiti teatriõhtu «Õised külalised» teises osas, õhtu esimese poole täitis P. O. Enquisti novell «Mees paadis» Jüri Aarma monoesituses. Mainisime viimast fakti seepärast, et tundus, nagu oleks Unt asja ette võtnud just Enquisti pärast, O'Neill aga sai rohkem kohatäiteks. «Seal, kus rist on» jäigi mingiks arusaamatuseks Undi lavastuste hulgas. Siin toimus Mikiveri «Õile» just vastupidine efekt. Režissöör püüdis teravdada nimelt näidendi süželist liini, tema melodramaatilist külge. Tulemuseks oli liiga palju ägedust ja vürtsi, mis kohati omandas lausa koomilise iseloomu. See, mis selle veid-



ravõitu lavastusega lepitada võib, on võimalus seda vaadelda mitte autori, vaid režissööri enda stiili paroodiana.

Ja lõpuks veel üks O'Neill-i tõlgendus, mis ajalisel ilmus küll teistest 1980-ndate lavastustest varem (1981), sisuliselt aga neid kõiki kroonib, kohtadele asetab ning arvestatavasse konteksti kirjutab. See on Merle Karusoo «Elektra saatus on lein» Noorsooteatri vabaõhulavastusena — kirjaniku üks kõige tugevamaid, sugestiivsemaid ja ka tragöödialikumaid suurforme. Miski ei võinud olla O'Neill-i jaoks loogilisem kui ameeriklase asetamine müüdi puhastatud ja ülevasse mateeriasse — säilitada tema juured (kodusõda) ning rahvuskarakteri ajalooline dominant (puritaanlus) ja samas tõsta ta koturnidele ning teha temast antiiktragöödia kangelasena needuse igavene ohver («Ameerikat ootab kättemaks»). Autorit alaliselt piinav soov näha igas Lavinias Elektrat on siin leidnud oma puhtaima avalduse. Ja ometi tõi ta igavese ameeriklase asemel lavale igavese inimese, freudistlike komplekside käes vaevleva kaasmaalase asemel kire ürgallikast ahnelt joova Naise ja alati saatusega võitleva ning surmast elu impulsse ammutava Mehe.

Karusoo on oma lavastuses lähenedu näidendi olemuslikule tuumale. Ta puhastab kõik, alates mänguplatsist, mida tähistavad kloostris hallid müürid, ja lõpetades viimse kraadini puhastatud emotsioonidega näitlejamängus, mille kõrgendatud toon meie publikus isegi teatud võoristust tekitab. Täna Karu-

soo-kogemuse kauguselt võib rääkida muljest, nagu oleks ta selle lavastusega hetkeks lahkunud oma harjumuslikust teatriruumist, et seda tuulutada, otsida tema uuritavast sootsiumi osakesest, argiinimesest midagi, mis on talle meie destruktiivse sajandi kiuste siiski igiomaseks jäänud. Dominandi asemel pöördus ta korra ka konstandi poole, sest vastata küsimusele, mida kujutab endast tänapäeva inimene, tähendab vastata küsimusele, mis on inimene üldse. O'Neill kannab oma tegelaste nägudele antiiktragöödiast pärinevad maskid, tehes seda mitte vihjeliselt, vaid avatult — nägu ja maski, ajalikku ja ajatut vastandades. Karusoo on täpselt tabanud dramaturgi pakutud suuna, kuid läheb sealt veel edasi, joonistades sügavamalt välja selle maski traagilised jooned, nii et need juba näogagi ühte sulavad, välis- tades igasuguse juhusliku liikumise. Kontrolli alt jääb välja ainult õige vähene — meie kaasaegse rahutud silmad. See on see miinimum tänast päeva, mille lavastaja lisab igavesele, et mitte unustada nägu maski all, see seob «Elektrat» tema olnud ja alles tulevate töödega.

Mida öelda kokkuvõtteks? 1930. aastate lavastuste iseloomuliku joonena võib näha teatrile ja publikule harjumuspärase ja mõistetava väljaotsimist selle keeruka dramaturgi loomingu hulgast. Meie kaasaegsete O'Neill-i tõlgenduste omapära seisneb aga selles, et autor satub kergesti lavastaja stiili magnetvälja. Tulemuste erinevuse juures tundub põhjus siin olevat ühine: tema näi-



«Elektra saatus on lein», Noorsooteatri vabaõhuetendus Dominiklaste kloostris 1981 (lavastaja M. Karusoo). Peter Niles — Veiko Jürisson, Lavinia — Katrin Saukas.

A. T'atsi foto

dendite petlik elastsus, nende näiline võime adapteeruda vastavalt etteantud tingimustele, mis provotseerib lavastajaid leidma neis seda, mida väga leida tahetakse. Tõenäosus O'Neilli äärmiselt keerulise stiili vaku sattuda, jääb enamasti juhuse hoolde. Ukse selle kirjaniku loomingusse võiks avada just suutlikkus valida kõigist võimalikena ja ahvatleva tunduvaist suundadest see, mis on O'Neilli ennest igas konkreetses näendis huvitanud; lavastajal tuleb siis välja astuda oma sissekantud saabastest, et minna paljajalu mööda tundmatuse teravaid kive.

Kõik uue draama esindajad, kes on püüdnud kompida kaasaegse inimese hingekontuure, on teinud seda oma kultuurist ja rahvuslikust eripärast lähtudes. Ja selles, et nad kodunt jalgagi tõstmata suutsid öelda olulist meie kõigi kohta, pole midagi paradoksaalset. Raske on leida näiteks dramaturgi, kes niisama tugevasti kui Tšehhov sõltuks oma rahvuspetsiifikast, ometi on ta maailmateatri üks mängitavamaid autoreid. Nii räägib ka müüt O'Neilli mittelähedusest eestlase vaimulaadile, vaid sellest, et alati pole teater temani veel teed leidnud.

Eesti teatril ei ole praktiliselt seniajani oma esindajat maailma draamaolümposel. Võib-olla on asi selles, et meie maa asub jätkuvalt otse ajalookeerise vesiväravas ja tunnetab oma tragöödiat ennemini naha kui mõistusega. Pole lihtsalt olnud piisavalt aega mõttepausiks, et silmata oma rahvusvaimu piirjooni. Proosa ja luule käivad siin alati paar sammu ees, sest kirjanik, see kultuuri üksiklane, sõltub ainult ajast ja iseendast. Dramaturgia progressiks on aga vajalik nii autori enda kui ka teatri pidev valmisolek kvalitatiivseks hüppeks. Selles mõttes võib võõramaise sügavuti tunnetamine olla omamaise intensiivsema arengu aluseks, sundides endale kõrvalpilku heitma, muutumiste kaudu jälle endaks saama. Kas pole Mikiver mitte sellepärast kõige lähemal rahvusdraama loomisele, et kusagil tema tänase teatri juurte ligi on talle ka O'Neilli ammune lavastus, millega režissöör kompas teed oma uude, autori stiili diskreetselt silmaspidavasse lavaetappi...?

RIINA SCHUTTING (s 1964) on Leningradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi teatri-teaduse V kursuse üliõpilane. Tema abikaasa GERMAN SCHUTTING (s 1961) on lõpetanud sama instituudi ja teaduskonna 1984. a.



Osa O'Neilli näidendeist, mis on Eestis kutselisel laval mängimata, on jõudnud õppetöö korras etenduda vähemalt TRK lavakunstikateedris. Pildil: «Teel itta, Cardiffi» (8. lend; juhendaja K. Raid, 1975). Vasakult: Veiko Jürisson, Rein Oja, Raivo Rüütel, Toomas Suuman. Samal eksamil ja sama juhendaja käe all etendus ka teine lühinäidend — «Tsoonis». 1974. a lavastas 7. lennu üliõpilane M. Karusoo katkendeid dramast «Saatusheidikute kuu» (Jim Tyrone'it mängisid korraga U. Kibuspuu, J. Krjukov, A. Laanemets ja L. Peterson, partneriks A. Paluver).

K. Orro foto

«Elektra saatus on lein». Ezra Mannon — Sulev Luik, Christine — Hilja Varem.

A. Tatsi foto



Artikkel tegi rõõmu, toites kuhtuvat loost teatriajaloolaste järelduskavale. Tunnistan siiski, et panin toimetaja konsultandina ka oma käe redigeerimiseks külge sõjaeelset teatrit puudutavale osale. Selle kultuuritaust on vist nooremale kirjutajas-lugejaskonnale liiga vähe tuttav, et praegu võinuks mõnd käsikirja liigkategorilist või -taunivat hinnangut ühekülgisena kõlama jätta.

Veel paar täpsustust ja lisandust ajastu konteksti huvides.

1) Tundub, et autorid (alateadlikult?) siiski alahindavad «Oi, noorust» näidendina ja ka «Estonia» lavastuse tähendust tema ajas.

— Teatri valik oli seaduspärane, aga mitte ainult siinsete autorite mainitud põhjustel. Jõukohasus pole õige kriteerium, «Estoniale» oli juba väga palju jõukohane (sama hooaja repertuaaris on näiteks 2 Shakespeare'i, Schiller, Gogol!). Miks siiski välismaa tipudramaturgiat nii vähe lavastati, millest üldse valikus lähtuti — seda püüdis Ants Lauter tänapäevamalliga harjunud teatriuurijale selgitada paar-kümmend aastat tagasi, rääkides ka «Oi, nooruse» lavastamisest ja näitlejatöödest («Käidud teedelt», 1982, lk 98—99, 119. Vt ka A. Üksip, «Mälestused», 1975, lk 238—239).

— 30-ndate teisel poolel hakkasid teater ja publik majanduskriisi painest vabanema, dotatsioon tõusis, uuslavastuste arv vähenes. Nõudlikumate tegijate ja arvustajate vaatevälja tulid teatri esteetilise tasandi ja publiku maitse arendamise probleemid (tööstuseks sobiks läbilõikeline valik ajakirja «Teater» aastakäikudest, mille Teatriliidu paljundusvõimaluste avardamise ootel taastrükkide esijärjekorda pakkusin). «Oi, noorus», ka nimetatud Pagnoli-trilooja kuulusid «Estonia» intuiitiivselt täpse valikuna sellesse kategooriasse, mida praegu nimetame «sildlavastuseks». Kunstilisest vaatepunktist tuleks aga eriti väärtustada «Oi, nooruse» lavastuse vastandumist uusrealismi lamedale olustikulisele suunale — tänu süvapsühholoogiliselt nüansirikka-le näitlejatööle ja ansamblikooskõladele. Elulähedus poeetilise inimläheduse mõttes, mis peaks vastama ka näidendi laadile. See aitas näitlejail vabaneda eelnevate arengujärgude, kas või ekspressionismi pingutatud paatose, alalise forsseerimise ohust. (Teistele teatritele oli see esialgu vähem jõukohane, nagu osutab ka A. Adsoni tsitaat dramatraditsiooni hõredusest.)

2) O'Neillil tollasesse retseptiooni kuuluvad veel ka ta tippnäidendite ja lavastuste tutvustused-refereeringud («Lein sobib Elektrole» tõlgiti siis — «Mourning becomes Electra» —, korduvalt); sealhulgas «Teatri» ülevaateveergudel, mida tavaliselt koostas V. Mettus. (Juhiks näitelepanu ka V. Mettuse kirjapandud rolliportreele tänavuse juubilari Hilda Sooperi Anna Christie'ist — «Teater»,

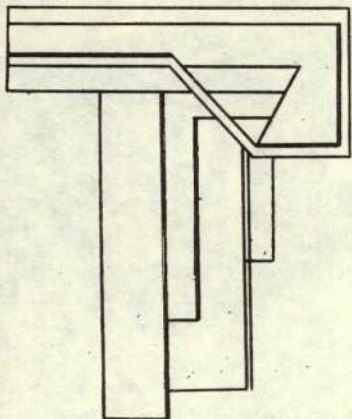
Peale O'Neillil teema äratav artikkel vähemalt kaks praegu aktuaalset üldisemat probleemi.

— Mida öieti mõistame autoripärasuse, autori poeetika tabamise all igimuutuvas lavakunsti?

— Miks on tänapäevalgi nii vähe tipp-tasandi tõlkeautoreid (aga eesti autoreid?), kelle puhul sõandaks mingist teatripoolsest järjepidevusest, teadlikust valikuhuvist rääkida? Või peabki nii olema — teater on ju ajalik, ajalaps? Kus on võõrapärasus, kus hoopis meie harimatus, pealiskaudsus?

LEA TORMIS

17. septembril 1988



QES?

Andrzej Wajda



Andrzej Wajda filmi «Pilatus ja teised» võtete ajal 1971. aastal.

1986. aastal korraldas Varssavi nädalaleht «Polityka» kahekümne viie autoriteetsema filmikriitiku ringküsitleuse parimate kodumaiste mängufilmide väljaselgitamiseks. Pingerivi tipu hõivasid Andrzej Wajda «Tuhk ja teemant» ning «Marmorrees», esikümne lõpetas «Töötatud maa». Andrzej Wajda filmid on saanud auhindu Cannes'is, Venezias, Lääne-Berliinis, San Sebastianis, Moskvas, kandideerinud «Oscarile». 1970. aastate algusest on Wajda rahvusvaheliselt tuntud ka teatrilavastajana.

Pärast Łodzi filmikooli lõpetamist 1953. aastal assisteeris AW vaid ühe filmi juures — see oli Aleksander Fordi «Barska tänava viisik». AW on kirjutanud: «Ausalt öeldes magasin kogu selle aja. Mul ei lastud midagi teha. Nägin ainult, kuidas Ford lavastab, kuidas tehakse filmi. Ise tahtsin teha filmi Mickiewiczist, kuid siis andis Ford mulle «Pölvkonna»¹ stsenaariumi. [- -] Tegemise ajal tahtsin vaid üht — vastandada seda «Noore Kaardiväe» mudelile, tegelastele, kes juba alguses on veendunud oma kangelaslikkuses.»

Film on sõjaajal täiskasvanuks saanud põlvkonnast, nendest, kelle mehistumises mängis suurt osa võitlus okupantidega. Meile avaneb verise aja pitserit kandev heroiliste ja traagiliste motiividega romantiline maailm. Kuid see brutaalne, mehine ning julgigi romantism on oma juurtega kõvasti XX sajandi keskpaigas. Autor ei varja, et «Pölvkond» (1954) sündis itaalia neorealismi mõju all.

Kui «Pölvkond» tõi AW-le tuntuse Poolas, siis kaks järgmist tööd panid temast kõnelema maailmas.

«Kanal» (1956) sai algustähiseks filmikunsti fenomenile, mida hakati nimetama «poola kooliks». Jerzy Stefan Stawińskit, kes oma jutustuse järgi kirjutas stsenaariumi, peetakse üheks selle «isaks» (tema stsenaariumist «sündisid» ka Andrzej Munki «Inimene rööbastel», «Eroica» ja «Kõõrdi vaata õnn»). «Poola kooli» filme ei iseloomustanud mitte tegevuse, vaid kujundi primaarsus, samuti poleemika ühiskonnas omaks võetud stereotüüpidega, püüd müütide võimuses olevat teadvust valest puhastada.

«Kanal» jutustab Varssavi ülestõusust osavõtjatest, kes kanalisatsioonitorustiku kaudu üritavad pääseda sakslaste piiramisrõngast. Juba «Pölvkonnast» tuttav XX sajandi keskpaiga brutaalse romantismi maailm on siin veelgi intensiivsemalt välja joonistatud (AW ja operaator Jerzy Lipmani komponeeritud kaadrid on ekspressiivsed, sünged ja sisemiselt kontrastsed). Filmi algul kostab

¹ B. Czeszko romaan ilmus eesti keeles H. Loigu tõlkes 1981. aastal.

informatsioon, et näeme noorte AK-laste² viimaseid tunde, mistõttu traagilise kangelaslikkuse motiiv on nagu luubi all. AW-d huvitas just võitlejate surmamineku moraalne külg. Vaid vähestel oli julgust traagilisele lõpule väärikalt silma vaadata. Kuid just nende näitamine lubab mitme «poola kooli» filmi puhul kerkinud küsimusele, kas kangelaslikkus või kangelase mängimine, vastata: mõttetu, ent siiski kangelaslik.

1970. aastal ütles AW: ««Kanal» oli minu läbimurre. Alles pärast seda filmi otsustasin, et minust saab režissöör. Mida muud võisingi teha? Poliitikaga tegelda — see oli meil ju võimatu.»

«Tuhk ja teemant» (1958) oli «poola kooli» apogee. Pärast esilinastust olid diskussiooniobjektideks Macieki-Zbyszieki tumedad prillid, mäng *à la* James Dean ja teksased AK-lase jalas 1945. aastal. Tehti tõsisemaidki etteheiteid: film ei anna edasi Andrzejewski romaani (e k 1966) kogu rikkust: AW visioon 1945. aasta Poolast on lihtsustav. Võib-olla oli nendele, kes kõike must-valgelt lugema harjunud, AW filmikeel veel liiga harjumatu — see, mis romaanis oli antud pikkade kirjelduste ja analüüsidega, on AW kätkenud kujundisse.

Filmi avab risti kujutis taeva taustal, aeglaselt pöörduv kaamera tee ääres puude varjus olevale kabelile. Rist on ikka olnud rahu ja leppimise, armastuse ja halastuse sümbol, kabel aga, vastavalt traditsioonile, pelgupaik inimestele, keda ähvardab hädaoht. Alguskaadreist õhkubki rahu. Kuid hetke pärast selgub, et kabeli kõrval varitsevad AK-lased. Oigus pelgupaigale lakkab olemast, üks ohvreist hukkub hetkel, kui ta kabeli uksele klopib.

«Tuhk ja teemant» on valdavalt poliitfooni, mitme viitega poola romantikule. Viimaste teostes ilmuvad esivanemate vaimud, filmis täidavad seda rolli klaasid viinaga, mida Maciek üksteise järel põlema süütab. Kahte viimast klaasitait ei luba Macieki võitluskaslane Andrzej läita: «Meie elame veel!» Maciek pahvatab naerma, tagaplaanil aga lauldakse: «... ja nad läksid visalt, läksid, nagu ikka, Poola eest.» See stseen on kahe noore inimese vestlus, aga ka surnute väljakutsumine (viinaklaasid muutuvad hauaküünaldeks) ja irooniline kommentaar (tagaplaanilt kostev laul).

Zbigniew Cybulski mängitud Maciek Chermicki oli ajaloo keerdkäikudest segadusse paisatud, valiku ees seisev inimene. Näitleja ei püüdnudki ümber kehastuda 1945. aasta tegelaseks, ta mängis situatsiooni iseendana — oli ju tookord samasugune olu-



Tadeusz Lomnicki filmis «Półkond», 1954.



Emil Karewicz filmis «Kanal». 1956.

kord pärast 1956. aastat Poolas taas aktuaalne. Maciek Chermickist sai Cybulski suurroll, selle mõjusid oli suuremal või vähemal määral tunda kõigis tema järgmistes näitlejatöödes.

Nüüdseks on «Tuhk ja teemant» üle elanud päevakajalisuse ning eksisteerib suurteosena inimese ja ajaloo suhetest, poolakatest ja romantismist.

Poola romantismi maalist fetiseerimist näeme 1959. aastal valminud «Lotnas». Film jutustab ulaanieskadroni viimastest päevadest 1939. aasta septembris. Lotna oli valge hobune, kelle pärast võitleb kogu eskadron, ehkki kõik teavad ratsu saatuslikkust: kes Lotna selga istub, see hukub. Käib sõda, aga ulaanid jätkavad sportliku hasardiga võitlust Lotna pärast. Lõpuks saab Lotna otsa ja temaga koos kogu eskadron. Valget hobust Lotnat võis interpreteerida mitmeti — kui kodumaa sümbolit, «võltsideali», romantismi iseeneses, saatust, kaduvat minevikku. Tõlgendusvõimaluste paljus tekitas segadust kriitikute

² AK — Armia Krajowa, pörandaalused relvajõud, mis allusid Londonis asuvale Poola pagulasvalitsusele.

leeris, filmi nimetati nii šedöövriks kui ka kitšiks, märgati patriootlike tunnete solvamist (sama süüdistus kostis AW eelmistegi filmide puhul). 1970. aastal on AW ise öelnud: «Vaid ühte filmi tahaksin veel kord vända — «Lotnat». Kuigi ta ei õnnestunud, on ta mulle eriliselt lähedane. [- -] Ainult üks stseen tuli välja nii, nagu tahtsin, nagu ta pidigi olema — ratsarünnak Saksa tankide vastu.» Filmi üks mõjuvamaid stseene ongi ulaanide ratsarünnak Saksa tankide vastu. Ühelt poolt hobused ja paljastatud mõõgad, teiselt tankid, ühelt poolt šlahtalik au ja minevik, teiselt raudmonstrumid ja fašistlik künnilisus. Veri. Laibad. Langenutest — inimestest ja hobustest — üle veerevad tankid. Lahinguagoonia.

AW neli esimest mängufilmi olid sõjast. Kirjutati, et kuna AW ei hoidnud sõjaajal relva, on tal nüüd sõjakompleks. Ent sõja teema on režissöörile olnud pigem vahend teda huvitanud nn poola teema, rahva ja inimeste saatuse käsitlemisel ajaloolistel pöördpunktidel. Sõja teema tema loomingus aita- vad ehk mõista tema enda mälestused. «Sündisin Suwałkis (6. III 1926 — H. L.), seal veetsin ka kogu lapsepõlve. Suwałki oli enne sõda garnisonilinn, [- -] garnisonis

teenis ka minu isa. Selle linna eksistents sõltus sõjaväest, linnakese elu pulseeris sõjaväega ühes rütmis. Suurim sündmus oli 3. mai paraad, peaaegu sama imponeeriv kui Varssavis. Defileeris mitu tuhat sõdurit, mängis kaks ratsaväeorkestrit. [- -] Need pildid on mulle alatiseks mällu jäänud. Lapsesilmadele näis see veelgi maalilisem.»

AW isa (hukkus Katõnis) tahtis, et pojastki saaks ohvitser. AW tegigi eksamid Lvovi kadetikorpusse, kuid astus siiski 1939. aastal gümnaasiumi. «Vihkasin kooli. See oli tõeline sunnitöö. Tänaeni (1970 — H. L.) ärkan hirmutundega, et esimene tund on matemaatika. Mul polnud reaalainete peale mingit annet.» Andrzej innustus maalikunstist. Olgu siiski mainitud, et AW polnud mingi apoliitiline kunstihuviline, ta tegutses AK sidepidajana. Okupatsiooniaastail oli näitusi vähe, silma aitasid harida kirikute rikkalikud kunstikogud, altarid ja vitraažid. AW sai osaleda professor W. Dobrowolski joonistus- koolis. 1946. aastal saatis professor ta õppima Krakówi Kunstiakadeemiasse. Kooliajast meenutab AW kaht kunstielamust — Picasso «Guernicat» ja Miró «Naist pimeduses». Koos õpingukaaslastega võitles AW tookord sotsrealistliku suuna eest kunstis (nad kuju-

Zbigniew Cybulski filmis «Tuhk ja teemant». 1958.





«Lotna». 1959.

tasid seda niisugusena, nagu maalised prantslased või itaallased — Fougeron või Renato Guttuso), neid ei rahuldanud impressionistide kujutatud maailm. Tegevuse, sündmuse osa pidi olema suurem. Hiljem on AW kahetsusega märkinud, et nad ei mõistnud kogu seda mängu, mis käis nende selja taga.

Kunstiakadeemia päevil suhtus AW kinosse nagu maalikunsti, võttes seda üksnes vaatamänguna. Suhtumine muutus pärast Wellesi «Kodanik Kane'i» nägemist. Alles siis mõistis ta, et filmikunstiga saab ka midagi ära öelda. Filmikooli sattus AW peaaegu juhuslikult. Lugenud pärast kolm aastat kestnud kunstiopinguid lehest kuulutust, läks ta eksamitele ja saigi sisse. Öpingute ajal unistas AW kunstifilmide tegemisest. Hiljem on ta öelnud, et kunstifilmides on juba algselt võlts noot — mingi repro või diapositiiv ei suuda edasi anda lõuendit.

1960. aastal valmis esimene kaasajateemaline film, «Süütud võlurid». Kaks noort inimest, Andrzej ja Magda, ihaldavad midagi igapäevasest rutiinsest elust romantilisemat, midagi sellist nagu raamatutes, nagu kinos.

«Lotna». Ratsa Saksa tankide vastu.



Nad võtavad eksootilised nimed, panevad enda jaoks kirja mängureeglid (algul suudlus, pärast intellektuaalne vestlus, siis voodi), mängivad striptiisipokkerit, kuid... ei jõua kaugemale suudlusest ning uinuvad. Hommikul ärkab Andrzej Magdata ning tormab teda otsima, unustades öised maskid ja poosid. Öhtul leiab ta eest koristatud toa ja ootava Magda. Kuid nüüd ei näita Andrzej oma rõõmu välja...

Kes on need noored? Romantilisteks Wertheriteks liiga tänapäevased, eksistentsialistideks liiga laisa vaimuga. Nad väidavad, et elul pole mõtet, ja otsivad, teadmata, mida. Nad on inimesed, kes pole leidnud endale elus kohta ning vaevalt leiavadki, nad jäävad igavesti otsijateks.

Järgmise filmiga «Samson» (1961) pöördus AW taas okupatsiooniaega. Kuid ainult näiliselt, «Samsonis» on okupatsioon taustaks, sakslasedki justkui ilma näota.

Peategelast Jakub Goldi on kasvatatud vaimus «ela ise ja lase teistel elada». Aga nüüd jälitatakse teda üksnes sellepärast, et ta on olemas. Et filmis pole rõhutatud Jakubi kuulumist juudi rahvusesse ega taotletud tõepärasust, on «Samson» metafoorne ja allegooriline lugu inimesest, keda jälitatakse. Vaid teostuslik ja stiililine ebaühtlus ei lase «Samsonil» tõusta AW tippteoste hulka.

1965. aastal valminud «Tuhk» kogus senistest AW filmidest enim nii vaatajaid kui ka retsensioone. Stsenarist Aleksander Scibor-Rylski ja AW valisid Stefan Zeromski romaanist (e k «Tuhhas ja põrmus», 1911) kolm liini, kolme noore poolaka saatused XVIII ja XIX sajandi vahetusel. Need saatused põimuvad maa saatusega, võitlusega rahvusliku iseseisvuse eest. Napoleoni armee sõjaretk oli verine, traagiline ning purustas palju illusioone. Kritikute hulgas põhjustas tuliseid vaidlusi AW seisukoht, et ajalooliselt oli Poola osalemine Napoleoni sõdades traagiline ja ekslik. Tavalised vaatajad ajaloolisi keerdkäike eriti ei taibanud ning võtsid filmi kui imponeerivat vaatamängu.

Allakirjutanul on «Tuhast» lähedane mälestus. 1972. või 1973. aastal näitas filmi ETV ning minule jäigi AW orgiastiline Zeromski-nägemus poisipõlve üheks meeldejäävamaks filmielamuseks. Rafal (Daniel Olbrychski) Helena (Pola Raksa) akende taga, hiljem huntide eest põgenemas; tolmused ja porised Poola sõdurid; Moskvast taganemisel lumme külmunud Rafal...

1967. aasta jaanuaris hukkunud Cybulski mälestusele pühendatud «Kõik müügiks» (1968) oli AW-le teatud etapi lõpp, oma seni tugevalt romantiliste rõhkudega stiili pahu- poole näitamine. Filmis on palju maalikunstniku vaistuga ülesehitatud kaadreid, mille kunstlikkust samas vaatepunkti muutumisega paljastatakse. Näiteks poeetiline pilt lumises



«Samson». 1961.

Krystyna Stypulkowska ja Tadeusz Łomnicki filmis «Süütud võlurid». 1960.





Piotr Wysocki filmis «Tuhk». 1965.

«Tuhk». 1965.

pargis viiulit mängivast noormehest. Kohe aga näeme, et kõrvalt kulgeb räämane tänav ja et viiul on noormehel vaid eputamiseks. Tegevuse pealiin läheb kuskilt mujalt, justkui kontrastiks kunstlikule ilule. «Kõik müügiks» analüüsib Cybulski näitleja-legendi. Selgub, et näitleja kui sümbol suri enne näitlejat kui inimest. Muidugi on «Kõik müügiks» ka film filmitegemisest. AW aus ja samaaegselt elegantne iseendaga arvepidamine, ning sellisena tohib seda võrrelda kas või Fellini «8 1/2-ga». Välismaine kriitika kirjutas, et «Kõik müügiks» oli tonaalsuselt fellinilik ilma selle ekshibitsionismita ja bergmanlik naise psüühika vaatlemisel, kuid ilma mingi metafüüsilise lastita. Sinnamaani polnud AW-d naiste psüühika eriti huvitanud, paar aastat pärast «Kõik müügiks» tegemist sõnas ta ühes intervjuus: «Et naise kohta midagi mõistlikku ja mõttekat öelda, peab olema enam küps ja täiskasvanud, naine on mehest komplitseeritum, tal on rikkam



hingeelu, kuigi ta ei oska seda iga kord väljendada.»

Kindlasti mõjutas 1960. aastate muutuv filmikunst, prantsuse «uus laine», Antonioni, Fellini, kaasmaalastest Polański ja ealt noorem Skolimowski ka AW loometeed. Kümneni lõpul on AW öelnud: «Filmirežiissöör on elukutse, milles tuleb end pidevalt täiendada, sest filmikeel ja stilistika muutuvad nii kiiresti. Kui filmide vahele jäävad pikad pausid, kaotab stiil aktuaalsuse, muutub enneveeputusaegseks. [-;-] Peale ameerika kino pole maailmas ühtegi kindlakskujunenud stiili. [-;-] Euroopas üllatatakse meid pidevalt mingi uue stilliga ning minagi pean iga uue filmi jaoks leidma uue stiili.»

Nn uue kino mõjutusi oli ka nüüdseks Ühendriikidesse kolinud Janusz Głowacki stsenaariumi järgi vändatud «Kärbsejahis» (1969). Film jutustab mehest, keda armastav naine tõukab järjest uutesse olukordadesse, milles mees hakkama ei saa. Naiselik «hoolitus» muutub tasapisi vaimseks terroriks, millest peategelane püüab vabaneda. Kui enamikul AW filmidest oli lähtepunktiks olnud väline olukord, ajaloosündmused, siis «Kärbsejahis» keskendus ta psühholoogilisele seisundile.

Sellised otsingud polnud viljakad: «Kärbsejaht» ei rahuldanud mind ega mu vaatajaid, pean minema teises suunas. «Maastik pärast lahingut» (1970 — H. L.) annab mulle sellise võimaluse.» Selles filmis jätkas AW Poola probleemide vaatlemist ning seekord leidis käsitlemist intellektuaali side kodumaaga. Tegevus toimub 1945. aasta talvel USA armee vabastatud koonduslaagris. Noor poet Tadeusz (D. Olbrychski) kohtub Poola juuditari Ninaga ning otsustab Poolasse mitte tagasi pöörduda. Neiu hukkumise tõttu loobub Tadeusz oma emigratsioonikavatsusest. Pärast sõda tehti filme, kus koonduslaagri vangid olid ausad ja üllad, isegi krematooriumi minnes ei murdunud keegi. AW aga maalib võika pildi, näidates metsistunud ja loomastunud vangide massi — ajal, kui enam polnud valvureid ega verekoeri, kui kedagi ei ähvardanud enam laagrist lahkumine «korstna kaudu».

AW kavatsus ekraneerida poola kirjanudklassiku Jarosław Iwazskiewicz'i jutustus «Kasesalu» kutsus esile hämmeldust ja varjatud kriitikatki. On ju Iwazskiewiczit ikka huvitanud inimene kui selline, AW-d aga inimene (rahvas) mingis ajaloolises situatsioonis. Mõneti E. M. Remarque'i romaane meenutav film, kus peategelane tunneb ette oma lõppu ja selle paratamatust, valmis 1970. aastal.

AW filmis olid küll erinevalt kirjandusteostest vastandatud armastuse ja surma stiiliad, Eros ja Thanatos, ent ometigi võisid kriitikud kirjutada, et vormilt waj-



Daniel Olbrychski ja Beata Tyszkiewicz filmis «Kõik müügiks». 1968.



Daniel Olbrychski filmis «Maastik pärast lahingut». 1970.



«Pilatus ja teised». 1971.



Daniel Olbrychski ja Wojciech Pszoniak «Töötatud maas». 1974.

Zbigniew Zapasiewicz filmis «Tuimestuseta». 1978.



dalikus filmis on Iwaszkiewiczzi proosa hingust. «Kasesalu» on AW maalilisemaid filme, enam kui tema teistes teostes ilmneb siin puhtalt visuaalne materjalikäsitlus. Muuseas, üsna samal ajal küsiti AW-lt, kas ta ei tahaks lavastada mõnd kuuldemängu raadios. Ta vastas: «Aga seal pole ju midagi näha!»

1960. aastate teisel poolel hakkas AW-d kummitama mõte Jeesuse-filmist: «See oleks jutustus inimesest, kes tahab olla Jeesus ning kelle õnnetus on selles, et keegi ei taha teda risti lüüa. Suuri vastaseid omamata ei saa ta ka ise suur olla.»

1971. aasta suvel sõitis AW koos rühma poola näitlejatega Saksamaa LV-sse, et sealse televisiooni tellimusel lavastada film «Meister ja Margarita» ainetel. Algul tahtis ta ekraniseerida kogu romaani, kuid mõistis siis, et Bulgakovi suurteos on stilistiliselt nii mitmetahuline, et ekvivalentne film saaks sündida vaid mitme režissööri koostöös. AW arvas, et Moskvas toimuva võiksid lavastada Alov ja Naumov, sabati ja saatana loo Fellini, Pontius Pilatuse liini aga Pasolini. Lõpuks jäi ka AW selle viimase, Pilatuse loo juurde. Filmis «Pilatuse ja teised» mängis nimiosalist Jan Kreczmar, Jeesust Wojciech Pszoniak

ja Matteust Daniel Olbrychski. Peategelaseks on Matteus, AW-le sümpatiseeris ta kui suurele üritusele andunud lihtne inimene. Seetõttu ei saa ka rääkida erilisest Bulgakovi-truudusest. Et anelised võimalused olid tagasihoidlikud (ikkagi telefilm), hoidus AW hollywoodlikest dekoratsioonidest. Film saigi üsna kammerlik, kõik leidis aset tänapäevasel taustal. «Ka Evangeeliumi lugu toimus reaalsel foonil ning tema suurus ongi selles, et keegi seda ei märganud. Risti löödi paljusid ning see surm ei äratanud erilisi emotsioone. Nagu tänapäevalgi: kellelegi sõidab auto otsa, kuskil kukub lennuk alla; kas võime olla kindlad, et neis õnnetustes ei hukku keegi Jeesuse-taoline?» «Pilatuses» huvitas režissööri masside ükskõiksuse näitamine. «Ristilöömise stseeni filmisime nähtaval kohal autotee kõrval. Keegi möödasõitjaist ei peatunud — seal oli keelumärk ning see vabastas nad moraalsest kohustusest. Öhtul möödusid tankidel Ameerika sõdurid. Vaatasid inimesi, riste, mõtlesid vist, et see on mingi hipide demonstratsioon ning andsid V-kujuliselt ülestõstetud näppudega mõista, et on meiega. Ja ei midagi rohkemat.» Filmis demonstreeris masside ükskõiksust stseen, kus Rooma sõduriteks riietatud näitlejad veavad vange tavaliste tänapäevaste jalakäijate hulgas.

Filmis «Pilatus ja teised» ei varjata töömarke, pigem vastupidi. Tinglikkuse mõttes jätkub siin filmis «Kõik müügiks» alustatud liin.

«Noor-Poola» ühe liidri Stanisław Wyspiański näidendi «Pulmad» ekraniseeringu (1972) juures oleks võinud saatuslikuks saada just teatraalne tinglikkus, mis on filmides ikka rohkem läbikukkumisi kui õnnestumisi põhjustanud. Eriti seetõttu, et tegemist oli poolakate jaoks nii tähtsa ja tuntud draamateosega.

AW lähtus oma filmis subjektiivselt interpretatsioonist ja stiililiselt, nagu keegi nimetas, sümbolistlikust ikonograafiast. Film algab reportaažliku, justkui tantsiva kaamera-ga võetud (operaator Witold Sobociński) stseeniga kiriku juures, kust pulmarong liikuma hakkab. Järgnevad kaadrid on kui tsitaadid «Noor-Poola» maailmunist: pajudega ääristatud porine tee, austria kindlustused, teeäärsed ristid.

Krakówi vaimueliit koguneb umbsesse ja lärmakasse talutappa, et osa võtta härrastetalupoegade pulmast. AW värvikas visioon öisest pidutsemisest kaalus üles Wyspiański depoetiseerimise (näiteks Poet on rahvapohveti seisusest tagandatud, tema looming ilma jäetud maagilisest jõust). Tormilise tegevuse ajal ilmuvad esivanemate vaimud. Novembriöö ekstaas suubub apaatsesse hommikusse. Viimaks, kui viin on ära auranud, terroriseerivad talumehed intelligente vikatitega.



Maja Komarowska ja Edward Żłana filmis «Neiud Wilkost». 1978.



John Gielgud filmis «Dirigent». 1979.

Maailisele folkloorsele taustale projitseeris režissöör oma visiooni «Noor-Poolast» ja nende probleemidest — mineviku koormast, kaasa ja lahendamata küsimustest, perspektiivitust homsest. See on traagilise põlvkonna lugu. Ja selliseid põlvkondi on Poolas olnud palju.

Władysław Reymonti «Töötatud maa» (e k 1936) ekraniseering sai AW-le hüvasti-jätuks poola romantilis-šlahtliku Arkaadia ja selle ideaalidega — nii otseselt kui ka kaudselt. Kolm peategelast, poolakas, sakslane ja juut, unistavad vabriku rajamisest varakapitalistlikku Łodzi, tekstiilitööstuse Paabelisse. Algul romantiliselt häälestatud 83



«Raudmees». 1981. Marian Opania teleajakirjaniku rollis.



Lech Waleśa mängimas iseennast filmis «Raudmees». 1981.

tegelased satuvad järjest enam kapitalimaailma julma masinavärgi võimusesse. Edu saavutab kõige moraaltum, poolakas Karol (D. Olbrychski), kes tallab jalge alla perekonnatraditsioonid, tõukab ära armastatud naise, müüb maha šlahtitši au.

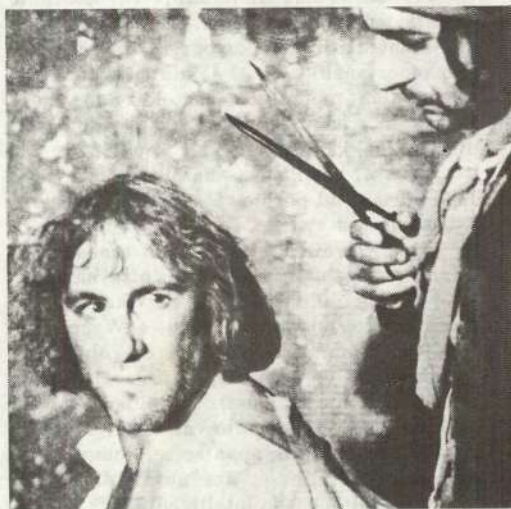
sümboolika vahel kõikuv «Töötatud maa» (1974) filmiversioon kujutab eetikata tööstusmoolokit lausa ooperliku ekspressiivsusega, teravdades veelgi Reymonti kriitikat vulgaarse ja vahendeid valimatu ahnekoti kasvatamise aadressil.

1969. aastal on AW öelnud: «Ma ei taha enam mingeid muinasjutte jutustada. [- -] Mulle tundub, et minuvanune mees peaks tegelema poliitikaga, aga mitte filmima, kuidas linnud lendavad või kuidas kaks inimest voodisse lähevad.» Ning 1970-ndate keskpaiku ajakirja «Kino» vestlusringis: «Millal saame oma filmidega diskuteerida kõlbelisusest? Siis, kui teeme filme omal riisikol, kui see või teine film väljendab Zanussi, Kawalerowiczi või minu vaateid. Siis väljendaksime filmides omi seisukohti ja vastutaksime nende eest. Praegu see nii ei ole.»

Ühe oma tippteose, «Marmormehe» (1976) filmimisluba pidi ta ootama ligi kolmteist aastat. Konstruksioonilt mõneti Wellesi «Kodanik Kane'i» meenutav lugu Nowa Huta müürsepa eesrindlaseks tõusmisest ja äkilisest langusest sai koos AW järgmise filmi «Tuimestuseta» ja Zanussi «Kaitsevärvidega» alusmüüriks voolule poola kinematograafias, mida hakati nimetama «kõlbelise rahulolematuse filmiks» (TMK 1988, nr 1).

Kuna «Marmormehest» on ajakirja veergudel juba kirjutatud, püüan peatuda vähem käsitletud tahkudel. Noor filmirežissöör Agnieszka püüab teada saada, mis siis tegelikult juhtus «marmormehe» — Mateusz Birkutiga. Tema heroiline tööetsimisretk toob mõttesse võrdluse vanade rüütlite õigluseot-singutega. Selline roll on klassikaliselt kuulunud ikka meestele. Üsna hästi oleskiski võinud

Gérard Depardieu nimiosalisena «Dantonis» 1982.



selles rollis esineda noormees, sest filmis pole millegagi rõhutatud Agnieszka naiselikkust, pigem vastupidi. Mehelikkust toonitab tema riietus (džiinid) ning freudistlikke assotsiatsioone tekitab vihnavari, millest neiu ei lahku. Ainuke stseen, kus ta nõrkust ilmutab, on kohtumine isaga. Isa ja poja dialoogi sümbolika ulatub juba Piibli aegadesse, kui inimene võis otse Jumala poole pöörduda.

Kaudselt on filmi toodud ka 1970. aasta verised detsembrisündmused, mil «rahvalitsus» käskis Gdańskis relvitute tööliste pihta tule avada. Birkuti poeg ütleb Agnieszka, et ta isa on surnud just samas paigas, kus leidis aset see tragöödia. Vaatajail ei jää kahtlust, et ka Mateusz Birkut hukkus 1970. aasta detsembris.

AW enda arvates on «Marmormees» kahes mõttes väärtuslik: «Näidates kangelasena töölisi, müürseppa, sündis portree ilma intelligentliku sentimentaalsuseta. Teiseks: Poola ajaloo järjepidevuse näitamine. «Marmormees» avas uuest küljest 1950-ndate teema poola filmikunsti ning algatas nõnda kompromissitu diskussiooni uuema ajaloo tõlgendamisest.»

«Tuimestuseta» (1978) jätkas nn konstruktiivse kriitika joont. Tuntud ajakirjanik, spetsialist rahvusvaheliste suhete alal Jerzy Michałowski (Zbigniew Zapasiwicz) leiab väliskomandeeringult naastes, et abikaasa, kellega on koos elatud juba viieteist aastat, on otsustanud tema juurest ära minna. Lisaks tekivad pahandused töö: mõnele ametnikule ei meeldinud tema kriitiline esinimine televisioonis ning konformistlik bürokraatia-aparaat otsustab tülikast ajakirjanikust vabandada. Kohtus esitab naine talle valesüüdistusi. See kõik viib küllaltki saladuslikel asjaoludel Jerzy surmani.

Lavastajat huvitas selles filmis eelkõige mehe psühholoogia konkreetsetes sotsiaalsetes oludes. Filmi on nimetatud ka «Anna Karenina» maskuliinseks variandiks. Kuid psühholoogilise poolega samaväärne oli selles ka Poola 1970. aastate sotsiaalse tegelikkuse kriitiliselt publitsistlik käsitlus.

1978. aastal sai «Tuimestuseta» V Poola mängufilmide festivalil Gdańskis *grand prix'*, «Marmormees» aasta varem sealsamas kriitikute preemia, kuid veel mitu aastat pärast esilinastust ei lastud ajakirjanduses nende kohta avaldada objektiivseid arvustusi.

Pärast kahte ühiskonnakriitilist, karmi sotsialistlikku tegelikkust näitavat filmi pöördus AW hoopis teises laadis Iwazkiewicz'i jutustuse poole: «Tahtsin teha filmi, kus ma ei hakka otsima süüdlasi. Kõigis oma senistes filmides otsisin süüd — inimestes, ajaloos, poliitilises olukorras.»

Kui jutustus «Neiud Wilkost» on eelkõige mälust, Viktori arveteklaarmisest müütidega oma mälus, siis filmis (1978) on Viktor

(D. Olbrychski) vaid katalüsaator, mis käivitab naistes mälestused ning tunded. Viktori tulek on kui kivi seisvasse vette, see paneb naised kõndima mööda noorusmaad. Kuid nad peavad tõdema, et aja kulg on pöördumatu.

Ka teine Iwazkiewicz'i ekransiseering õnnestus AW-l, kirjeldused muutusid filmis sugestiivseks õhustikuks, näitlejate mäng ja dialoog vihjas delikaatselt tegelaste hinges toimuvale.

Hanna Schygulla ja Piotr Lysak filmis «Armastus Saksamaal». 1983.



Jerzy Radziwilowicz Satovi rollis filmis «Sortid», 1978.



1981. aasta kevadel valmis AW kõmulisim film — «Raudmees». Et see oli «Marmor-mehe» järg, pidi struktuuri olema selle sarnane. Seekord oli jutustaja, n-ö jäljekütt ajakirjanik (Marian Opania), kelle televisioon on saatnud Gdańskisse streigi algatajate kohta (nende hulgas on ka Birkuti poeg) kompromiteerivat materjali koguma. Tagasivaatena antakse Birkuti poja Macieki (Jerzy Radziwiłowicz) elukäik, milles on tähtsal kohal 1968. ja 1970. aasta rahutused. Filmi keskpunktis on mõistagi 1980. aasta augustistreik.

Kuigi AW ütles pärast «Raudmehe» valmimist, et filmitegemine puht poliitilistel põhjustel on talle täiesti vastuvõetamatu, on nii «Marmormees» kui ka «Raudmees» eelkõige poliitilised aktid. Eriti viimases on esteetilised aspektid tagaplaanil ja rõhk peamiselt eetilistel probleemidel.

«Raudmehes» ei juhi dramaturgiat inimeste elukäigud, kapriisid juhused, inimeste erilised iseloomud, vaid nn lõplik saatus. Tegelaste, eriti aga peategelase Maciek Tomczyki saatus pole midagi sellist, mida ta ise juhtida saaks, see on sõltumatutes ametiühingutes tegutseva töölisklassi saatus. See võib küll kõlada kentsakalt, ent Maciek Tomczyk on tehtud peaaegu samast materjalist kui 1930. aastate Nõukogude eepiliste filmide kangelased (näiteks Kozintsevi ja Traubergi Maksimi triloojas). Isegi «Tuha ja teemandi» Maciek on eelkõige noor, ühtaegu sentimentaalne ja küüniline noormees ning alles seejärel oma põlvkonna esindaja. «Raudmehes» on peaaegu kõik tegelased esmalt ajaloolise, mitte individuaalse saatusga. «Marmormehest» tuttava Agnieszka

abielu Maciekiga põhineb ideoloogilisel teineteisemõistmisel, see on vennalike südamate liit, kus pole kohta erootikale.

«Raudmehes» on kaalukas osa sõnal. AW ütles 1981. aastal, et kui 1958. aastal oldi sõjast juba nii kaugel, et võidi end väljendada kujundite kaudu, siis praegu ollakse augustisündmustele veel sedavõrd lähedal, et pelk piltide näitamine ei tekita vaatajas informatsioonilisi assotsiatsioone.

Hoolimata ajalise distantsi puudumisest (või just tänu sellele) õnnestus AW-l tabada 1980. aasta augusti hõngu, tuua ekraanile sündmused, millele elas kaasa kogu Poola. 1981. aasta kevadel sai «Raudmees» Cannes'is «Kuldse palmioksa», Poolas oli filmil tohutu menu.

Saabus 13. detsember, tänavaile veeresid tankid ja soomusautod, arretereiti ühiskondlikku aktiivsust ülesnäidanud kodanikud; «Rahva-Poola» juhid otsustasid — loomulikult oma suure sõbra nõusolekul ning arvatavasti soovituselgi, et targem on töölist valitseda püssitorude tagant. «Raudmees» keelati.

1981. aastal pidas Prantsuse stuudio «Gaugmont» AW-ga läbirääkimisi Stanisława Przybyszewska näidendi «Dantoni juhtum» ekraniseerimiseks. AW esitas ainult ühe tingimuse: Dantoni peab mängima Gérard Depardieu. Esialgu kavatseti osa võetada, massistseenid jms teha Poolas, sõjaseisukorras osutus see võimatuks. Prantsuse-Poola ühisfilmis kahanes poolakate osa kümnele protsendile.

Ka «Dantonis» (1982) on esiplaanil sõna, dialoogirohkus tuleneb siin juba kirjanduslikust algtekstist. AW näitas, et tema verbaalne mõtlemine ei jää sugugi visuaalsele alla. «Danton» on kui traktaat Prantsuse revolutsionist, aga samuti revolutsionist üldse, ja näitab viimase ülekasvamist terroriks. See on ka film võimu ja ajaloo mehhanismidest ning kui poola filmikunstist otsida midagi samalaadset, siis peaks nimetama Kawalerowiczi «Vaaraod». AW ütles pressikonverentsil pärast filmi esilinastust Poolas, et kui filmi võrrelda millegagi klassikast, siis mitte Pudovkini «Sankt Peterburgi lõpuga» ega Eisensteini «Oktoobriga», vaid näiteks Karassiku «Kuuenda juuliga».

1985. aastal valmis AW-l Tadeusz Konwicki romaani järgi kahe abiturienti esimesest ja tõsisest armastusest jutustav «Armusündmuste kroonika». Tegevus toimub kirjaniku lapsepõlvemaal Vilno lähistel. Varem oli režissöör avanud küll ajalugu, ent ise jäänud suletuks. Oma lapsepõlv on talle olnud midagi tabutaolist. Nüüd, koos Konwickiga «maasikavälu» leides, hoiab ta delikaatselt kirjaniku selja taha. See film on tundlikkusest, emotsionaalsest soojusest, mis on omane igale lapsepõlvele ja noorusele. Ja

Tadeusz Łomnicki (Edgar) ja Andrzej Łapicki (Kurt) Dürrenmatti «Strindbergi-mängus». Teatr Współczesny Varssavis, 1970.





Andrzej Wajda «Sortside» lavastuse proovil, 1971.

Jan Nowicki (Stavrogin) Dostojevski «Sortside» instseneeringus. Krakówi Stary Teatr, 1971.



S. Wyspiański «Novembriöö». Krakówi Stary Teatr, 1974.

kui need öhkõrnad ning siirad tunded on tabatud just nende tekkimise momendil... Kirjanduslehe «Zycie Literackie» filmikriitik Maria Malatyńska leidis, et poola filmikunsti ehedamad armastusstseenid on ujedas ja suvise päikese järele lõhnavas «Armusündmuste kroonikas».

1987. aastal tegi AW koostöös prantslastega «Sortsid» Dostojevski romaani järgi. Et produtsentide arvates piisas romaanile kahest ekraanitunnist, tuli välja jätta õige mitmeid tegevusliine, rääkimata episoodidest. AW näitas «Sortsides» ideoloogiat ja poliitikat kui valdkondi, kus hea ja kurja võitluses on esimese šansid üsna kasinad. Esiplaanil on Šatov (J. Radziwilowicz), kes üritab eitada kurja ning peab selle eest ka rängalt tasuma.

Lavastaja ütles pärast filmi valmimist, et «Sortside» filmivariant tehti eelkõige Lääne publikut silmas pidades. Küsimusele, kuidas võetakse film vastu Poolas, vastas AW: «Ei tea. Poolakatele on Dostojevski eelkõige vene-lane, alles seejärel üks maailma suuremaid kirjanikke.»

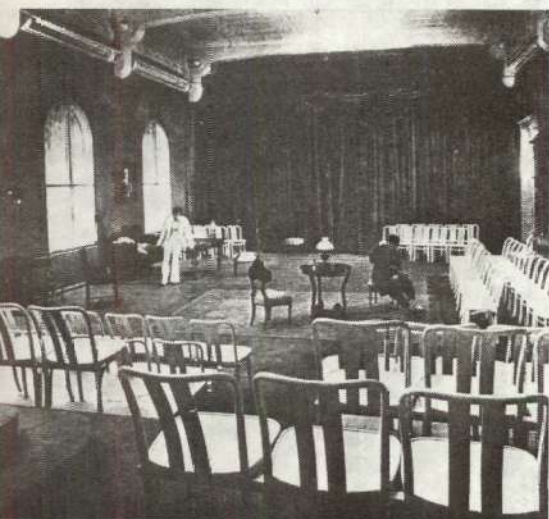
1986. aastal ilmus Prantsusmaal Wajda esimene raamat «Kino, minu kutsumus». Režissöör kirjeldab selles filmitegemise protsessi ideest esilinastuseni, seda, kuidas tema mõistab filmikunsti ja mida soovib noortele lavastajatele. Nüüdseks on raamat ilmunud mitmes keeles ning loodetavasti saab lähemas tulevikus ka eesti lugeja sellega tutvuda.

Filmirežissöörina on AW muidugi tuntum kui teatrilavastajana, kuni 1970. aastateni töötas ta teatris harva, juhulikult. Kuid alates 1971. aastast, kui AW tõi Krakówi Stary Teatr'i lavale Dostojevski «Sortsid», võib rääkida tema kahest võrdväärsest ja paralleelsest tegevusest. 1975. aastal on AW öelnud: «Mida annab mulle teater? See annab mulle intimsuse, sügava kontakti näitlejatega, teatud üksinduse, võimaluse vaadata iseendale silma, igapäevase teatrisaalis viibimise selle kordumatu vaikusega. Teiseks, mul on võimalik töötada kirjanduslike tekstide





«Nastasja Filippovna». Krahu Mõškin — Jerzy Radziwiłowicz, Rogożyn — Jan Nowicki.



«Nastasja Filippovna» (Dostojevski «Idioodi» põhjal), Krakõwi Stary Teatr, 1977; mängukoht — Helena Modrzejewska nimeline saal.

ja autoritega, kellega ma ei saa töötada filmitegemisel.»

Esmakordselt lavastas AW teatris juba tuntud filmirežissöörina, 1959. aastal tõi ta Gdański teatri «Wybrzeże» lavale Michael Vincente Gazzo «Kaabu täis vihma». Selle brutaalse ameerika näidendi lavastas AW peaaegu naturalistlikult, hoidudes metafooridest ja sümbolitest. AW: «Ma teadsin ühte, see ei või mingil juhul olla «intellektuaalne» teater, ei või olla ka tinglik teater, kus liigutakse elegantselt ja räägitakse maneerlikult, vaid peab olema midagi elust.» Ühte peaosalist mängis oma kuulsuse tipul olev Z. Cybulski, kellele see oli tagasipöördumine teatri juurde pärast peaaegu viieaastast vaheaega. Mängima nõustus ta vaid sellepärast, et lavastas AW. Viimane nõustus lavastama aga vaid tingimusel, et mängib Cybulski. Lavastus kuulus Poolas hooaja parimate hulka. Muuseas, AW oli ka lavakujunduse autor. Ka hiljem on AW peaaegu kõigis oma lavastustes kunstnikutöö ise teinud. AW: «Ma ei saaks midagi lavastada, teadmata, milline on foon.»

Et kokku hoida kasinat trükiruumi, peatun AW 1960. aastate teatritöodel lühidalt; pealegi ei oma need ei režissööri ega poola teatri jaoks erilist tähtsust.

«Wybrzeże» teatris lavastas AW veel «Hamleti». Ta püüdis Shakespeare'i suurteost viia poola kultuuri ja kirjanduse konteksti ning seepärast ehk oligi peategelane aktiivne, tegutsev inimene ja lõpplahendus väga pessimistlik.

1961. aastal järgnes Varssavi teatris «Ate-neum» William Gibsoni «Kahekesi kiigel», jälle Z. Cybulskiga peaosas. See oli Poolas esimene näidend *en rond* laval. See oli uus kogemus lavastajale, näitlejatele ja publikule. Esimesele siiski mitte nii väga — filmirežissöörina oli AW ehk harjunud, et kaamera jälgib tegevust erinevatest punktidest. 1963. aastal samas teatris lavale jõudnud John Whitingi «Deemonid» oli planeeritud monumentaalse teosena, lavakujunduski oli barokne ja rikkalik. Kuid nagu AW hiljem on tunnistanud, ei osanud ta siis veel aimata näidendis peituvat teravust, mis hästi ilmes Ken Russelli 1971. aastal valminud filmis. Et «Deemoneid» kõvasti kritiseeriti («igav ja triviaalne» jne) ning et ka järgmine lavastus, Wyspiański «Pulmad» Krakõwi Stary Teatr'is, ei kuulunud just õnnestunute kilda (tagasivaates, kui AW on juba sama näidendi põhjal tehtud haarava ja sügava filmi autor, mõjub tookordne lavastus visandliku käeproovina), jättis AW teatri peaaegu seitsmeks aastaks.

1970. aastal, kui AW lavastas Varssavi Teatr Dramatyczny'is Dürrenmatti «Strindbergi-mängu», olid tema vaated teatrikunstile muutunud, ta mõistis, et tinglike vahenditega

võib teatris hoopis rohkem saavutada kui tegelikkuse imiteerimisega. Lavastuses män-
gisid küll tuntud näitlejad Tadeusz Łomnicki
(Edgar), Andrzej Łapicki (Kurt) ja Barbara
Krafftówna (Alice), ent siiski ei saanud läbi
filmilike efektideta (valgussähvatused peata-
sid situatsiooni ja žeste). Rohkem kui kord
on AW naernud kriitikute üle, kes tema lavas-
tustes otsivad seost filmikunstiga. Ent kaht-
lemata on selline seos olemas ning üsna tihegi.

Rahvusvahelises teatrjilmas on AW kuul-
saks teinud just tema Dostojevski-lavastu-
sed. 1971. aastal valmis neist esimene —
«Sortsid». AW võttis aluseks Camus' inst-
seneeringu, kuid lõpuks jäid sellest lavastuse
vaid mõned stseenid. AW ammutas Dosto-
jevskilt ideed ning eetilise, poliitilise, sotsiaal-
se ja filosoofilise problemaatika. Kuid romaani
mõtet ja olemust ei püüdnud ta edasi anda
mitte niivõrd Dostojevski teksti, kuivõrd
tingliku ja kujundliku maailma kaudu. Lavas-
tuse atmosfääri kujundas unine ja hall maas-
tik, pori jalge all, tinane taevas. Mustas inim-
kuradid (idee oli inspireeritud jaapani *bunra-
ku*-teatrist) tassid kohale mööblit järgnevate
stseenide tarvis, lülitasid tegevusse. Kõik
toimus dünaamiliselt, tormiliselt, järsult.
Kõrvulukustavad muusikapahvakud, inim-
hääled, kabjaplagin, valgussähvatused ja pi-
meduse vaheldumine, näitlejate närviline
mäng ja kramplik liikumine — kõik oli sulata-
tud ühtseks sümfoniaks, mille intensiivsus ja
emotsionaalsus andis õiguse nimetada «Sort-
se» «totaalseks teatriks».

Oma tööst näitlejatega rääkis AW «Sort-
side» kogemuse põhjal: «Režissuur ei seisa
selles, et pisiasjades suruda näitlejale peale
oma nägemust, vaid selles, et niimoodi siduda
erinevates rollides olevaid näitlejaid, et nad
oleksid lahutamatud... Selleks, et teater
oleks loominguline, tuleb teha midagi niis-
gust, et näitlejad, esitades üht ja sama,
looksid üha uuesti oma isiklikku draamat.
See on minu arust lavastaja ainus oskus.
Kõike muud suudab iga professionaalne
näitejuht.»

Järgmises lavastuses, Wyspiański «No-
vembriöös», jõudis AW «totaalne teater»
hari- ja ühtlasi lõpp-punkti. See poeetiline
ja väga kummaline näidend jutustab tsaris-
mivastast ülestõusust 1830. aastal. Ajaloo-
lised isikud segunevad tegevusse lülitunud
kreeka mütoloogiliste jumalatega. AW muutis
osa näidendit ooperiks. Zygmunt Konieczny
ekspressiivne muusika sobis AW lavastaja-
käekirjaga. «Novembriöö» kui kõiki kunste
sünteesiv suurejooneline vaatemäng näitas
veel kord, et AW-le pole teater mitte ainult
sõna ja idee, vaid eelkõige dramaatiline
konflikt ja visuaalsus.

Selleks ajaks oli AW-l välja kujunenud
teatris n-õ oma stiil, mis järgis filmide
«Pulmad» ja «Töötatud maa» esteetilist liini.

«Wajda stiil», see oli eelkõige kujundlik
ekspressiivsus, raskuspunkti kandumine intel-
lektuaalselt emotsionaalsele. Ent AW väl-
jendusvahendid Przybyszewska «Dantoni juh-
tumis» olid hoopis teist laadi. Varssavi teatri
«Powszechny» etenduses ei kostnud ainustki
takti muusikat, valguse kasutamine oli ehk
liigagi tagasihoidlik. Värvimata puust ehitat-
ud lava ja napp mööbel oli lihtne ja askeetlik.
Ainukesteks «värvilaikudeks» olid siin-seal
rippuvad trikoloorid. «Dantoni juhtumis»
oli primaarne just sõna ning tänu teatri tuge-
vale näitlejapotentsiaalile ei kolanud dispuu-
did revolutsionääride kahe leeri vahel võltsilt.
Võimuvõitlus Robespierre'i ja Dantoni vahel
oli võitlus kahe erineva poliitilise taktika
ja strateegia vahel. Tegevuse paigutamine ka
rõdule ja saali aitas publikul tunda end
osalisena Prantsuse revolutsioonis.

1975/76. hooaja parimaks tunnistatud la-
vastus, Antonio Buero Vallejo «Kui mõistus
magab», oli kesktee kahe äärmuse, «Novembri-
riöö» ja «Dantoni juhtumi» vahel. Näidendis,
mille peategelane on Goya, on peateemaks
kunstniku vastutustunne ajal, kui inimesi
jälitatakse ja alandatakse, kui valitseb vägi-
vald. Lavastuses kasutas AW Goya kujundi-
keelt, motiveeris tema teostest.

Samal hooajal valminud Sławomir Mrożeki
«Emigrantides» pöördus AW tagasi vaate-
mängulisuse poole, kasutas mitmeid filmilike
väljendusvahendeid ja efekte. Kuid hoopis
teist teed läks AW ühes oma tiplavastuses,
Dostojevski «Idioodi» põhjal loodud «Nastasja
Filippovnas».

«Idioodi» lavaletoomise mõtet inkandis
AW endaga aastaid. Pärast mitmeid otsin-
guit ja katsetusi (avalikud proovid, töö suurel
laval 17 tegelasega) valmis lõpuks kahe tege-
lasega kammerlik variant. AW piirdus vaid
ühe stseeniga, vürst Mõškini külaskäiguga
Rogožini juurde pärast seda, kui too on tapnud
Nastasja Filippovna.

Publiku saali sisenedas mäng juba käis.
Rogožin (Jan Nowicki), paljajalu, laias särgis,
lebas diivanil isa portree all. Valgesse riet-
tatud Mõskin (Jerzy Radziwiłowicz) istus
tugitoolis kui valge küsimärk. Algas, nagu
kirjutab Mackiewicz oma raamatus Dostojevskist,
«maailmakirjanduse vahest õudseim
stseen». Mineviku varjud viisid hullumeelsu-
seni kaks meest, kes armastasid ja kes kumbki
omal kombel tapsid oma armastuse, vihkamise ja sur-
ma verd tarretama panevat mängu. Ja nad
olid selles sügavalt üksikud.

Pärast «Nastasja Filippovnat» tehtud la-
vastused ei äratanud Poolas erilist tähelepanu.
Teatrisündmusteks ei kujunenud AW-le ka
väljaspool Poolat lavastatu. Muide, esimene
välismaal tehtud teatritöö oli tal Moskva
«Sovremennik» David Rebe näidend «Nagu
vend vennale» (originaalpealkiri «Sticks and 89

Bones»). Nii lavastajale kui ka näitlejatele olid ehk viljakaimad 1975. aastal «Sortsid» ja kaks aastat hiljem Tadeusz Różewicz'i «Valge abielu» Yale'i *Repertory Theatre's*.

Pärast sõjaseisukorra kehtestamist ei lavastanud AW Poolas mitu aastat. Kuid jutudel, nagu oleks AW emigreerunud, polnud küll mingit tõepõhja all. Sellised jutud levisid informatsiooni defitsiidi käes kannatavas Poolaski, mis siis rääkida selleaegsest stagnatsiooni-ist. Veel 1986. aasta detsembris Varssavis toimunud kohtumisel vaatajatega küsiti AW-lt, kas ta tuli kauaks Poolasse. AW-l ei jäänud üle muud kui üllatunult hüüata: «Aga ma ju elan siin!»

1984. aasta algul tuli Krakówi *Stary Teatr*'i lavale Sophoklese «Antigone». AW tõlgenduses oli nimegelane üsna eemaletõukav fanaatik, Kreon aga mitte verine türann, vaid oma tegude õigsuses veendunud poliitik. Kuid etenduse peatgelaseks oli hoopis vatikuubedes ja tööliiskiivrites koor — ilmne vihje Poola 1980. aastate tööliiskumisele.

Samas teatris jõudis aasta lõpuks vaatajate ette AW 1980-ndate kuulsaim ja enim reisinud (mitmesugused festivalid, külalis-esinemised) lavastus — jällegi Dostojevski järgi, seekord siis «Kuritöö ja karistus».

Seda tööd veenis lavastajat ette võtma Jerzy Stuhr, kes arvas, et tal oleks just paras aeg Porfirist mängida. Raskolnikovi raske roll usaldati Jerzy Radziwilowiczile. AW on prooviperioodist meenutanud, et Radziwilowicz võttis algul kõike liiga kergelt. AW oli üsna rahulolematu ja katkestas nädalaks proovid. Ja nädala pärast tuli tundmatuseni muutunud Radziwilowicz paaripäevase habemetüükaga, närviliste, kiirete liigutustega, läks režiilaua juurde, võttis portfellist kirve ning pistis režiilaua alla, sõnades: «Las seisab siin, võib-olla läheb vaja...»

Kõik — näitlejad, dekoratsioonid, 70 vaatajat — on laval. Näitlejad hingavad publikule näkku, on lämbumistunne. Valgustatud on vaid koht, kus midagi toimub. Sotsiaalne taust on AW lavastuses dekoratsiooniks südame-tunnustuse draamale. Vaesus on konkreetne, seda väljendavad hallid müürid, katkised klaasid, roostetanud samovar. Väike üürituba, kong, on kui suletud inimhing. Alles finaalis, kui tõuse eesriie, tekib avaruse tunne.

Pärast «Kuritegu ja karistus» on AW-l valminud mitmeid lavastusi, kuid need on

* Arvatavasti on tegemist sama teosega, mille põhjal Jevgeni Vahtangov tegi 1921. aastal oma maailmakuulsat lavastust «Hadibuku». Seda esitatakse juudi stuudio «Habima» (Moskva) mängis etendust ka 1920-ndail, isegi 1930. aastatel laialdaselt Euroopas ja Ameerikas. Vahtangovi lavastuse autori kohta on teada, et An-ski on pseudo-nüüm, tema pärisnimi on Rappoport. — *Toim.*

teeninud peamiselt kriitikat (ja kohati vägagi teravat). Kas toob mingi pöörde 1988. aastal esietendunud juudi klassiku Szymon An-ski «Dibuuk»?* Ei tea. Teatris on AW olnud ikka «ebastabiilsem» kui kinos. Kuid juba 1970. aastate keskel ütles AW: «Ma ei kujuta ette oma elu ilma teatrita. Filmitegemine on lihtsalt mu elukutse. [---] See on mu igapäevane leib. Ning sellepärast tahaksin ka midagi hingele.»

Paljustki jäi kirjutamata. Kuid loodetavasti aitab eespool toodu täita NSV Liidu kultuuripoliitika tulemusena tekkinud tühi-kut. Tuletame meelde, et veel paar aastat tagasi polnud «soovitav» mainida Andrzej Wajda nimegi, levist korjati ära ja hävitati tema filmid (uute juurdeostmistest ei maksa tänini rääkida). Mida toob tulevik?

HENDRIK LINDEPUU



Andrzej Wajda aastal 1988.

ANDRZEJ WAJDA FILMID⁴

- Põlvkond» («Pokolenie»), 1954.
- Kanal» («Kanał»), 1956 (Cannes'i «Hõbedane palmioks», 1957).
- Tuhk ja teemant» («Popiół i diament»), 1958 (FIPRESCI preemia Venezias, 1959).
- Lotna», 1959.
- Süütd võlurid» («Niewinni czarodzieje»), 1960.
- Samson», 1961.
- Siberi leedi Macbeth» («Sibirska ledi Magbet»), 1961, Jugoslaavia.
- 20-aastaste armastus» («L'amour à vingt ans»), 1962, poola novell Prantsuse-Itaalia-Jaapani filmis.
- Tuhk» («Popioły»), 1965.
- Paradiisi väravad» («Vrata raja», «The Gates to Paradise»), 1967, Jugoslaavia-Suurbritannia.

⁴ Loetelust puuduvad dokumentaalfilmid ning õpingute ajal valminud lühifilmid. Preemiastest on nimetatud vaid kaalukamad.

- Pudi-padi» (Przekładaniec»), 1968, TV.
- Kõik müügiks» («Wszystko na sprzedaż»), 1968.
- Kärbsejaht» («Polowanie na muchy»), 1969.
- Kasesalu» («Brzezina»), 1970, TV (kuldmedal Moskvas 1971).
- Maastik pärast lahingut» («Krajobraz po bitwie»), 1970.
- Pilatus ja teised» («Pilatus und andere»), 1971, TV, Saksamaa LV.
- Pulmad» («Wesele»), 1972 («Hõbedane merekarp» San Sebastianis 1973).
- Töötatud maa» («Ziemia obiecana»), 1974; TV seriaal 1975 (kuldmedal Moskvas 1975, «Oscari» kandidaat 1976).
- Varjuviir» («Smuga cienia», «The Shadow Line»), 1976, Poola-Suurbritannia.
- Marmormees» («Człowiek z marmuru»), 1976 (FIPRESCI preemia Cannes'is 1978, Belgradi FEST-79 peapreemia).
- Tuimestuseta» («Bez znieczulenia»), 1978 (oikumeeniline preemia Cannes'is 1979).
- Neiud Wilkost» («Panny z Wilka»), 1978, («Oscari» kandidaat 1980).
- Dirigent» («Dyrygent»), 1979 (FIPRESCI preemia San Sebastianis 1980, Belgradi FEST-81 «Kuld pitsat»).
- Lendavad päevad, lendavad aastad» («Z biegiem lat, z biegiem dni»), 1980, TV seriaal, režii koos Edward Klosińskiga.
- Raudmees» («Człowiek z zeleza»), 1981 («Kuldne palmioks» ja oikumeeniline preemia Cannes'is 1981).
- Danton», 1982, Prantsuse-Poola «César '82» režii eest).
- Armastus Saksamaal» («Eine Liebe in Deutschland», «Un amour en Allemagne»), 1983, Saksamaa LV-Prantsusmaa.
- Armusündmuste kroonika» («Kronika wypadków miłosnych»), 1985.
- Sortsid» («Les possédés»), 1987, Prantsusmaa.

ÕNNITLEMINE!

- 15. november — ELSA LAMP, endine «Vanemuise» ooperisolist — 75
- 17. november — ANATOLI GARSNEK, helilooja, TRK professor, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 70
- 21. november — MATI MÄRTIN, Eesti Raadio muusika-saadete toimetaja — 50
- 23. november — KALMER TENNO-SAAR, laulja, ETV muusikasaadete toimetaja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
- 23. november — JAAN RUUS, filmikriitik, Eesti Kinoliidu sekretär — 50
- 30. november — ANTS SÖBER, helilooja — 60
- 30. november — PAUL KALDE, endine estraadiartist — 80

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. НОЯБРЬ 1988
ЖУРНАЛ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И СОЮЗА
ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

ТЕАТР

Любовь и бедность /беседа за «круглым столом»/ (30)

Весной этого года многие известные эстонские сценографы обсуждали за «круглым» столом свои проблемы. Театральный художник зависит прежде всего от постановщика, его заказа, его профессиональности, оригинальности и т. д. Спецификой этой работы является и принципиальная незаконоченность: работу сценографа заканчивают / в спектакле/ осветитель, звукорежиссер, актер. Доступные нам материалы и театральная техника оставляют желать лучшего. И материальные /договорные/ основы этой работы в других странах совсем иные. Следовало бы распространить права авторской защиты и на театральные художников. Споры вызвала проблема, следует ли создать одну общую кооперативную мастерскую для изготовления декораций всем театрам Эстонии или же и у того, кто оформляет эскиз художника, должно сохраняться «чувство своего театра». Этот старый спор — должен ли и в какой форме театральный художник выступать на выставках — остался актуальным и на сей раз. Всесоюзные огромные выставки, где так много участников, что никому не хватает места толком экспонироваться, не нашли одобрения. В беседе участвовали художники Айме Унт, Лийна Пихлак, Ингрид Агур, Тынэ Вирве, Вадим Фомичев и Кустав-Агу Пуйман.

Р. ШУТТИНГ, Г. ШУТТИНГ — Стремясь преодолеть чужеродность /О' Нил и эстонская сцена/ (62)

Всемирно известного американского драматурга Ю. О'Нила, чей 100-летний юбилей был в октябре, знает и эстонская сцена, но обращения к его пьесам бывали слишком редкими и в художественном плане результаты колебались, так что четкой и устойчивой традиции исполнения О'Нила не сформировалось.

Первое знакомство было в 1929 году, но постановка «Люби под вязами» было еще копией постановка, осуществленных в Москве и в Берлине. Самостоятельная интерпретация О'Нила начинается в 1935 году с его единственной комедией «О, молодость». Закономерен дальнейший выбор — /в нескольких театрах/ «Анна Кристи», которая трактуется как характерная или бытовая драма, порою даже как мелодрама. С этой пьесы начинается и новый, наш современный цикл О'Нила на эстонской сцене /в 1965 году/. На новый художественный уровень поднимаются поставленные М. Миквером «Долгое путешествие в ночь» /1971/ и «Китовой жир» /1985/, причем при первой постановке удачу гарантировала близость авторской поэтики и режиссерского метода /доверие к актеру, психологические нюансы, многозначительная условность, творимая атмосферой/; во втором случае был отмечен определенный диссонанс между режиссерским решением и пьесой /то, что подошло для «Долгого путешествия...», не годится для «Жиры»/. «Долгое путешествие...» поставлена еще раз в 1984 году в вильяндиском театре «Угала» /К. Райд/, но

тогда она получилась слишком бытовой драмой. Венцом постановок О' Нила 1980-х годов в статье упоминается трилогия «Траур — участь Электры» /1981/ работа режиссера М. Карусоо, осуществленная на открытом воздухе во дворе Доминиканского монастыря. Эта постановка приблизилась к конкретной сути трагедии. Карусоо очистила все, начиная с игровой площадки, которую обрамляли лишь серые стены монастыря, и кончая очищенными до последней степени эмоциями в игре актеров, повышенный тон которой порою вызывал даже удивление. Противопоставлялись лицо и маска, безвременное и временное в человеке.

МУЗЫКА

Дни музыки Г. Отса (2)

НААН ПЫЛЬД о певце и учителе вокала (5)

Профессор Гамбургской консерватории, известный в международном масштабе исполнитель ораторий Наан Пылд приезжал весной этого года в Таллинн, где прочитал лекцию об обучении вокалу. В журнале печатается текст этой лекции.

М. ВАЙТМАА — История пастора Рейги в музыке (38)

Одна из выдающихся эстонских опер, «Пастор Рейги» Э. Тубина /либретто Я. Кресса по рассказу А. Калда/, была написана в 1971 году по заказу ГАТ «Эстония». Однако атмосфера художественной политики 70-х годов не была для этого произведения благоприятной и его первая постановка осуществилась только в 1979 году и в тартуском «Ванемуйне». На сцене «Эстонии» эта опера была поставлена в июне 1988 года. Статья Мерике Вайтмаа знакомит с историей создания оперы и подробно рассматривает музыкальную драматургию произведения.

Р. СЕПП — Взгляд в первые десятилетия эстонской грампластины (46)

Исследовательская статья, опирающаяся отчасти на редкие источники, говорит о рождении грампластины на эстонском языке /первые шесть были изготовлены осенью 1901 года в Петербурге с записью песен А. Вейценберга, М. Харма, А.-Э.-М. Гретри и др. в исполнении студента Петербургской консерватории М. А. Голтиссон/, о раннем репертуаре, быстром распространении граммофона в Эстонии, об общественно-экономическом значении этого явления/. В импорте Эстонской республики в 1928 году на граммофоны и пластинки тратилось больше средств, чем на молотилки/. Автор говорит, то нужна полная национальная фонотека и обосновывает эту необходимость.

Хроника одного музыкального пути: ЭНН ВЫРК. Протокол собрания правления Союза композиторов ЭССР от 12 декабря 1950 года (57)
Публикуется протокол собрания, на котором один из известнейших до войны композиторов, а также органист, хоровой дирижер и педагог Энн Вырк отчитывается перед коллегами из правления Союза композиторов ЭССР Эугеном Каппом, Харри Кирвйтсом и Эдгаром Арро о

своей «деятельности во время оккупации». Через неделю было оформлено исключение его из Союза. /В 1959 году Энна Вырка снова приняла в Союз композиторов, но больше он музыкальным творчеством не занимался/. Комментарий Марс Пылдмэя.

КИНО

Л. ПРИИМЯГИ — *The white box*. Заметки о семиотике эротического фильма (12)

Во вступительных главах «Эротика и семиотика», и «Эротика и фильм» речь идет о генезисе эротического образа и развитии его от метонимичности к метафоричности, о понятности и необщепонятности, о методологической уместности семиотики, опирающейся на выводы по аналогии, для исследования эротического фильма. Эротический фильм /soft core film/ отграничивают от обычных «любовных фильмов» и порнографических на основании ситуации отображения «скрывающий показ/показывающее сокрытие». Во главе «Семиотика эротического фильма» и анализируется модифицирующее влияние этой ситуации отображения на семиотические принципы киноискусства, которые все до сих пор фиксировались на основании фильмов с противоположной ситуацией отображения /показывающий показ/скрывающее сокрытие/. В отличие от обычного или порнографического фильма, где семантически ценна центральная часть кадра /экрана/, в эротическом фильме особую семантическую нагрузку обретают границы кадра /экрана/, которые обособляют видимую и невидимую части закадрового мира: от единства внутрикадровых элементов кадр превращается в единство экранного пространства и т.н. скрытого пространства. Границей, отделяющей видимое от невидимого, помимо экранной рамы, функционируют еще глубинная резкость, которая ограничивает с задней стороны четко видимое экранное пространство — «белый ящик» — и модальность кадра, которая «закрывает» это спереди. Воз-

можны и локальные сокрытия сексуальных кинем в экранном пространстве с помощью в большей или меньшей степени мотивированных несексуальных кинем /т.н. феномен фигового листа/. У всех этих разграничителей «белого ящика» при эротическом фильме имеется чужеродное воздействие: между фильмом и зрителем находится «третий», отождествляющийся с режиссером или оператором, манере показа которого зритель четко подчинен. Это относится и к кадру как единице монтажа: последовательность кадров, остающаяся в пределах эротики, должна неизбежно отрываться от некоей естественной градации ожидания зрителя — только так и рождается специфически эротическое напряжение. Чужеродный эффект — стационарная передняя стенка «белого ящика». «Белый ящик», являющийся моделью эротического фильма /отрезка/, функционирует по подобию «Черного ящика», известного из кибернетики, но наоборот: он не содержит /относительную/ неизвестность, а окружен ею.

Кто? АНДЖЕЙ ВАЙДА (75)

Журнал впервые глубже знакомит читателя с творчеством всемирно известного польского кинорежиссера Анджея Вайды. Подробнее рассматриваются лучший фильм т.н. «польской школы» «Пепел и алмаз», посвященный памяти З. Цибульского «Все на продажу», острые общественно-критические работы «Мраморный человек», «Без наркоза» и «Железный человек», а также экранизации польской классики, такие как «Пепел», «Земля обетованная» и «Девушки из Вилко». Автор кратко останавливается также на работе Вайды в качестве театрального режиссера, где существенное место занимали толкования Достоевского. Автор статьи, молодой драматург и переводчик с польского Хендрик Линдепу считает, что деятельность Вайды в театре, по сравнению с кино, была менее успешной.

Адрес редакции:
Эстонская ССР.
200090 Таллин, п/я 3200

THEATRE

Love and poverty (a panel discussion) (30)

This spring several outstanding Estonian scenographers sat down at a round table and discussed the problems of their work. The scenic designer is mainly dependent on the director, on what he orders, on how professional he is, on how original he is, etc. The specific character of scenography requires in principle incompleteness: the work of the scenographer is completed by the work of the lighting engineer, the sound engineer and the actor (in the performance). The materials available and the technical side leave much to be desired. The payment (contracts) for this kind of work is rather different from that in other countries. The copyright should be extended to the scenic designer, too. The problem much debated upon was whether it would be better to set up one co-operative workshop where sets are made for all Estonian theatres or whether those who make them should preserve a feeling of a theatre of their own. An old issue for discussion — the display of the work of scenographers on exhibitions — came up this time, too. The all-union exhibitions arranged on a mammoth scale with such a large number of participants that there is no room for exhibiting anyone's work properly did not find approval. The designers Aime Unt, Liina Pihlak, Ingrid Agur, Tõnu Virve, Vadim Fomichev, and Kustav-Agu Püüman took part in the discussion.

R. SCHUTTING, G. SCHUTTING. Trying to overcome foreignness (O'Neill and the Estonian stage) (62)

Eugene O'Neill, American dramatist of world renown whose 100th birth anniversary was celebrated in October is not a name unknown to Estonian stages although the staging of his plays has been rather sporadic and the artistic level has been rather fluctuating in order to establish a permanent and clear-cut O'Neill tradition. The first acquaintance was made in 1929 when *Desire under the Elms* was produced, still a copy of the Berlin and Moscow productions. Since 1935 we can speak of an independent interpretation — that year his only comedy *Ah, Wilderness* was staged. The subsequent choice follows quite a logical pattern: *Anna Christie* (in different theatres) with an emphasis on the everyday, character and melodrama. Starting with this play, however, we have a new, contemporary O'Neill cycle on the Estonian stage (the 1960s). A new artistic standard is reached with M. Mikiver's productions of *A Long Day's Journey into Night* (1971) and *Oil* (1985), the success of the first being guaranteed by the closeness of the poetic quality of the piece and the directing (trust of the actor, psychological nuances, a telling conventionality induced by the general atmosphere); as for the other, however, a dissonance is felt between the director's solution and the play itself (what was good for *A Long Day's Journey*, was not

good for *Oil*). In 1984 *A Long Day's Journey* was once more produced by the Ugala Theatre in Viljandi (K. Raid), but it remained a domestic drama. The crown of all the O'Neill productions in the 1980s is, in the reviewer's opinion, the open-air production of *Mourning Becomes Electra* (1981) in three parts, mounted by the Youth Theatre under the direction of Merle Karusoo in the courtyard of the Dominican Monastery. This production approached the core of the tragedy. Karusoo cleared everything, starting from the playground, which was only marked by the grey walls of the monastery, up to the emotions in the actor's play which were refined to the utmost degree and whose elevated pitch sometimes even sounded odd. The face and the mask, the eternal and the temporary in man were contrasted.

MUSIC

The Georg Ots Music Festival (2)

NAAN PÖLD answers (5)

Naan Pöld, Professor of the Hamburg Conservatoire, internationally famous oratorio singer stayed in Tallinn this spring and lectured on vocal teaching. The text of this lecture is published in this issue.

M. VAITMAA. The story of the Parson of Reigi in music (38)

One of the most outstanding Estonia operas, *The Parson of Reigi* by Eduard Tubin (libretto by Jaan Kross after a story by Aino Kalda) was completed in 1971 on the commission from the Estonia Theatre. The artistic policies of the 70s did not favour the production of the opera and the first night took place only in 1979 and in Tartu. It came to be staged in the Estonia Theatre in June, 1988. Vaitmaa's article presents the story of the birth of the opera and provides a thorough analysis of the musical dramaturgy of the work.

R. SEPP. A glance at the early decades of Estonian record (46)

A scholarly article, partly based on rare sources, deals with the origin of the Estonian-language record (the first six were made in St. Petersburg, autumn, 1901, M. A. Goltissov, a student of the St. Petersburg Conservatoire, sang the songs of A. Weizenberg, M. Härma, A.-E.-M. Gretry, etc.), the early repertoire, the quick spread of the gramophone in Estonia, its social-economic significance (more money was spent on the gramophones and records than on threshing-machines, as the import accounts of the Republic of Estonia show in 1923). The author of article brings arguments for the need to establish our national music library.

The chronicle of a musician's career: ENN VÖRK. The minutes of the meeting of the Board of the Soviet Estonian Composers' Union from 12th Dec. 1950 (57)

We publish here the minutes of the meeting on which Enn Vörk, an outstanding composer in the pre-war period, organ-player, choir-leader and music teacher explains himself of «his activity in German-occupied Estonia». On a week's time he was excluded from the Union. (In 1959 he was reinstated, but by that time he had given up composition). Commented on by Mare Põldmäe.

CINEMA

L. PRIIMÄGI. The white box. Notes on the semiotics of erotic film (12)

The introductory chapters «Eroticism and Semiotics», and «Eroticism and Film» deal with the genesis of the erotic figure and its development from metonymical to metaphorical, the understandability of the erotic figure and the not general understandability and the methodological suitability of semiotics based on analogy conclusions to the study of erotic film. Soft-core films are distinguished from ordinary («love-stories») and hard-core films on the basis of presentation — concealed presentation/presented concealment. The chapter «Semiotics of Erotic Film» dissects the modifying influence this presentation has on the semiotic concepts of the motion picture art which have, up to now, been established on quite a contrasting basis (presented presentation/concealed concealment). Differently from ordinary or pornographic film in which the central part of the frame has been semantically valued, erotic film places a special semantic emphasis on the edges of the frame (screen) which separate the visible and non-visible part of the behind-the-screen world: the unity of the elements inside the frame grows into the unity of the so-called concealed space. Apart from the frame, the boundaries which distinguish visible from non-visible include the focal length which confines the clearly visible part of screen — white box the from

behind and the modality of the frame which «encloses» it from the front. Local concealings of sexual cinemes on the screen by non-sexual cinemes, motivated to a larger or lesser degree, are also possible (the so-called fig-leaf effect). All of these distinguishing factors of the white box have an alienating effect: between the film and the spectator «a third» is placed identifiable as the director or the cameraman, the spectator being clearly subjected to the arbitrariness of his presentation. The same is valid for the frame as unit of montage: the order of the frames within the limits of eroticism must inevitably be different from the natural gradation of the spectator's expectations — it is thus that the specifically erotic tension is created. The alienating effect is achieved by the front wall of the white box. The white box — the model of erotic film (or part of the film) functions just like the black box known to us from cybernetics, but it functions in the reversed way: it does not contain (relative) mystery but is surrounded by it.

Who's who? ANDRZEJ WAJDA (75)

The journal carries the first detailed introduction to the work of the world-famous Polish film director Andrzej Wajda. There is a more lengthy analysis of the best film in the so-called «Polish school» *Ashes and Diamond*, the film dedicated to the memory of Z. Cybulski entitled *Every Hing for Sale*, the films which have been sharply critical of the social order, such as *Man of Marble*, *Without Anaesthetic*, *Man of Iron*, as well as the adaptations of Polish classics, such as *Ashes*, *The Promised Land*, *Maidens of Wilko*. A short account is given about Wajda's work in the theatre of which an important part is made up by his Dostoevsky interpretations. The reviewer Hendrik Lindepuu, young dramatist, Polish-language translator finds Wajda's work in the theatre to be less successful in comparison with his films. At the end of the review the author notes with regret that it is not possible to show Wajda's films in Estonia now as the copies of the films were destroyed in 1982 as a result of the Soviet cultural policies.

Editorial Office:
200090 Tallinn P. O. Box 3200
Estonian SSR

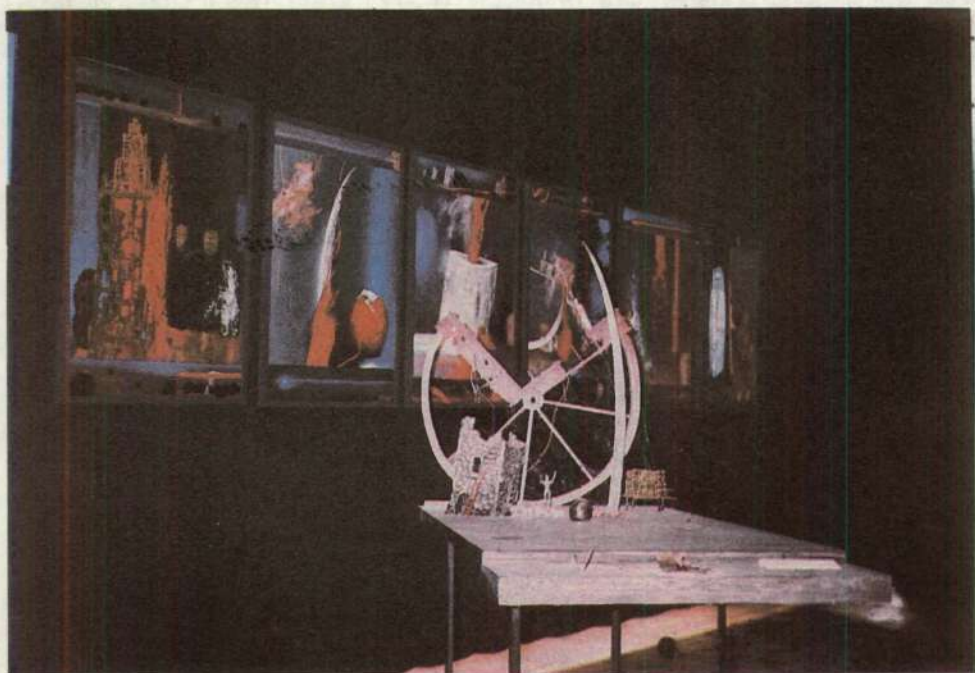
Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 09. 1988. Trükkimisele antud 18. 10. 1988.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,8. MB-08424. Tellimuse nr. 3830. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

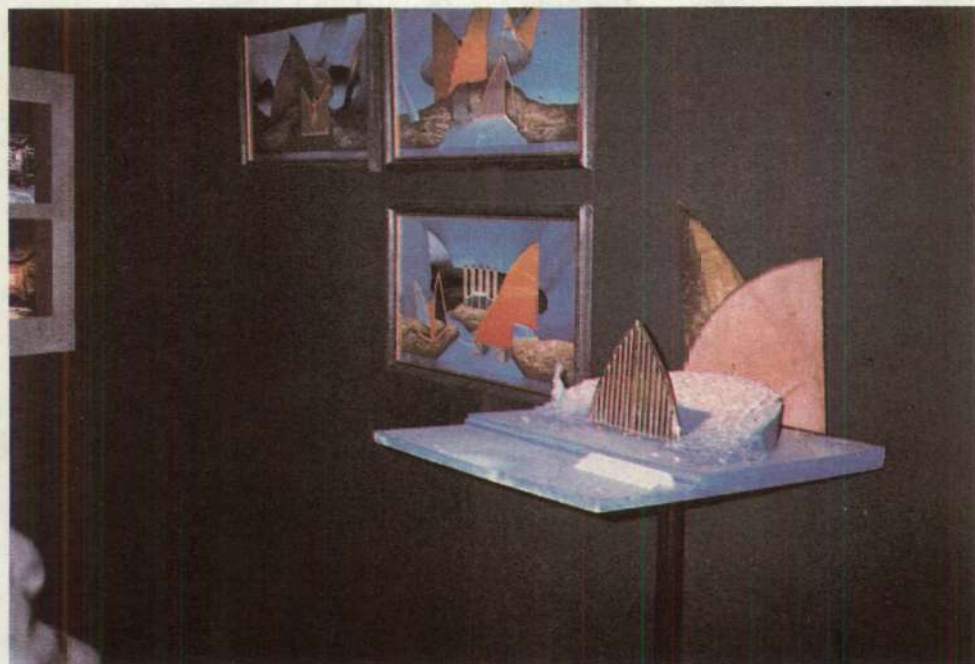
Sdano в набор 16. 09. 1988. Подписано к печати 18. 10. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,8. Заказ 3830. MB-08424.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллинн. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллинн, почтовый ящик 3200. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллинн, Пярнуское шоссе, 67-а.

Тираж 17 000. Цена 75 коп.

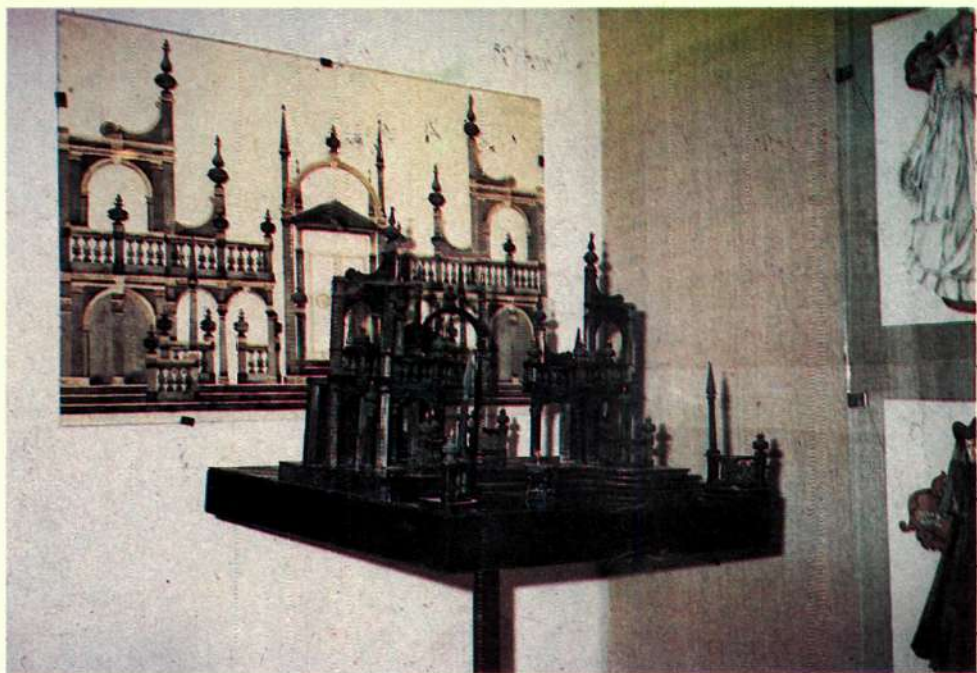


Ilmars Blumbers. Üieliidulise näituse ekspositsioon «Don Quiote» kujundusest Riias (1985).



Artis Bute. Näituse ekspositsioon «Kajaka» kujundusest Liepaja teatris (1986).

* «ARMASTUS JA VAESUS»
(TEATRIKUNSTNIKE VESTLUSRING)
lk 30.



Rimtautas Gibavičius. Näituseekspositsioon Mozarti «Don Juanile» («Don Giovanni») Kaunases (1980).



Eduard Kotšergin. Moskva Kunstiteatri lavastuse «Härrased Golovtjovid» kujurduse näituseekspositsioon (1983).

